

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

**FLUXORAMA:  
A edição de materiais  
de divulgação científica em outros fluxos**

Michel Zózimo da Rocha

Porto Alegre, 19 de novembro de 2014.

Δ

Michel Zózimo da Rocha

**FLUXORAMA:  
A edição de materiais  
de divulgação científica em outros fluxos**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Artes Visuais pela UFRGS, área de concentração: Poéticas Visuais.

Orientadora:

Profa. Dra. Maria Ivone dos Santos (PPG Artes Visuais/UFRGS)

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Daniela Kern (UFRGS)  
Profa. Dra. Elaine Indrusiak (UFRGS)  
Prof. Dr. Amir Brito (UFMG)  
Prof. Dr. Hélio Ferverza (UFRGS)

Porto Alegre, 19 de novembro de 2014.

Δ

## Agradecimentos

Para aqueles que participaram e acompanharam o meu processo de trabalho e de escrita da tese. Agradeço a Gustavo Diehl, artista e fotógrafo, o qual realizou as fotografias, o escaneamento e o tratamento de todas as imagens do projeto *Fluxorama*. Sem o seu preciosismo, essas ilustrações não seriam tão fascinantes e não veríamos os grãos dessas velhas imagens, como vemos agora. Agradeço a Luciana, Aline e Simone por ajudarem, em tudo que foi possível, fazendo com que o meu tempo para escrever fosse um pouco maior. Da mesma forma, agradeço a Maria Ivone dos Santos pela orientação despendida ao longo desses quatro anos, onde o caminho foi desenhado lentamente nas páginas lidas e editadas desta tese. Para Denise, por ler o que está escrito aqui. Para Circe e Nãna, pelo constante apoio e carinho. Para Suzana, pelos livros que me presenteou e pelas mentiras que continuará contando. Para os meus amigos, os quais acompanharam o trajeto desta investigação, sempre dispostos à ajudar. Por fim, agradeço a Fernanda, por estar ao meu lado, nos dias bons que seguem.

Δ

## Resumo

A presente pesquisa investiga elementos processuais, estéticos e conceituais do projeto *Fluxorama* a partir da análise dos trabalhos *Meteorito e Cadeira* e *Plano Energético Causal*. Na elaboração de tais trabalhos, o referido projeto faz uso de ilustrações extraídas de antigos livros de divulgação científica e enciclopédias. Deslocadas de seus contextos originais, essas imagens articulam-se como elementos geradores de reconfigurações visuais e narrativas ficcionais, empregando nessas operações referências do campo das artes visuais, do cinema ou do gênero de literatura fantástica e adotando diferentes formatações – instalação, objeto, fotografia e colagem manual. Partindo da abordagem dos trabalhos *Meteorito e Cadeira* e *Plano Energético Causal* são lançadas questões teóricas que permeiam a escrita do presente texto. As relações entre o campo artístico e o imaginário visual da ciência são problematizadas através da análise das operações processuais de leitura e edição, onde as mesmas não possuem um sentido fechado. Assim, a ideia de leitura e a noção de edição funcionam como práticas que buscam instaurar novos modos de existência para ilustrações antigas. Enquanto que a leitura praticada concentra-se na busca por imagens, a operação de edição intenta a criação de narrativas ficcionais, misturando-as com informações e dados históricos. Em relação ao modo de apresentação dos trabalhos analisados, são investigados como funcionam os modelos de demonstração e a retórica de exposição empregados pelo campo científico.

Δ

## Abstract

This study investigates the processional, aesthetical, and conceptual elements of the *Fluxorama* project based on the analysis of the *Meteorito e Cadeira* and of the *Plano Energético Causal* works. In the process of elaborating such works, the *Fluxorama* project counted on illustrations from old scientific books and encyclopedias. Taken out of their original contexts, those images constitute elements that generate visual reconfigurations and fictional narratives by employing references from the visual arts, from the cinema, or from the Fantasy genre literature, and also by adopting different formats – installation art, object, photography, and manual collage. From the approach to the works above, theoretical questions within this written text are presented. The relationships between the artistic field and the visual imagery of science are questioned through the analysis of the processional operations of reading and editing, which do not have one single sense. Thus, the idea of reading and the notion of editing act as practices to establish new existence ways for old illustrations. While the reading operation concentrated on the search for images, the editing operation aimed at creating fictional narratives, having been added to them information and historical data. In relation to how the analyzed works were displayed, we investigated how the demonstration models as well as the exhibition rhetoric by the scientific field work.

△

## Sumário

[13]	<b>Aos leitores</b>
[21]	<b>1. Estudos de caso do projeto <i>Fluxorama</i></b>
[25]	1.1 Meteorito e Cadeira
[95]	1.2 Plano Energético Causal
[157]	<b>2. Leitura, edição, montagem: etapas processuais do projeto <i>Fluxorama</i></b>
[165]	2.1 Referências enciclopédicas: da enciclopédia marciana a certa enciclopédia chinesa
[207]	2.2 Sobre a ideia de leitura: vendo-lendo enciclopédias e outros livros de divulgação científica através de suas ilustrações
[243]	2.3 Sobre a ideia de edição e montagem: elaborando novas histórias através de antigas ilustrações
[293]	<b>3. Et cetera: entradas que não estão</b>
[345]	<b>Post Scriptum</b>
[355]	<b>Referências Bibliográficas</b>

*Para Augusto Mayer  
In memoriam*



AOS  
LEITORES

Δ

Imaginemos o mundo inteiro cabendo dentro de um livro repleto de imagens e textos que explicarão como essa máquina funciona e como a vida dentro dela segue a sua linha infinita. Impresso, esse livro terá quase o mesmo tamanho e peso de seu referente, fato que impossibilitará qualquer leitura. Surgirá a ideia de dividir esse exemplar em distintos volumes, menores e menos pesados. Então, os seus assuntos serão organizados por temas, as entradas anteciparão o que virá, a marginália complementarará uma leitura randômica e as elaboradas ilustrações exemplificarão tudo aquilo que o texto não alcança. Serão criadas inúmeras bibliotecas para conservar esses livros. Aqueles homens letrados, sempre em busca de conhecimento, serão os primeiros à percorrer os seus corredores, esquecendo da vida que habita lá fora, enquanto que a selvageria da infância fará com que as crianças se detenham apenas nas imagens desses volumes, pois sempre há muito o que se fazer além de ler.

O mundo continua crescendo, para dentro e para fora. Acompanhar seu ritmo através da superfície plana de páginas impressas é uma tarefa impossível. Os livros que tratam de explicar o mundo tornam-se rapidamente defasados. Convertem-se em fontes desinteressantes para as ciências do futuro, fazendo com que nem mesmo mais as instituições de fé sintam o medo que, antes, sentiam. O que fazer então com esses volumes que, no passado, ocupavam as prateleiras de quase todas as casas do mundo? Outrora sendo emblemas de erudição, parcelados em módicos valores mensais, agora as enciclopédias formam uma espécie de peso morto nas estantes que ainda resistem. Até mesmo as lojas especializadas em comercializar volumes velhos não compram mais esse tipo de livro para revender.

Ao contrário daqueles que tentam se desfazer de enciclopédias e antigos livros de divulgação científica, nessas mesmas lojas, constantemente busco por eles, direcionando toda atenção para as ilustrações que povoam tais volumes. Em algumas situações, as ilustrações científicas que são selecionadas, por meio das conexões que estabeleço, podem remeter a uma possível referência do campo da arte, seja pelo conteúdo em si ou por possíveis relações que poderão ser desenvolvidas a partir do mesmo em articulação a outros campos de conhecimento. É importante notar que todos esses livros que visito são edições datadas, publicadas entre os anos 1920 e 1970. Portanto, seus conteúdos são, em grande parte, formados por dados obsoletos e informações defasadas. Uma leitura atualizada desses conteúdos evidenciaria os seus possíveis equívocos, dados pelas constantes revisões científicas ocorridas desde então. Algumas publicações evidenciam falhas editoriais e de impressão, em função dos recursos técnicos da época, onde se observam os ruídos entre imagem e texto, bem como as formas de representação ultrapassadas ou os modelos de interpretação, atualmente, considerados prosaicos.

Do interesse por imagens que ilustram antigos livros que têm a ciência como assunto, surgiu uma série de trabalhos produzidos a partir de ilustrações extraídas desse tipo de publicação. Pensando esses trabalhos como parte de um projeto maior e em constante processo de produção, o conjunto de tais trabalhos foi agrupado sob o título *Fluxorama*. Em processo desde 2009, atualmente o projeto *Fluxorama* é composto por mais de vinte séries de trabalhos, onde alguns desses conjuntos encontram-se em contínuo processo de investigação e algumas de suas séries não são consideradas

acabadas ou finalizadas. O título *Fluxorama* é uma junção do prefixo “flux” (designando aquilo que está em constante movimento) com o sufixo “orama” (representando o ato de colocar algo em exibição, com o mesmo sentido que, por exemplo, encontramos nas palavras *panorama* e *diorama*).

A ideia de extrair materiais de seus lugares originais e colocá-los em outros fluxos é aqui evidenciada pelas ilustrações científicas que são transpostas para o campo da arte. Distintas linguagens são empregadas na produção das séries do projeto *Fluxorama*, tais como: desenho, colagem, objeto, fotografia, entre outras. A apresentação desses trabalhos segue, parcialmente, os modelos de exibição científica, resultando em instalações que simulam certos formatos de ambientes expositivos, os quais poderíamos encontrar em museus de ciências ou de história natural. O ato de extrair imagens de um dado contexto, levando-as para outros espaços e apresentando-as de uma forma que ainda possam conservar algumas características de seu lugar de origem, direciona a escolha por esse tipo de apresentação.

De que forma um trabalho de arte pode se apropriar do constructo visual de ilustrações científicas, desconhecendo os seus textos originais, sem ignorar as formas contextuais de apresentação empregadas pelo meio científico? A partir dessa interrogação, analisando o meu processo artístico, a estrutura da tese é constituída por três grandes blocos textuais, apresentando as principais questões investigadas e por uma espécie de catálogo que expõe as séries do projeto *Fluxorama*. O primeiro capítulo problematiza os dois trabalhos aqui analisados, *Meteorito e Cadeira* e *Plano Energético Causal*. No referido capítulo, tais trabalhos estruturam os seus dois subcapítulos

homônimos, expondo como se deram, conceitualmente e formalmente, os processos de concepção e de apresentação.

Tendo as concepções desses trabalhos surgido, primeiramente, de ilustrações extraídas de enciclopédias, o segundo capítulo é composto por três blocos textuais que exploram os principais materiais usados nas suas criações e as três operações fundamentais que compreendem a minha poética. Dessa forma, seu primeiro subcapítulo apresenta um vasto repertório de produções artísticas criadas a partir do modelo enciclopédico, as quais parodiam, subvertem ou simulam formas alternativas de pensar a história, a ficção e o conhecimento científico. No segundo bloco textual, a ideia de leitura é compreendida como a primeira operação realizada nas concepções das séries do *Projeto Fluxorama*, referendando os processos de pesquisa desse tipo de bibliografia já mencionada, as aquisições de tais livros e a busca por imagens. O esboço gerador de possíveis séries se dá partir das imagens impressas que por mim são encontradas e selecionadas. Assim, a noção de leitura, em meu processo de trabalho, está muito mais ligada à caça por imagens do que à procura por conteúdos textuais com suas consequentes decodificações ou interpretações. Na esteira de tais relações, ler pode não ser sinônimo de entendimento ou de compreensão, pois as imagens interessantes ao *Fluxorama* são justamente aquelas que, por distintos motivos, despertam algum tipo de estranhamento relativo a um conjunto de fatores de variadas ordens: estética-visual, característica gráfica ou caráter conceitual.

Finalizando o segundo capítulo, na sua terceira parte, a noção de edição desses materiais, relacionada ao corte ou à subtração de seus dados informativos e à adição de elementos gráficos, pode ser estendida ao

processo de montagem de algumas séries, efetivado através da seleção e do novo ordenamento que é dado as suas imagens. Os procedimentos técnicos de colagem manual com sobreposições de imagens, em algumas das séries do *Fluxorama*, também podem ser apreendidos como interferências que convergem à ideia de montagem. No entanto, essa noção também pode ser abordada por meio da análise de certos trabalhos, como sendo um elemento técnico que conversa com a operação de criação de ficções, a qual se dá a partir de referências derivadas da literatura ou do cinema, mesclando-as com fatos históricos. Do mesmo modo, a concepção de montagem, igualmente, dialoga com a apresentação final das séries, onde os seus modos de exibição sofrem a influência da 'retórica de exposição científica', lógica tradicional de montagens expositivas empregadas em museus de ciências naturais.

Produções cinematográficas e obras literárias, em meu processo artístico, servem como importantes referências para a criação de espécies de relatos ficcionais, figurados por textos e cartas que acompanham algumas séries do *Fluxorama*. Especificamente, obras de literatura fantástica e filmes do gênero ficção científica são as principais fontes que alimentam o arcabouço referencial de tal projeto. Nesse processo, contos e livros dos escritores argentinos Borges, Bioy Casares e Cortázar prestam-se como materiais potentes e fonte de pesquisa, ora como geradores de ideias e soluções literárias, ora como repositórios de informações e de citações. Sobre as produções cinematográficas de ficção científica, é importante observar que as referências agregadas ao *Fluxorama* são indiretas, estando mais próximas de um imaginário visual, constituindo o arcabouço imagético de narrativas futuristas, do que a citação de elementos pontuais.

No terceiro bloco textual, finalizando a presente tese, encontra-se uma série de textos produzidos ao longo do curso de Doutorado, os quais funcionam como um conjunto de reflexões que dialogam com as questões abordadas nos dois capítulos anteriores. Através desse capítulo, intitulado *Et cetera, entradas que não estão*, um processo de escrita livre poderá ser percebido nos seus distintos textos, os quais adquirem diferentes configurações. Referências de nomes, datas, fatos e assuntos apontados anteriormente reaparecem nesse capítulo como elementos que, vistos em conjunto, expõem uma visão mais ampla da pesquisa. Abrindo esse capítulo, encontraremos um texto curto, na forma de um comunicado que noticia o lançamento de um perfume russo produzido com extratos de um meteorito.

Igualmente, abordando a queda de um meteorito na superfície da Terra, começaremos agora o primeiro capítulo pensando nas histórias que emergem desse elemento cósmico. Aqueles relatos conhecidos referem-se ao momento posterior à sua queda, já aquelas narrativas incógnitas fazem parte de um caso que, como toda hipótese, necessita ser inventado.

# 1.

## ESTUDOS DE CASO DO PROJETO FLUXORAMA

Δ

O presente capítulo consiste na análise de *Meteorito e Cadeira e Plano Energético Causal*, trabalhos pertencentes ao projeto intitulado *Fuxorama*, partindo da apropriação de imagens retiradas de antigas enciclopédias didáticas e livros de divulgação científica, espécies de compêndios e de edições populares dirigidos para públicos não especializados. Assim, a estrutura desse bloco textual é dividida em dois subcapítulos os quais levam os títulos dos trabalhos que serão analisados. O encontro com as ilustrações que geraram as primeiras linhas desses dois trabalhos é descrito partindo de referências extraídas de distintos campos do conhecimento. Os caminhos percorridos pelas leituras que serviram de referência para a escrita da tese refletem a miscelânea de assuntos que estão presentes neste primeiro capítulo, funcionando como uma apresentação inicial dos trabalhos, os quais são, ao mesmo tempo, objetos de estudo e plataformas para pensarmos as questões que serão analisadas no segundo capítulo da tese. Nesse percurso, partindo sempre de questões lançadas pelos trabalhos, os assuntos transitam do impossível, presente na literatura fantástica, ao imaginário do cinema de ficção científica; dos truques de mágica aos experimentos científicos e do ilusório que povoa os mitos da história aos postulados teóricos que os explicam.

A queda de um meteorito aqui na Terra, trazendo novidades do espaço, servirá para introduzir a forma como esse fenômeno foi visto no passado e, igualmente, para abordarmos como o mesmo é atualmente apreendido, seja pela ótica da religião ou da ciência, pela perspectiva do imaginário coletivo ou da arte. As ficções que derivam desse acontecimento, explicado pela ciência e tornado mito pela fé, dialogam com distintos modos

de pensarmos como a arte pode interferir no campo do real, seja ela carregada de ideologia política ou desprendida de possíveis compromissos ou vínculos com reflexões mais concretas. Religião, astrologia, filosofia, astronomia, meteorologia, geologia são campos que funcionam através de diferentes perspectivas para pensarmos como um meteorito também pode ser visto e manipulado através da arte. Colecionador, estudioso amador, cientista e artista, cada um, à sua maneira, olhará para esses corpos celestes, procurando nos mesmos uma história, a qual será tão real quanto a sua imaginação possa alcançar.

Fenômenos estranhos, onde energias ou campos de força brotam das mãos de homens e mulheres, produzindo esferas brancas, poderão ser vistos, conforme as perspectivas da fé ou da ciência, como elementos inexplicáveis ou como truques ilusórios. Nesse âmbito, o artista, o cientista e o mágico podem ser três figuras importantes para pensarmos como um fenômeno inexplicável é abordado por esses distintos olhares. Ao sobrevoarmos pelas narrativas da história, certas experiências paranormais poderão ser revisitadas, através de livros que integravam a biblioteca de Newton, de experimentos soviéticos ou de estranhas crenças que permeavam os pensamentos de alguns membros do alto escalão do partido nazista.

Conforme poderemos observar na leitura que seguirá, todos esses percursos e conexões, partindo de relatos históricos ou de ficções que povoam a literatura, a ciência ou a arte, nasceram de ilustrações que foram extraídas de antigas enciclopédias.

# 1.1

## METEORITO e CADEIRA

△



**Meteorito e Cadeira**  
Local – Itaú Cultural – São Paulo  
Michel Zózimo  
Instalação  
3 x 2,5 x 1,8m  
2012



**Meteorito e Cadeira**  
Local – Paço Imperial – Rio de Janeiro  
Michel Zózimo  
Instalação  
3 x 2,5 x 1,8m  
2012

*Por sorte ou sabedoria, a língua francesa utiliza uma só palavra para falar do tempo que passa e corre – **time/zeit** – e o tempo que faz – **weather/weter** – resultante do clima e do que os nossos antepassados chamavam os meteoros.*

Michel Serres

Acontecimento raro, com poucos registros de ocorrência visível, a queda de meteoritos sempre foi um fenômeno que fascinou diferentes culturas, as quais conferem à presença desses corpos na Terra significados simbólicos dos mais variados tipos. “Pedras de fogo”, “estrelas de pedra”, “pedras de estrelas” e “pedras da lua” são expressões que antecedem a terminologia que a antiga ciência conferiu a esses corpos formados por uma matéria que nos é exterior. *Meteoro* para aquilo que é visto nos céus e *meteorito* para aquelas porções menores que chegam à Terra, nos sugere a terminologia da ciência. Quando avistado ao longe é fogo, visto de perto assemelha-se à uma formação rochosa, podendo ser constituído também por elementos metálicos.

O astrofísico russo George Gamow (1956, p.27), em um livro intitulado *Biografia da Terra*, traçando a história de nosso planeta, escreve sobre os materiais que compõem os meteoritos:

É natural que se atribua à essas pedras vindas do céu a mesma origem dos asteróides; são estilhaços provenientes do estouro de um grande corpo celeste. No caso dos meteoritos examinados em nossos laboratórios, essa hipótese já foi comprovada. Em primeiro lugar, demonstrou-se que a

composição química dos diversos meteoritos varia dentro de um largo limite. Alguns assemelham-se às rochas encontradas na superfície da Terra, ao passo que outros contêm grande quantidade de ferro e outros metais pesados. Isso prova estarmos diante de fragmentos oriundos de várias profundidades de um corpo celeste muito maior.

É também curioso o fato de pensarmos que um meteorito pode indicar sorte para aqueles que o veem cruzar os céus e temor para aqueles que estarão próximo de sua queda. A superstição ligada à visualização de um meteoro que atravessa o céu tem relação com o fato desse corpo celeste ser igualmente chamado de “estrela cadente”, conforme aponta George Gamow (1956, p.26). Ao atravessar a atmosfera e cair na Terra, ardendo em fogo, aquilo que de um meteorito sobrar, por nós, será disputado como objeto de estudo, troféu, monumento, amuleto, peça de coleção e fetiche, carregando consigo o estatuto de destruição e de evidência de um outro mundo. “Os segredos do espaço estão nessa pedra”, pensarão alguns homens, enquanto outros poderão imaginar que “trata-se de um sinal de Deus”.

A passagem bíblica do *Novo Testamento* encontrada em *São Marcos 13,25*: “Cairão os astros do céu e as forças que estão no céu serão abaladas”, talvez seja passível de ser uma interpretação, entre inúmeras, desse fenômeno também ligado à fé religiosa. A referência no *Alcorão*, em *Surata 15:16-18*, é outro indício semelhante: “E àquele que tentar espreitar, persegui-lo-á um meteoro flamejante”. Possivelmente, uma pesquisa com foco mais direcionado nesse repertório bibliográfico nos possibilitaria encontrar, em distintas religiões, novas referências à presença desses corpos

celestes e a outros fenômenos do céu, tais como os cometas. A *Pedra Negra*<sup>1</sup>, símbolo de fé para o povo árabe, apesar de não constar na lista de meteoritos reconhecidos pela comunidade científica internacional, remonta aos corpos celestes como um símbolo de culto e devoção. Do mesmo modo, podemos encontrar outras versões orais desse tipo de fenômeno em culturas que o ligam à magia, à profecia e ao mito. Há também relatos de meteoritos adorados pela cultura oriental, exemplificados pelas *Pedras de Ogi*<sup>2</sup>, da antiga província de Hizen, Japão, onde os corpos que caíam do céu eram considerados como presentes dos deuses.

Os mitos que circundam a queda de um meteorito são tão antigos quanto a história da humanidade, onde, a cada lugar e época, distintos significados são dados à essa ocorrência. No Brasil, lembramos do principal caso de queda de um corpo celeste, através do *Meteorito de Bedengó*, o qual caiu no sertão baiano e foi descoberto em 1784, por um menino chamado Bernardo. Após a notícia dessa descoberta ser amplamente divulgada, despertando interesse em pesquisadores do mundo inteiro, o *Meteorito de Bedengó* foi alvo de especulações científicas e da proliferação de mitos que circundam a extração do seu local original de queda. Responsável por

---

1

Símbolo da fé árabe, a existência e o culto desse objeto antecede a criação do Islamismo. Conta o mito que a pedra foi um presente dos céus para Adão e Eva, indicando a eles o lugar de construção de um templo. Inicialmente de coloração branca, a pedra, lentamente, tornou-se negra. Os pecados cometidos por Adão e Eva teriam sido os responsáveis pela alteração cromática da pedra mágica. Atualmente a pedra encontra-se em uma mesquita de Kaaba, em Meca. Os visitantes têm acesso a pedra que está envolta por uma espécie de relicário de prata. Segundo os pesquisadores Alex Bevan e John de Laeter (2002, p.15): “Embora, ela possa não ser um meteorito, a *Pedra Negra* é resguardada pelos Mulçumanos como um 'objeto que veio dos céus’”. (Tradução Nossa)

2

Conforme o geólogo norte-americano Brent Dalrymple (1994, p. 258): “As pedras que caíram em Ogi, Hizen, Japão, em 1741, através do tear da deusa Shokujo, foram adoradas ao longo de 150 anos. Buchwald (1975, p. 165:166) lista 26 casos de meteoritos de ferro que foram adorados [...]”. (Tradução Nossa)

ordenar a sua retirada do sertão da caatinga para o Rio de Janeiro, em 1888, Dom Pedro II foi alvo de críticas pelos moradores daquela região, os quais acreditavam que o *Meteorito de Bedengó* trazia sorte para a cidade. O pesquisador Wilton Carvalho (2010, p.115), em sua dissertação de mestrado “O Meteorito de Bedengó: história, mineralogia e classificação química”, defendida no Programa de Pós-Graduação em Geologia da Universidade Federal da Bahia, comenta sobre os mitos que circundaram a extração do meteorito da região de Bedengó:

Os sertanejos que não aprovaram a retirada de sua “pedra encantada” ficaram cada dia mais desconfiados. Acharam que levar a “pedra” contra sua vontade ainda ia trazer problemas para a região. Alguns anos após o meteorito ter sido removido, a seca castigou o sertão mais uma vez [...]

O *Meteorito de Bedengó* encontra-se no Museu Nacional, localizado no Rio de Janeiro, sendo reconhecido como uma das primeiras instituições científicas criadas no Brasil, pertencendo atualmente à UFRJ. Alvo de constantes pesquisas, o *Meteorito de Bedengó*, ao longo de sua exposição, atraiu a atenção internacional de inúmeros pesquisadores e cientistas. Talvez, a imagem mais célebre, ilustrando a popularidade desse meteorito, seja a fotografia que registra a visita do físico alemão Albert Einstein, na década de 1920 às instalações do Museu Nacional. Tal fato reacendeu novamente discussões a cerca do lugar que o meteorito deveria ficar, gerando nessa época manifestações que o requeriam para o sertão de Canudos, Bahia.

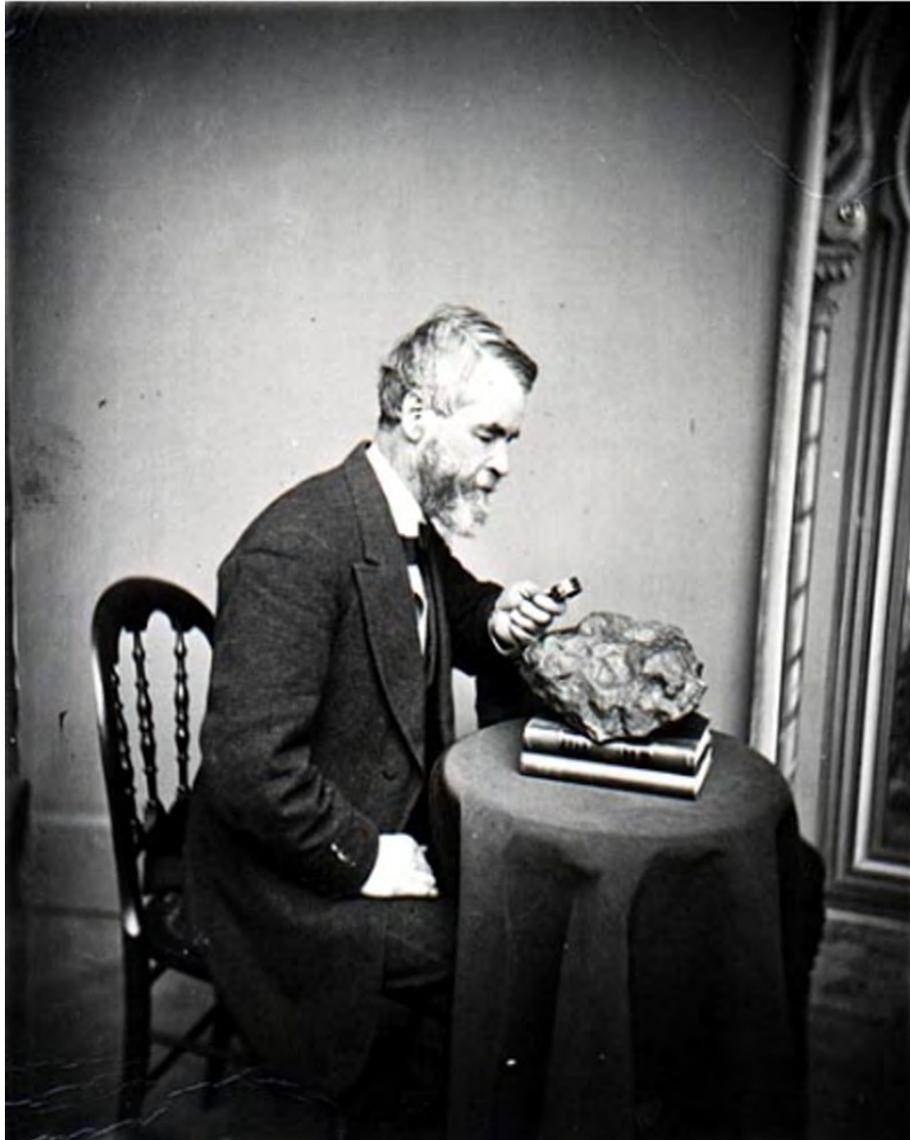


حجر اسود

تلاف كعبه سے باہر دیدار

Hujre Asood, Ghalaf-e-Kaba se Bahir -- Deedar  
i.e. The Black Stone, a view with the veil  
over the Kaba removed. (The white portion  
around is the silver frame).

Fotografia que registra Hujre Asood tocando a Pedra Negra, em Kaaba, no ano de 1958



Utilizando lente de aumento, o naturalista Lapham observa o meteorito Wisconsin Washington, 1871

Será no século XVIII, onde o mito começa a ser conquistado parcialmente pelo pensamento racional, que a incidência de meteoritos e cometas, como ocorrências externas ao nosso mundo, se ordenará dentro de uma sociedade organizada a partir da lógica da razão. Conforme a escritora Andrea Wulf (2011, p.21):

Nas colônias da América do Norte, Benjamin Franklin fazia experimentos com a eletricidade e com para-raios, controlando o que até então havia sido considerado manifestação da fúria divina. Aos poucos, as atividades da natureza foram ficando mais claras. Os cometas deixaram de ser vistos como presságios da cólera de Deus e, como Halley demonstrou, tornaram-se ocorrências celestiais previsíveis. Em 1775, o filósofo alemão Immanuel Kant sugeriu que o universo era muito maior do que pensavam os seus contemporâneos e consistia de incontáveis e gigantescas, *Welteninseln*, ilhas cósmicas ou galáxias.

Do mesmo modo, será apenas na passagem do século XVIII para o XIX que a ciência irá admitir a ocorrência de quedas de meteoritos como fenômenos passíveis de serem estudados profundamente. Conforme os pesquisadores Scorzelli, Varela e Zucolotto (2010, p. 7):

A queda de um objeto do céu naturalmente foi, e ainda é, uma ocorrência dramática que produz enorme fascinação, e é compreensível que esses acontecimentos tenham sido descritos com detalhes e que as pedras recolhidas tenham sido veneradas. Mas, apesar do número relativamente grande de quedas e de seu aspecto fenomenal, foi preciso esperar até o início do século 19

para que os cientistas finalmente admitissem a realidade: objetos podem chegar à Terra vindos do espaço.

Na forma de epígrafe, abrindo esse subcapítulo, a afirmação de Michel Serres, sobre o significado de *tempo* na língua francesa, pode ser equivalente ao jogo de significados que a língua portuguesa confere também a essa expressão, onde a usamos para definir “aquilo que corre” e “aquilo que faz”. Nos dois sentidos, apontados pelo filósofo, esses tempos estão além de nossa vontade, seja metaforicamente, pelo relógio ou pelo clima. Derivado do grego, na antiguidade, *meteoro* era a expressão usada para remeter aquilo que estava entre a Terra e o céu, aludindo não somente à passagem desses corpos, mas também a tudo que caía ou que era visto sobre nossas cabeças: nuvens, raios, relâmpagos, chuva, arco-íris, aurora boreal, entre outros. O prefixo *meta*, referindo-se ao que “está entre”, ao que “está junto de” ou ao que “está depois de” e com a terminação *oro*, encontra, através da expressão *meteoro*, o sinônimo de *atmosfera*, aquilo que está entre nós e o céu: todos os fenômenos que estão ligados às variações climáticas do tempo, segundo a lógica aristotélica.

Os estudos e as análises de tais fenômenos, posteriormente, irão formar as bases do campo científico chamado *meteorologia*. Em tal campo, as interações dos fenômenos atmosféricos passam a ser estudados, levando em consideração os processos dinâmicos entre os estados físicos e químicos que os geram. Igualmente, será apenas no final século XVIII que os estudos meteorológicos aprofundam a ideia de previsão do tempo, através da troca

de informações entre cientistas e do estabelecimento de dados numéricos que poderiam desenhar contornos para aquilo que antes não era previsível. Não sendo possível prever com precisão a queda de meteoritos, esse fenômeno não será mais estudado por esse campo, o qual possui na origem de sua nomenclatura as mesmas raízes que caracterizam o seu nome. Assim, os corpos celestes passam a ser estudados pelo campo atualmente denominado *Meteorítica*, cabendo à figura do geólogo os estudos mais aprofundados sobre a formação e composição dos elementos que os constituem.

Aristóteles (VII/Meteorológica<sup>3</sup>, 2004) afirma que os meteoros eram acontecimentos atmosféricos ligados e influenciados pela ocorrência de fenômenos físicos da Terra. Portanto, os meteoros não integravam o mundo celeste [lugar imutável e perfeito] e sim provinham do mundo sublunar, um lugar de mudança, desequilíbrio e imprevisibilidade. Então, na visão desse filósofo, apreendido aqui na Terra, um meteorito seria apenas mais um exemplar desse lugar que é imperfeito e inconstante. Ainda sobre essa ideia clássica, pensando na imprevisibilidade desses acontecimentos, nas palavras de Michel Serres (2003, p. 85): “Os meteoros são acidentes, circunstâncias. Vizinhança aleatória, ambiente *événementiel* para o essencial, poesia”.

Já em uma linguagem técnica e descritiva, vista pela ótica científica, destacamos a definição de um meteorito e as suas possíveis origens, através da citação de Jutta Zipfel (2011, p. 140):

---

3

Na bibliografia da presente pesquisa, encontram-se conservadas as grafias do nome do filósofo e do título de seu livro conforme constam na versão original em inglês: **ARISTOTLE**. *V. II Meteorologica*. Cambridge: Harvard University Press, 2004.

Meteoritos são rochas que se chocam contra a Terra após sobreviver à passagem através da atmosfera que a protege. Seus trânsitos pela atmosfera são espetaculares pois, na maioria dos casos, são acompanhados de estrelas de luz, também denominadas de “bolas de fogo” e de fortes abalos e estrondos. Porém, de onde provêm esses materiais? Em geral, os cientistas têm respondido essa pergunta ao reconstruir as órbitas originais dos meteoritos e comparar as suas composições com as informações obtidas em missões espaciais. Enquanto que uns 200 de 39.000 meteoritos conhecidos provêm da Lua e de Marte, em sua grande maioria trata-se de fragmentos de asteróides. Os asteróides são restos da formação do Sistema Solar. Ocupam o Cinturão de Asteróides, uma zona entre Júpiter e Marte, de onde milhões de corpos, cujas dimensões oscilam entre alguns metros até vários quilômetros de diâmetro, orbitam ao redor do Sol. As colisões entre eles produzem as suas fraturas e a expulsão de alguns fragmentos até as órbitas que cruzam a Terra. Alguns desses fragmentos podem terminar caindo no nosso planeta.

Há, conforme essa pesquisadora, dois procedimentos iniciais de laboratório operados em todo o meteorito que é encontrado: descobrir a sua composição e encontrar a sua origem. Essa última operação parece funcionar em nosso imaginário como uma espécie de mistério que se funda muito mais na perpetuação daquilo que desconhecemos do que na busca por respostas científicas. Sinais de um outro mundo, os meteoritos são espécies de pontes de contato com o espaço sideral. O encontro com um meteorito na Terra é um sinal de que, apesar de atravessar o tempo viajando pelo Universo, algo dele ainda sobrou. Do meteoro, a parte que não for pulverizada com as altas temperaturas que incidem sobre o seu corpo e aquilo que restar do choque com a superfície terrestre reconheceremos como sendo um meteorito. Nessa lógica, também poderemos intuir que, talvez, a Terra não fosse o seu destino

final e sim o maior obstáculo que se pôs diante de seu trajeto. Perdido de sua órbita de origem, ele ganha fúria e interrompe a sua viagem, destruindo tudo aquilo que se coloca à sua frente.

E será a partir desse corpo vindo dos céus que contaremos uma história. Ainda sem saber muito bem como terminá-la, ele nos ajudará a preencher os seus vazios. Então, criaremos um futuro, guardando-o em caixas de vidro, dando a ele um nome e exibindo-o em museus. Junto dele, certamente, acompanhará um texto descritivo, escrito por algum especialista, o qual relatará um pedaço de sua biografia. Pensando na história de um meteorito, a artista brasileira Mayana Redin, em um artigo publicado na revista digital *Carbono* em janeiro de 2014, propõe:

Imaginemos um meteorito por sua “biografia”: depois de vagar bilhões de anos pela órbita de um outro corpo celeste, às vezes sozinho, às vezes em grupo, ele se desorganiza de sua órbita e entra em choque com a atmosfera de um outro planeta, queimando em brasas seu conteúdo. A partir daí, sua história biográfica se transforma com violência ou insignificância. Se tiver alguma sorte, ele não é consumido em sua passagem e sobrevive em um pequeno corpo pedregoso. Alguns são catastróficos e provocam tragédias em vilarejos e florestas, e por isso, quando os seus pedaços são recolhidos, viram objetos de fascínio. Muitos se depositam no oceano ou em territórios inabitáveis, perdidos para sempre. Os que sobrevivem à queda podem se misturar aos pedregulhos de um terreno baldio sem serem percebidos.

A partir da biografia, aflorada pela artista, para um meteorito anônimo, não importando se sua proveniência é da Lua ou de Marte, podemos, ainda que de forma rudimentar, esboçar alguns questionamentos em relação à sua nova existência aqui na Terra. Carregados de valores simbólicos, podendo ultrapassar as suas características estéticas e visuais, desinteressantes em muitos casos, alguns meteoritos tornam-se peças de museu. Evidentemente, a forma, o material constituinte e a dimensão são características decisivas na escolha desse tipo de peças para figurar exposições de caráter científico. Entretanto, gostaria de pensar como se configura a representação de um meteorito em um espaço institucional de exposição artística, outro destino, entre tantos, para esse fragmento rochoso vindo do espaço. Estando circunscrito pelo campo artístico, a biografia de um meteorito ganharia contornos que podem ir além de sua estrutura física, forma e origem?

Em um pequeno texto intitulado *Sobre a importância dos desastres naturais*<sup>4</sup>, publicado originalmente em 1963, o artista Walter de Maria (2013, p. 46-47) declara o seu fascínio por fenômenos e acidentes naturais:

Acho que desastres naturais têm sido encarados da maneira errada. Os jornais sempre dizem que são ruins, uma pena. Eu gosto dos desastres naturais e penso que talvez eles sejam a mais alta forma de arte de experienciar. Não acredito que a arte possa confrontar-se com a natureza. Coloque o melhor objeto que você conhece ao lado do Grand Canyon, das Cataratas do Niágara,

---

4

Do original "On the importance of natural disasters" (maio de 1960). In: *An Antology of chance operations*, ed. Jackson Mac Low e La Monte Young. Bronx, Nova York: edição própria dos editores, 1963. Reimpresso em Nova York: Heiner Friederich, 1970. Republicação no livro *Nuvem*, Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2013. Tradução de Camila Schenkel.

das sequoias. As coisas grandes sempre ganham. Agora pense em uma enchente, um incêndio em uma floresta, um tornado, um terremoto, um furacão, uma tempestade de areia. Pense em gelo acumulado se quebrando. *Crack*. Se todas as pessoas que vão a museus pudessem ao menos sentir um terremoto. Sem falar no céu e no oceano. Mas é nos desastres imprevisíveis que as mais altas formas têm lugar. Eles são raros e devemos ser gratos por eles.

A queda de meteoros pode não ser considerada restritamente um desastre natural, mas sim um fenômeno potencial e imprevisível que pode desencadear uma série de desastres na natureza. Embora Walter de Maria não faça uma referência direta à queda desses corpos, o seu texto nos é válido em relação a dois pontos tocados pelo artista: a imprevisibilidade de ocorrência de fenômenos desse tipo na natureza e a equivalência sugerida entre tais fenômenos e a arte. Esse segundo aspecto tornou-se mais contundente em minhas digressões, em 2009, ao encontrar uma ilustração em uma antiga enciclopédia. Na publicação *O Livro da Natureza*, editada pelo cientista alemão Fritz Kahn<sup>5</sup>, em 1946 e publicada no Brasil pela primeira edição em 1952, encontrei uma série de estranhas imagens, entre as quais se destacava a ilustração de um grande meteorito posicionado sobre um tablado de madeira, com uma cadeira ao seu lado.

Tal ilustração remetia à montagem fotográfica de um museu de ciências naturais, retratando um dos maiores meteoritos que caíram na Terra, há cerca de 10.000 anos atrás. Conforme as informações que constam nesse

---

5

Médico alemão que tornou-se mundialmente conhecido pelas suas publicações de divulgação científica e pelos desenhos e ilustrações que criou nas primeiras décadas do século XX.

livro, o meteorito encontrava-se no *Museu de Ciências Naturais de Nova Iorque* e teria um diâmetro de aproximadamente três metros. Nos créditos da imagem publicada não havia referência ao nome de tal meteorito, nem ao lugar de sua queda. Uma dessas informações já bastaria, pois, conforme o protocolo de nomenclatura de meteoritos, os nomes que são dados a eles fazem referência aos lugares de suas quedas. A partir de uma pesquisa feita no site do *Museu Americano de Ciências Naturais*, pude confirmar que o meteorito em questão chama-se *Cape Yorque*, lugar onde foi descoberto: uma região da Groelândia. Atualmente, tal meteorito está em constante exibição na sessão *Arthur Ross Hall Meteorites*.

Ainda em 2009, a página que continha essa imagem, assim como outras páginas do referido livro, foi recortada e guardada em uma espécie de arquivo do projeto *Fluxorama*. Esse arquivo é composto, essencialmente, por gravuras, desenhos e fotografias que ilustram diferentes assuntos, dentre eles: execução de experimentos científicos, formações rochosas, vida marinha, espaço sideral, exploradores da natureza [escaladores, mergulhadores e espeleólogos], entre outros tópicos estudados pela ciência. Em um primeiro momento, a ilustração do meteorito disposto ao lado de uma cadeira chamou-me a atenção por uma relação formal que estabeleci com imagens do arcabouço estético de endereçamento conceitual. Do mesmo modo, a pintura *Aniversário* do artista belga René Magritte também era uma imagem que estabelecia alguns pontos de contato, talvez pela representação formal de uma grande rocha sobre um tablado de madeira.

Aqui, a associação mais evidente entre essa imagem e o repertório visual da produção conceitualista permitiu-me a aproximação com a obra do

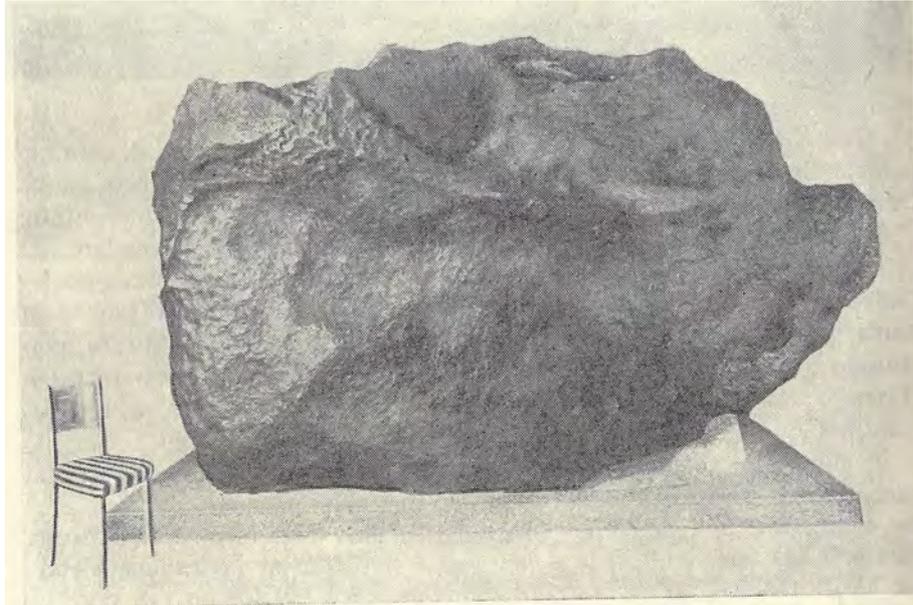
artista norte-americano Joseph Kosuth, *Uma e Três Cadeiras*, de 1965. Vale observar que a relação dada entre essas duas imagens de origens muito distintas era fruto de uma livre associação, feita no momento de encontro com a referida ilustração, a qual não possui interesse em estabelecer pontos de discussão acerca das camadas de sentidos da linguagem ou das diferentes formas de representação de tais imagens na arte.

Do mesmo modo e remontando a um período ainda anterior, lembrei-me da presença de uma cadeira no registro fotográfico da *Última exposição futurista de quadros 0,10*, realizada em Petrogrado, em 1915. Essa exposição reuniu mais de cinquenta trabalhos do artista russo Maliévitch e outras produções de artistas suprematistas. Conforme Yevgenia Petrova (2009, p. 14): “O *Quadro Negro*, um símbolo do início da nova era em arte, ficou pendurado no canto. Ao determinar essa posição do *Quadro Negro*, Maliévitch o comparou ao ícone, comunicou a obra em um sentido sagrado. O *Suprematismo* como um tipo de arte não figurativa rapidamente ganhou popularidade entre os jovens”.

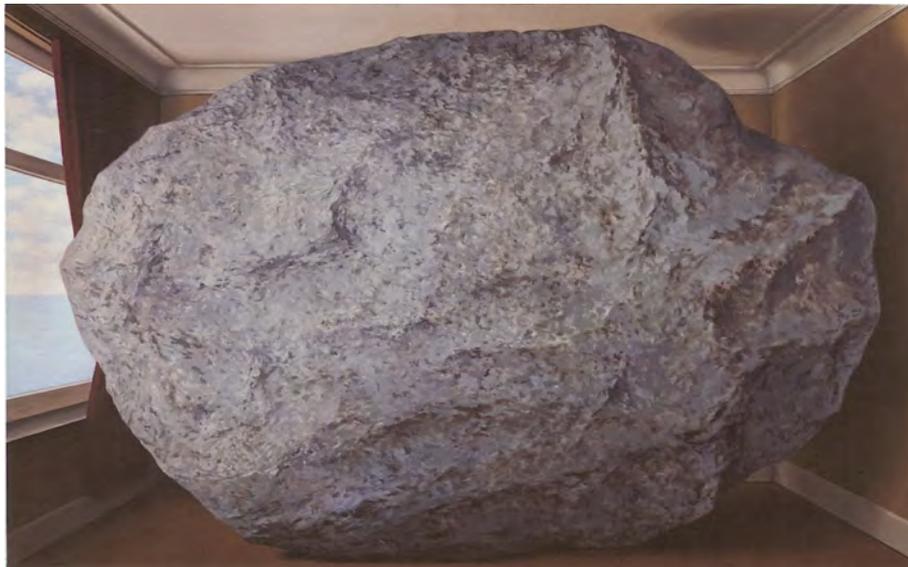
Cabe reforçar que as aproximações feitas entre esses três trabalhos e a supracitada ilustração se deu por processos associativos que não levaram em conta os diferentes contextos, no qual essas obras estão inseridas, ignorando, assim, os períodos e movimentos artísticos que as compreendem. Entretanto, vale lembrar que os três trabalhos pertencem a momentos singulares da história da arte, onde cada um deles explora as potencialidades das linguagens desse campo; e no qual pintura ou fotografia podem partir de modelos reconhecíveis de representação para, em um instante posterior, romper com as suas lógicas originais.

Uma das poucas fotografias encontradas em livros que registram tal exposição, estranhamente, apresenta uma cadeira encostada em uma das paredes da sala expositiva. Por se tratar de uma exposição que abolia a figuração e sendo a mesma um marco do movimento suprematista, a comparência desse objeto sugere dúvidas em relação aos motivos que levaram à sua inclusão no espaço de exposição. Seria uma cadeira de museu que, por descuido, foi enquadrada no registro fotográfico? Seria ela o índice de um corpo e de uma função? Ao confrontar a ilustração encontrada no *Livro da Natureza*, talvez tenha sido essa mesma dúvida que me causou um certo estranhamento, desencadeando algumas relações muito superficiais dadas por conexões visuais entre essas imagens. Concomitantemente, a síntese dessa composição e a presença de dois elementos de ordens muito distintas, como forma e função ou como origem e destino, dispostos em um mesmo plano, remeteram-me uma vez mais às pinturas de René Magritte.

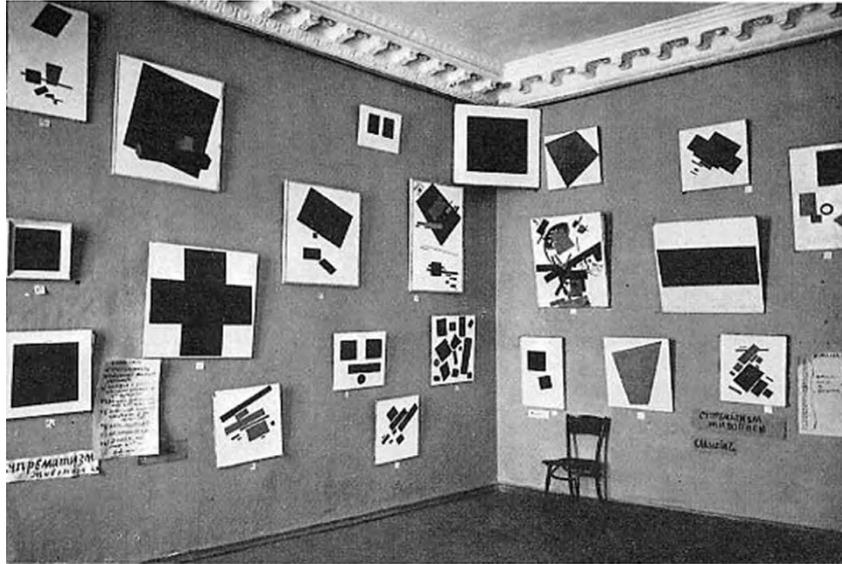
As relações feitas entre a ilustração retirada de um livro científico associadas a trabalhos que formam parte do repertório imagético da arte configuraram o ponto de partida para pensar a imagem de um meteorito ao lado de uma cadeira. A ideia inicial para essa inserção no projeto *Fluxorama* seria através de seu escaneamento e de uma posterior ampliação fotográfica sobre papel algodão, medindo aproximadamente 180 x 100 cm. A ilustração seria extraída do seu contexto original, eliminando-se o texto da página onde a mesma estava inserida. Essa imagem seria incorporada à uma série de outras ampliações fotográficas, intitulada *Formações*. Entretanto, a página original, a qual havia se extraviado no meio de papéis e livros, foi somente reencontrada em fevereiro de 2012.



**Ilustração retirada do Livro da Natureza. [Fritz Kahn] Edição de 1956**



***L'anniversaire* [René Magritte] 1959**



Última Exposição de Quadros Futuristas 10.0 [Kasimir Maliévitch] 1915  
 Uma e Três Cadeiras [Joseph Kosuth] 1965

Assim, o breve relato de encontro com tal página e das minhas primeiras impressões, seguidas pelo intervalo produzido por sua perda, ilustram a direção que o trabalho tomou. Sem a imagem original, a ideia de fazer uma ampliação fotográfica foi abandonada. Em 2011, fiz um desenho de memória dessa imagem. Fato é que não apenas as imagens nos traem, como Magritte supunha, mas também as lembranças que temos delas criam algumas trapaças. No desenho que criei, diferentemente do que constava na página original, há cordas de segurança no entorno do tablado sobre o qual estão o meteorito e a cadeira. As relações de escala entre as peças são distintas. A cadeira é de um modelo muito diferente daquele que figura a imagem original. Nesse esboço, ambos estão sobre o tablado, o que não acontece na ilustração original. Entretanto, esses detalhes somente foram percebidos após o reencontro com a página que por mim havia sido perdida.

Tal desenho serviu de base para a criação do trabalho *Meteorito e Cadeira* [2011-2012], o qual objetivava a construção tridimensional daquilo que figurava na ilustração matriz, em escala real, visando a sua apresentação em um espaço expositivo<sup>6</sup>. Interessavam nesse trabalho a possibilidade de operar um deslocamento de lugar da imagem [de ilustração de um museu de ciências naturais, em um livro didático, para uma montagem do tipo científica, sendo deslocada enquanto concreção, em um espaço de exposição de arte].

Em relação ao deslocamento dos lugares das imagens, extraindo-as

---

6

O projeto *Meteorito e Cadeira* foi selecionado para participar do mapeamento *Rumos Artes Visuais 2011/2013 – Itaú Cultural*, através da seleção por edital público. Durante seis meses, de agosto de 2011 à janeiro de 2012, o projeto foi produzido. E em fevereiro de 2012, o trabalho foi apresentado na mostra *Convite à Viagem*, com curadoria geral de Aguinaldo Farias.

de seus contextos e conferindo-as outras camadas de leitura, podemos trazer para essa discussão o trabalho *Evidence*, de 1977, dos artistas norte-americanos Mike Mandel e Larry Sultan. *Evidence* é uma publicação de artista, em formato quadrado e impressa em preto-e-branco em papel *couché* fosco, repleta de fotografias documentais extraídas de diferentes contextos, dentre eles o científico. Sem informação alguma, extraídas de seus textos originais e perdendo as legendas que poderiam indicar suas fontes, ao folhearmos as páginas de *Evidence*, nos deparamos com imagens enigmáticas que sugerem uma espécie de mistério visual, justamente por não compreendermos com exatidão aquilo que é retratado e por criarmos um encadeamento confuso entre as imagens que compõem o livro. Assim, o esvaziamento de sentido original infla-se de outros significados que, em um contexto artístico, parecem não esgotar a sua leitura.

Em 2012, em uma pequena livraria especializada em múltiplos, livros e publicações de artista, localizada na cidade de Barcelona, deparei-me com um exemplar dessa publicação, uma reedição do original de 1977 e, paradoxalmente, foi essa mesma sensação que descrevo acima como uma qualidade potente que impediu-me de adquirir tal livro. Não o entendia e por não compreendê-lo em toda a sua extensão e por desconhecer o processo que antecedeu a sua fatura, o deixei de lado. A frustração da incompreensão, em tal ocasião, não foi tomada como um bom motivo para levar comigo aquele exemplar. O arrependimento veio somente depois: quando já estava longe da livraria e, andando pelas ruas, ainda lembrava de algumas de suas imagens. No dia seguinte, ao voltar à loja, para talvez adquirir aquele livro, fui informado pela vendedora de que o mesmo já não se encontrava nas

estantes: havia sido vendido. Posteriormente, o interesse por tal publicação tomou uma dimensão ainda maior, ao percebê-la como um importante objeto de estudo, além de tornar-se uma referência em relação à algumas questões que também atravessam a minha poética.

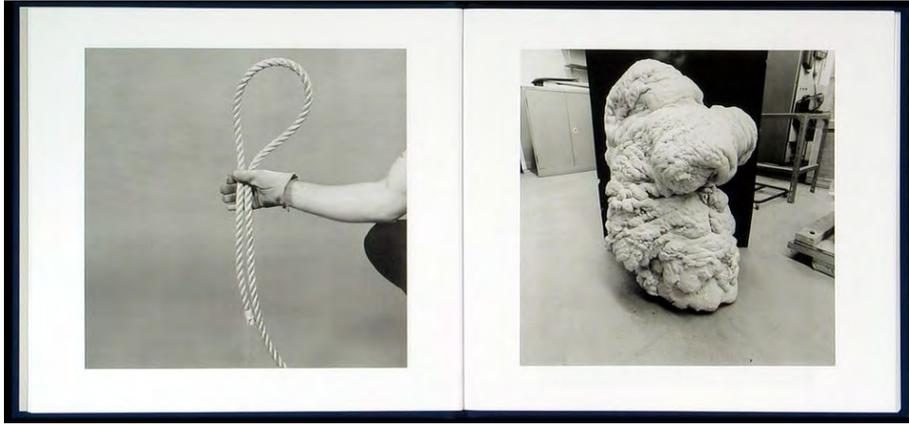
O artista e pesquisador catalão Joan Fontcuberta toma *Evidence* como uma obra exemplar no que tange às operações de deslocamento das imagens fotográficas de seus contextos originais, partindo da obliteração de informações que anteriormente as qualificavam. Assim, Fontcuberta (2010, p. 43) expõe o processo de produção do referido livro:

Mandel e Sultan haviam obtido as imagens em diferentes laboratórios de pesquisa, departamentos de veterinária e criminologia, arquivos de bombeiros e de diversos hospitais, institutos aeronáuticos e de estudos agrícolas. No âmbito dos respectivos lugares de procedência, essas fotografias eram tanto aborrecidamente compreensíveis quanto perfeitamente úteis; limitavam-se a cumprir o papel característico de transmitir uma informação precisa e ninguém teria dificuldade em decifrá-las. Isso ocorria por uma simples razão: o espaço cultural e funcional no qual estavam inseridas ancorava a eventual disseminação de seus significados. O que demarcava esse significado, para dizer em outros termos, era o laço entre o quadro da imagem e o “extra-quadro” que o envolvia.

Para extrair os significados originais das imagens, na feitura do livro, os artistas, segundo Fontcuberta (2010, p. 43), “colocaram em prática a técnica dadaísta do estranhamento do objeto”. O que, anteriormente, possuía uma finalidade descritiva impregnou-se de uma força especulativa. No plano do livro, as imagens de arquivo tomaram um outro corpo, alterando seu conteúdo e sua relação com o leitor. A fotografia documental e a fotografia

científica, antes ocupando a posição de registro ou de ilustração, agora impregnam-se de outras camadas de significados. A ideia de que alguma coisa não está fazendo sentido na imagem, para tais tipos de fotografia, não é uma qualidade desejável. O que se espera das imagens de âmbito documental é a prova, a elucidação ou a evidência de algo, onde aquilo que nos é mostrado e analisado deve ser plenamente compreendido. No entanto, vistas como elementos alheios e deslocados, integrando as páginas de um livro que nasceu de um pensamento artístico, tais fotografias ganham uma dimensão enigmática.

De um outro modo, pelo conjunto de imagens que figuram *Evidence*, podemos especular que as mesmas, em seus contextos originais, já possuíam características estéticas que as qualificavam como elementos ruidosos. Trata-se de cogitar que, apesar das legendas e de outros dados contextuais que anteriormente as acompanhavam, essas imagens já emitiam uma espécie de ruído visual, o qual, no deslocamento para o livro, apenas teria tomado um contorno maior. Desde a sua gênese, esse conjunto não seria formado por imagens perfeitas que cumpririam apenas o papel de documento ou de prova. Desse modo, a publicação *Evidence* teria sublinhado os defeitos dessa imperfeição, a qual ganhou outra forma e outros modos de ser notada. Essa parece ser uma hipótese que dialoga com certos questionamentos que derivaram do encontro com a fotografia geradora do trabalho *Meteorito e Cadeira*, pois tal imagem já reverberava, ainda no plano da página do *Livro da Natureza*, ruídos visuais que, deslocados de tal contexto, ganhariam um vulto maior. A presença de uma cadeira vazia, naquela espécie de cena museológica, foi a primeira fagulha que me despertou a atenção.

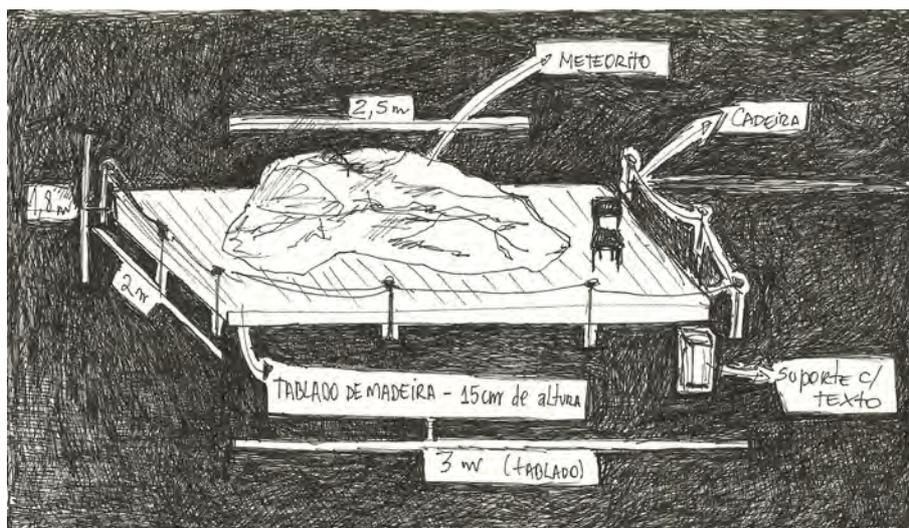


**Páginas de *Evidence***  
[Mike Mandel e Larry Sultan]  
1977



**Meteorito:**

Exemplo de fotografia científica de cunho documental  
utilizando um cubo de 1cm como índice de escala.

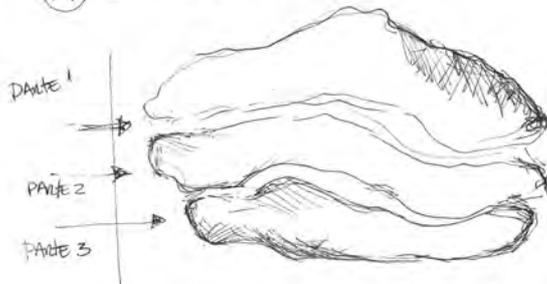


**Desenho feito para o projeto Meteorito e Cadeira [2011-2012]**

Sem a imagem original, o desenho resultou em uma forma e uma disposição muito distintas da ilustração encontrada em O Livro do Natureza. Esse desenho serviu de base para a construção da instalação Meteorito e Cadeira, finalizada em janeiro de 2012.

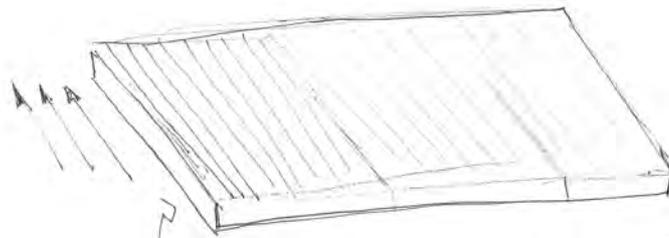
IDEIAS  
PARA FACILITAR O TRANSPORTE:

### (A) METEORITO



A PEÇA DEVE SER CONSTRUÍDA EM 3 PARTES  
QUE POSSIBILITEM O ENCAIXE INVISÍVEL

### (B) TABLADO



O TABLADO DEVE SER CONSTRUÍDO EM 3 PARTES  
QUE POSSIBILITEM O ENCAIXE INVISÍVEL.  
AS MADEIRAS DEVEM SEGUIR A LARGURA  
(PARTE + ESTREITA)

Esquemas para fabricação das peças – meteorito e tablado  
**Meteorito e Cadeira [2012]**

Enquanto elemento de uma ilustração ou de uma foto científica, a presença da cadeira é justificada como sendo um dado comparativo de escala, cumprindo uma única função, na qual a sua existência é referência real de medida para entendermos melhor o tamanho do objeto de estudo, análise ou interesse. A ausência desse tipo de elemento, possivelmente, acarretaria na falta de parâmetros concretos para estabelecermos a dimensão real do meteorito. O procedimento de inserção de um elemento que nos é familiar, como parâmetro de medida reconhecível, configura-se como uma operação padrão, a qual é utilizada nas ilustrações e fotografias científicas de cunho documental.

Para elementos de estudo com medidas reduzidas, recomenda-se o uso de um sólido de um centímetro cúbico, conhecido com *cubo de escala*. Em fotografias tiradas *in loco*, o cubo de comparação pode ser substituído por outros elementos de escala visualmente reconhecível, tais como: uma moeda, uma caneta ou um anel. Gradualmente, o elemento de comparação deve aumentar ou diminuir em proporção direta ao objeto de análise. No caso de um meteorito de porte médio, uma cadeira serviria perfeitamente para cumprir tal função. Entretanto, não podemos ignorar as leituras subjetivas de significados que são criadas pelas relações desses dois objetos.

A publicação de artista *Manual da Ciência Popular* de Waltércio Caldas, editada originalmente em 1982, parece ser um bom exemplo de como a lógica fotográfica de cunho documental utilizada pela ciência pode criar, através de uma perspectiva da arte, outras associações que se dão pelas relações dos objetos fotografados. Ao longo da presente pesquisa, tal publicação será retomada para pensarmos melhor essas relações subjetivas.

Retornando ao trabalho *Meteorito e Cadeira*, em relação à transposição da cena ilustrada na página do livro para a forma tridimensional em um espaço de exposição, podemos cogitar que a cadeira perderia a sua principal função: o papel comparativo de escala em relação ao meteorito. Pois, o observador, tendo a sua presença efetiva no espaço da mostra, poderia apreender o seu corpo ou qualquer outro objeto de seu entorno como índice ou como medida daquilo que observa, ampliando assim o parâmetro do referente e conferindo-o outros sentidos. Apesar dessa consideração, a cadeira foi mantida no projeto, já que interessavam, à ideia do trabalho, as diversas associações que poderiam decorrer da articulação do jogo de imagens estabelecido entre essa peça mobiliária e a réplica do meteorito.

Assim, foi prospectado um enunciado que pudesse acompanhar o referido trabalho, o qual seria inscrito em uma placa de bronze, semelhante aqueles clichês em baixo relevo que se encontram inseridos nas bases de monumentos públicos, contendo um argumento que potencializasse a articulação entre os objetos mencionados. Intitulado *Espaço Denso*, o enunciado criado aludia à minhas primeiras impressões de embate com essa ilustração, de surpresa ou de espanto, especificamente ao fato de encontrar dois objetos de naturezas muito distintas em um mesmo plano. Após algumas reformulações de escrita, o enunciado resultou na seguinte frase propositiva: “Imaginar uma situação ideal, na qual duas instâncias distintas flutuam no mesmo plano, ignorando toda a inteligência da forma”. Tal enunciado foi transposto para uma placa de bronze, medindo 30 x 40 centímetros, sendo o mesmo afixado em um sólido de madeira que seria posteriormente assentado no tablado base do trabalho.



Detalhe do trabalho *Meteorito e Cadeira* [2012]  
Placa de bronze com texto em baixo relevo  
30 x 40 cm



Como funciona a máquina fotográfica? | How does the camera work?

**Como funciona a máquina fotográfica**  
Waltercio Caldas  
1982



Detalhe do trabalho **Desvio para o vermelho: impregnação, entorno, desvio**

Cildo Meireles

1967-1984



moving toward you: blueshift

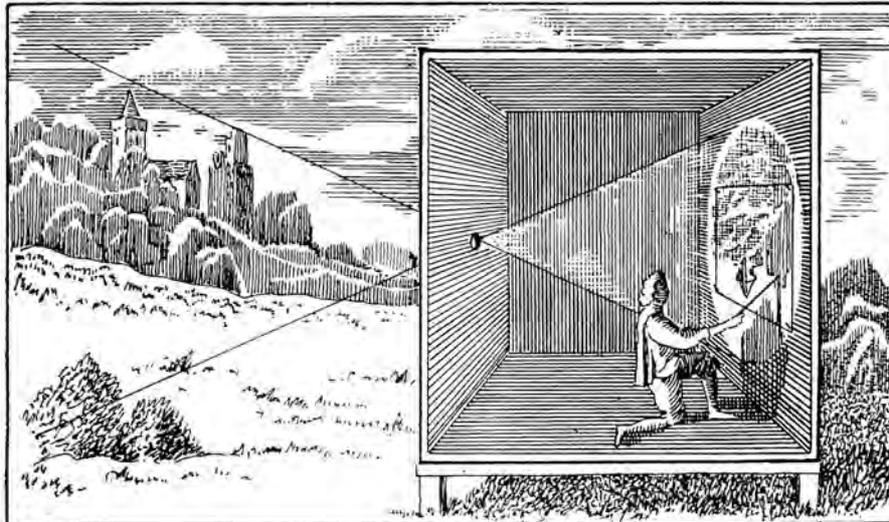


at rest



moving away from you: redshift

Exemplo da física que ilustra como o fenômeno *redshift* [desvio para o vermelho] funciona a partir do afastamento do observador em relação à fonte emissora de luz



Funcionamento da câmera obscura

Em relação à placa de bronze, o título *Espaço Denso* faz referência ao campo da matemática e da física, nos quais se especula que os fluxos de matéria e energia poderiam ter a mesma origem, sendo decorrentes dos processos de estruturação de um espaço que, aparentemente vazio, possui densidade. Nessa abordagem, o acúmulo de densidade geraria energia, a qual, tomando forma, constituiria a matéria do universo, inclusive a dos corpos celestes. Portanto, através de uma leitura superficial desse enunciado de física, em *Espaço Denso*, matéria e energia estariam em um mesmo plano, diferenciando-se uma da outra apenas pela forma. Já em uma análise matemática, podemos observar que *Espaço Denso* ou *Conjunto Denso* é formado por elementos que coincidem em espécies de aderências equivalentes ocupando um mesmo espaço.

No trabalho *Meteorito e Cadeira*, a formulação desse enunciado, sob o título *Espaço Denso*, prospecta também a paridade ou a equivalência entre uma cadeira e um corpo celeste. Ignorando suas distintas formas, os dois elementos estão sobre o mesmo plano do tablado, o qual parece abolir qualquer hierarquia de tamanho, origem, matéria e função. Trata-se de pensar, então, o *Espaço Denso* como sendo prospector de uma espécie de *situação ideal*. Na resolução de problemas de física, por exemplo, uma situação ideal é suposta quando ignoramos certos dados ou quando supomos que algumas características do ambiente são perfeitas, tais como: ausência de atrito, temperatura padrão, pressão nula, entre outros elementos, dos quais suas verdadeiras propriedades são parcialmente ignoradas.

A título de exemplo, aqui podemos mencionar alguns trabalhos de artistas que estabelecem pontos de contato entre os campos da arte e da

ciência, através de seus títulos, enunciados ou das operações criadas pelos mesmos. O trabalho *Desvio para o vermelho: impregnação, entorno e desvio*, 1967-1984, de Cildo Meireles, parte de informações a cerca de uma teoria da física, comumente encontrada em livros didáticos ou enciclopédias especializadas, a qual é estudada pela ótica. O fenômeno *desvio para o vermelho* ou *redshift* define que a distância entre observador e fonte emissora é diretamente proporcional ao conjunto de cores de baixa frequência, entre as quais o vermelho predomina. Ou seja, quanto mais longe estivermos de uma fonte emissora de luz, a gama de raios vermelhos emanados predominará em nossa retina. Já nos estudos do campo gravitacional e das pesquisas cosmológicas, o *desvio para o vermelho* refere-se à expansão das galáxias em relação ao planeta Terra, onde a tonalidade vermelha observada nas imagens de galáxias seria uma decorrência de tal fenômeno.

Igualmente, utilizando enunciados e títulos da física, o artista Wagner Malta Tavares criou, em 2004, uma escultura denominada *Horizonte de Eventos*<sup>7</sup>. Medindo onze metros de altura, esse objeto é instalado no espaço público, entre muros que dividem os pátios de casas e apartamentos.

7

Em 2010, participei da exposição *Horizonte de Eventos*, na Fundação Ecarta, Porto Alegre, com curadoria de Fernanda Albuquerque. O texto escrito pela curadora da mostra evidencia a escolha pelo seu título: "Na Física, horizonte de eventos é o nome dado à superfície esférica que limita ou anuncia o buraco negro. Trata-se de uma região exata e ao mesmo tempo imprecisa (nem buraco negro, nem universo), ainda afetada pelas propriedades desse campo gravitacional de onde nada escapa, já que até a luz absorve. Na Fundação Ecarta, a expressão dá nome ao trabalho de Wagner Malta Tavares, instalado na entrada do espaço expositivo, sinalizando um lugar. Imagens evasivas e atmosféricas, daquelas que embaralham e inebriam o olhar (talvez por indagarem os pequenos e grandes infinitos, como os que busca esquadrihar o pesquisador de Michel Zóximo), dão o tom da mostra – aqui e ali dissolvido pela tensão sugerida nos trabalhos de Maira Dietrich, Túlio Pinto e Wagner Malta Tavares. Tal qual paisagem vasta, que mesmo de olhos fechados persiste na retina, as obras em exposição não se revelam por inteiro à primeira investida, nem se concluem no olhar. Como as imagens sobrepostas de Leticia Ramos e *Força Tarefa* (Cristiano Lenhardt e Fernanda Gassen), ativam miradas. Há algo no espaço que permanece em ação, como se atravessássemos um campo gravitacional (ou o horizonte de eventos da mostra) e ali permanecêssemos, em um meio onde eventos podem acontecer ou a partir do qual se intuem/verificam eventos. Mais ou menos como quando contemplamos o horizonte e imaginamos que por detrás daquele mar (de que nos falam Leticia Ramos e Gilberto Mariotti), existe mais mar, mais céu, um continente inteiro ou a imensidão de um buraco negro.

O seu título faz referência a um campo estudado pela física, de nome congênere, o qual referenda a superfície esférica que demarca ou anuncia a existência do buraco negro. A esse respeito, ocorrem outros nomes de artistas brasileiros, os quais, (através de enunciados, títulos, teorias e fenômenos da física, matemática ou da química), criam trabalhos que, como aqueles produzidos por Cildo Meireles e Wagner Malta Tavares, transcendem as camadas mais superficiais que esses títulos ou assuntos poderiam denotar fora de seus contextos originais. Os artistas aqui lembrados<sup>8</sup> são: Lygia Clark, Waltercio Caldas e Milton Machado.

Retornando à escolha do título *Espaço Denso*, para figurar no trabalho *Meteorito e Cadeira*, pareceu-me interessante imaginar o tablado, a base onde um meteorito e uma cadeira estariam dispostos lado a lado, como um espaço de circunscrição ou como um espaço denso, no qual possíveis distinções ou ruídos entre esses elementos seriam descartados. Por consequência, o deslocamento de uma imagem que ilustra um ambiente de museu de ciências naturais para uma instalação em um contexto de arte também confluuiu para pensar a construção desse espaço como sendo um lugar que, metaforicamente, pudesse abrigar uma mesma energia com

---

8

Em relação ao trabalho de Lygia Clark, podemos observar em *Caminhando*, de 1964, a referência a um modelo de estudo topológico, denominado contorção topológica, através do uso da fita de Möbius, a qual, segundo as palavras da própria artista (1980, p.25), seria: “a transformação de uma virtualidade em um empreendimento concreto”. Waltercio Caldas aqui é lembrado pela publicação *Manual da Ciência Popular*, de 1982, onde o artista apresenta uma série de fotografias que assemelham-se à experimentos científicos, podendo aqui ser exemplificada pela fotografia “Como funciona a máquina fotográfica”, na qual o fenômeno ótico de captação mecânica de uma imagem é parcialmente explicado. Já Milton Machado é trazido aqui por meio de seu trabalho *A História do Futuro*, projeto em processo desde 1978, onde segundo o artista: “[...] trata de deslocamentos criativos, de movimentos e de transformações [...] Parte de modelos observados na ciência, na tecnologia, na arquitetura e no *design*, para examinar casos – o da arte em particular – em que objetos que existem extraordinariamente promovem a produção de um conhecimento que questiona o objeto ordinário e o modelo ordinário [...]”. Os trechos de texto escrito por Milton Machado foram extraídos do site: <http://evaklabin.blogspot.com.br/2010/03/plataforma-de-pesquisa-milton-machado.html>

diferentes formas e funções. O que há de comum em uma cadeira e em um meteorito, quando ignorarmos as suas naturezas antagônicas? Há uma linha invisível que os aproxima, se esquecermos as suas distintas formas? Seriam eles formados pela mesma matéria?

Tais interrogações são pertinentes para pensarmos também o oposto das relações que buscam encontrar um denominador comum para esses dois corpos. O que há de tão distinto e de tão notável entre dois elementos que poderia afastá-los definitivamente? Ainda observando esse mobiliário, como sendo um índice de escala reconhecível e, portanto, familiar, podemos concluir que aquela cadeira estaria ali para nos dizer o quanto aquele meteorito é grande. E se a cadeira for proporcional à nossa estatura corporal, ela também nos mostrará o quanto somos diminutos em relação àquele corpo celeste. Aqui, a ideia de escala também ultrapassa as questões de comparação da dimensão física dos objetos mencionados, aproximando-se de um índice de grandeza que necessita ser imaginado para efetivar-se como um parâmetro de medida, o qual deve estar além do plano físico. Assim, o mesmo assemelha-se mais da ordem da sensação do que da noção de constatação, apesar de uma ser, possivelmente, consequência da outra.

Qualquer pedaço de meteorito, pelo imaginário que o circunda, pode carregar consigo um rastro de destruição ou devastação, sugerindo que a vulnerabilidade da Terra é uma constante e nos fazendo lembrar de histórias e hipóteses sobre a extinção das formas de vida que nos antecederam milhões de anos atrás. E parece ser esse mesmo imaginário que nos faz também pensar sobre a nossa existência frágil aqui na Terra, embora as hipóteses cosmológicas que circundem esse tipo de desastre natural passem

por constantes revisões, onde a extinção do bioma pertencente ao período cretáceo, por exemplo, não seja unicamente relacionada à queda de um corpo celeste.

De outro modo, um meteorito pode funcionar como um elemento estranho à Terra que arrasta consigo alguns mistérios dos céus, os quais, ao mesmo tempo, irrompem na história humana alterando os seus rumos. Assim, justifica-se a existência de inúmeros colecionadores de meteoritos, sujeitos que demonstram enorme fascínio por esses pedaços de corpos celestes e pelos históricos trágicos que os acompanham. Para esses colecionadores, podemos pressupor que não importam apenas a dimensão de um meteorito, o material que o constitui ou o lugar de sua proveniência no espaço, mas também o estrago causado pela sua queda na Terra e a sua exposição nas manchetes de noticiários e jornais. Walter Benjamin (2011, p.225) ressalta esses aspectos ao abordar o apreço de um colecionador, não apenas pelo objeto colecionado:

[...] se não também por todo seu passado, ao que pertencem na mesma medida tanto a sua origem e qualificação objetiva, como os detalhes de sua história aparentemente externa: seu anterior proprietário, seu preço de aquisição, seu valor, etc. Todos os dados “objetivos”, assim como também esses outros, formam para o verdadeiro colecionador, em cada um de seus exemplares possuídos, uma enciclopédia mágica, uma ordem do mundo, cujo o contorno é o *destino* de seu objeto.

A descrição feita por Benjamin, a cerca dos interesses secundários de um colecionador, os quais ultrapassam o objeto de fetiche, pode servir como uma questão interessante para abordarmos o trabalho *El Chaco*, exposto em 2012 na DOCUMENTA (13) de Kassel, dos artistas argentinos Guillermo Faivovich e Nicolás Goldberg. *El Chaco* é também nome do maior fragmento do meteorito *Campo del Cielo*, o qual caiu, há cerca de quatro mil anos, na região atualmente denominada pelo mesmo nome, localizada na província de Chaco, Argentina. Pesando mais de trinta e três toneladas, o meteorito foi descoberto em 1969 pelo pesquisador e geólogo norte-americano Willian A. Cassidy. Entretanto, devido ao período de ditadura militar por qual a Argentina passava, o meteorito foi extraído de sua cratera apenas em 1980, por um agrimensor da *Universidad del Nordeste*: Argentino Romaña, o qual havia participado das primeiras expedições de Cassidy.

Devido ao seu peso e ao descaso das autoridades locais, tal meteorito permaneceu ao lado da sua cratera, ao ar livre sem proteção ou segurança. Durante mais de dez anos, o meteorito foi alvo de depredações, tornando-se uma peça esquecida e misturando-se em uma paisagem igualmente abandonada. Em 1990, através de uma operação ilegal, podendo figurar um roteiro mirabolante de um filme de ação, Robert Haag, um caçador de meteoritos norte-americano, foi interceptado pela polícia ao tentar atravessar a fronteira da província de Santiago carregando, em um caminhão, o meteorito *El Chaco*. Segundo as investigações policiais da época, Robert Haag havia “vendido” o meteorito, em uma transação milionária, para um colecionador, cujo nome nunca foi revelado.



Robert Haag, à esquerda da foto, segurando um fragmento do meteorito **La Criolla** em 1985  
Fotografia tirada cinco anos antes da tentativa frustrada do norte-americano Robert Haag em roubar o meteorito **El Chaco**, ocorrida no ano de 1990.



Visita de Albert Einstein ao Museu Nacional, 1925  
**Meteorito de Bedengó, Rio de Janeiro**

Motivado por esse evento criminoso e pela exposição que tal notícia ocupou nas manchetes da época em jornais locais e em periódicos internacionais, somente em 1991, o governo argentino sancionou uma lei que decretava ser de interesse social e de utilidade pública qualquer corpo celeste que caísse sobre o território de seu país. Passados sete anos, em 1998, a área onde o meteorito está localizado, ocupando uma extensão total de 112 hectares, foi transformada na Reserva Provincial Natural Cultural *Pigüen N'Onaxá*. Assim, esse breve histórico público constitui a vida terrena do meteorito *El Chaco*, até o ano de 1998; e antecede parte de uma espécie de epopéia criada pelos artistas Guillermo Faivovich e Nicolás Goldberg, em 2010. É importante observar que tal projeto tomaria vulto somente em 2012 na exposição dOCUMENTA (13), na cidade de Kassel, Alemanha.

Impulsionados por toda essa história e pensando o meteorito *El Chaco* como uma espécie de *ready-made* natural [não feito à mão, mas originado pelas energias cósmicas do Universo], a dupla de artistas argentinos planejava apresentá-lo como um objeto de arte, durante o período de duração da dOCUMENTA (13). Como um espécime de escultura bruta ou como um tipo de monumento que homenageia um infinito criado por alguma coisa que nos é desconhecida, a apresentação desse corpo celeste em um grande evento de arte poderia levantar algumas questões interessantes para serem discutidas. Tratava-se, então, de pensar o meteorito *El Chaco* não apenas como objeto artístico, mas também de conjecturá-lo como sendo um organismo silencioso que revelaria algumas camadas de tensão social, econômica e política que envolveriam o seu local de origem e seu espaço provisório de apresentação.

Após repousar quatro mil anos sobre o mesmo solo, *El Chaco* alçaria voo mais uma vez, agora em uma viagem tranquila e segura. Do outro lado do oceano Pacífico, receberia toda a atenção merecida, em um espaço de exposição nobre. Seria fotografado pelos milhares de turistas especializados que diariamente visitam a mostra dOCUMENTA (13). Ganharia um seguro incalculável, o qual poderia cobrir não apenas o seu valor de patrimônio natural argentino como também ultrapassaria altas cifras que protegem as grandes obras de arte de possíveis sinistros. Nessa exposição, como um *ready-made atualizado*, esse objeto celeste também poderia tocar em alguns pontos nevrálgicos para pensarmos certas operações do campo artístico na atualidade.

O planejamento do trabalho, iniciado em 2010, começou com levantamento do histórico de *El Chaco*, abarcando a redação e o envio de inúmeros documentos para instituições e especialistas, solicitando apoio ao projeto, deslocando-se, rapidamente, para negociações diplomáticas entre os dois países envolvidos, passando pelo planejamento estratégico de transporte, pela produção de uma embalagem especial, envolvendo a força aérea militar argentina, pela realização de um seguro de valor não revelado e culminando na criação de um projeto de lei provincial que aprovava o traslado do meteorito para Kassel. Nesse debate, diferentes deputados argentinos manifestaram as suas opiniões, endossando ou embargando o seu traslado. Permeando os discursos acalorados que propagavam os interesses democráticos do país até mesmo a questão das Ilhas Malvinas serviu de mote para justificar uma negativa frente ao pedido, o qual, apesar das polêmicas, foi aprovado em uma sessão extraordinária em dezembro de 2011.



Fotografia que registra **El Chaco**, localizado na Reserva Provincial Natural Cultural Pingüen N'Onaxá

Aparentemente essa parece ser a mesma imagem apresentada pela dupla de artistas argentinos, antes de sofrer manipulação que apaga a presença desse corpo celeste conforme veremos na página seguinte, a qual apresenta a fotografia exposta na DOCUMENTA 13



Fotografia apresentada na dOCUMENTA13

Guillermo Faivovitch e Nicolás Goldberg  
2012

Não tardou para a notícia da aprovação de lei se tornar pública e correr pelos jornais locais e nacionais. Como consequência do fato noticiado, naquele momento, os cidadãos argentinos passaram também a manifestar as suas opiniões em relação ao referido projeto, integrando o repertório de posicionamentos ideológicos e políticos que é tão caro à cultura social da Argentina. Havia dúvidas sobre os verdadeiros interesses da dupla de artistas. Existia também um receio do meteorito ser perdido, extraviado ou confiscado pelo governo alemão, como moeda de troca que poderia requerê-lo como pagamento de uma grande dívida financeira, existente, há muito tempo, entre Alemanha e Argentina.

Igualmente, pairava no ar uma sutil desconfiança de que aquela aprovação de lei estaria ligada a um jogo político entre os países envolvidos. Do mesmo modo, se podia notar um discurso repleto de mágoa dirigido ao país que estava interessado em receber o meteorito, ultrapassando as questões políticas que estavam em pauta. O principal questionamento, que rapidamente minou as rodas de discussão, indagava por que nunca havia sido dada a atenção devida para aquele meteorito e para o povo indígena *mocoví*, nativo da região do Chaco e, por consequência, dono de seu destino. Houve manifestações populares que tornaram-se públicas e invadiram as ruas do pequeno povoado de Chaco. A liga Ibero-americana de Astronomia, com a participação de diferentes personalidades do campo científico, também se posicionou contra o deslocamento do meteorito, apoiando as manifestações da população local. Conforme os relatos da crítica argentina Graciela Speranza, integrando o artigo “El Chaco em Kassel e o peso da incerteza”, publicado na revista digital *Carbono*:

A DOCUMENTA (13), alertada pela oposição de alguns setores da comunidade científica e pelo suposto avassalamento da comunidade aborígine, garantiu que o pedido não seria mantido sem o “respaldo pleno dos ‘povos originários’, custódios tradicionais das terras do Chaco e da comunidade local como um todo”. O governo do Chaco também atendeu às reclamações e, em uma instância sem precedentes na história do povo *Mocoví* e talvez na história da província e do país, resolveu deixar a decisão ao Conselho Moqoit, o qual aprovou o traslado por maioria, em assembleia celebrada no dia 24 de janeiro, na cidade de Villa Ángela, com uma minoria dissidente do *Movimiento del Pueblo Moqoit del Chaco Argentino*, que notificou seu desacordo ao governador do Chaco.

Apesar da nova aprovação, agora de representação popular e que apoiava o traslado de *El Chaco*, a dupla de artistas argentinos decidiu não levar adiante o projeto, escrevendo uma carta à organização do evento, a qual explicitava as suas justificativas. O principal motivo de desistência alegava que essa nova decisão não era unânime novamente, pois derivava de uma assembleia, a qual nunca representa a totalidade de interesses de um determinado grupo social. Era preciso escutar os velhos índios e respeitar as suas crenças, não mexendo naquilo que, para os mesmos, sempre foi sagrado. A decisão dos artistas foi respeitada pela organização do evento, findando o projeto como uma obra incompleta, após três anos de planejamento e organização. O trabalho apresentado na mostra resultou em uma fotografia e quatro cartas que relatavam todos os fatos que sucederam o início do trabalho *El Chaco*, culminando em sua conclusão não efetiva, onde a ausência do objeto celeste reforçava a sua força silenciosa e revelava todos

os interesses nebulosos que o envolveram<sup>9</sup>.

Assim, os novos rumos desse projeto, apesar de seu aparente fracasso, tornam o trabalho *El Chaco* um forte exemplar que deflagra os meandros sombrios daquilo que entendemos por representação democrática, onde o consenso pode, às vezes, não ser entendido como uma voz unívoca que fala pela totalidade de um coletivo. Há, nesse entendimento, um movimento generoso que vai ao encontro daqueles ecos que divergem da maioria das vozes que forma o coro de opiniões, vontades, desejos, ideias ou crenças de um povo. Não obstante, seguindo essa lógica, a qual deixa de ser uma resposta grandiosa de indulgência para se tornar apenas uma atenção afetuosa e justa pelo outro, podemos pensar nas relações entre arte e política. Dois campos de invenções humanas que não estarão livres de se encontrarem, principalmente, quando os relatos da história esbarrarem nas ficções do mundo, como bem escreve Jacques Rancière (2005, p. 26):

As artes nunca emprestam às manobras de dominação ou de emancipação mais do que lhes podem emprestar, ou seja, muito simplesmente o que têm em comum com elas: posições e movimentos dos corpos, funções das palavras, repartições do visível e do invisível. E a autonomia de que podem gozar ou a subversão que podem se atribuir repousam sobre a mesma base.

---

9

As informações e os dados técnicos descritos sobre o trabalho *El Chaco*, presentes nas páginas anteriores, foram consultados na publicação *The Campo del Cielo Meteorites V.I El Taco*, de Guillermo Faivovich e Nicolás Goldberg, no artigo "El Chaco em Kassel e o peso da incerteza" de Graciela Speranza, publicado na revista digital *Carbono* e no site da DOCUMENTA 13, o qual apresenta uma série de *e-mails* trocados entre os envolvidos nesse projeto. Do mesmo modo, outras informações que integram o presente texto são decorrentes de conversas que mantive com os dois artistas argentinos, em encontros informais na cidade de Porto Alegre, nos meses de julho e agosto de 2013, em virtude de nossos trabalhos integrarem a 9 Bienal do Mercosul, realizada nessa mesma cidade, nos meses de setembro a novembro de 2013. Como desdobramento de suas pesquisas, na referida mostra, esses artistas apresentaram o trabalho *Méson de Fierro*, a pintura de um meteorito desaparecido, feita a partir de um desenho criado por Cerviño, em 1783. O trabalho que apresentei em tal mostra, *Plano Energético Causal*, será analisado no subcapítulo seguinte.

Ao trazer para a presente reflexão *El Chaco* através dos breves relatos que permearam o seu processo e que culminaram em sua não apresentação na mostra dOCUMENTA (13), há uma clara intenção em abordar *Meteorito e Cadeira*, por meio de alguns pontos que tomam esses dois trabalhos como sendo produções muito distintas e que, ao mesmo tempo, podem convergir em determinadas questões, talvez em direção daquelas que são mais visíveis. Divergentes às intenções que reverberam em seus modos de existência, os dois trabalhos parecem ter em sua gênese mais superficial um meteorito como ponto de partida. E enquanto que para *El Chaco* a sua história é o elemento mais importante para ativar inúmeras relações da arte com outros campos, para *Meteorito e Cadeira* o desconhecimento total de sua biografia articulou-se como o principal ponto de partida para pensá-lo como uma imagem descolada de seu passado, onde os seus dados contextuais não interessavam a esse projeto.

Desse modo, em *Meteorito e Cadeira*, a ideia de representação foi alicerçada pelo uso de uma réplica que simulava um meteorito genérico, pensando nas possíveis articulações com o campo da ficção que desse trabalho poderiam emergir. E aqui, ao olhar para esses corpos celestes, pensando-os como objetos potentes de estranheza ou impregnados de força estética, torna-se necessária uma breve problematização sobre a carga metafórica de um meteorito quando o mesmo é apreendido como um elemento que possui, ao mesmo tempo, a ideia do tangível e do impossível, da finitude e do imaginário ou das relações entre o invisível e o explicável, sem ignorar as suas cargas políticas.

Karl Marx, em sua tese<sup>10</sup> de doutoramento defendida em 1841, dedicou-se a escrever o quinto capítulo intitulado *Os Meteoros*. Em uma passagem de tal capítulo, esse autor questiona a forma que os fenômenos celestes poderiam ser explicados (1972, p. 208):

Todas as explicações são suficientes; só é necessário afastar o mito. E este será afastado se em cada um dos fenômenos, se tomar em conta o invisível. Mas é forçoso atermo-nos ao fenômeno, à percepção sensível; devemos então recorrer à analogia. Desse modo, poderemos libertar-nos do medo, através da explicação, fornecendo razões para a existência e comportamento dos meteoros e para todos os fenômenos que se produzem continuamente e que desconcertam grandemente os homens. O número de explicações e a pluralidade das possibilidades não devem somente acalmar a consciência e afastar as razões da angústia mas simultaneamente negar os corpos celestes a existência de uma unidade, o valor de uma lei idêntica a si mesma e absoluta. Eles podem comportar-se de uma ou de outra forma; e é esta a possibilidade sem lei que caracteriza a sua realidade.

Ao refletir sobre os meteoros, Karl Max analisa os textos de Epicuro, o qual em sua época, na opinião do autor alemão, não apenas se restringiu à buscar fundamentos em uma especulação empírica, como também fundamentou suas teorias a partir de conhecimentos da física, pelos quais os meteoros estariam mais próximos dos átomos, tendo eles um comportamento

---

10

A referida tese intitula-se *Diferença entre as filosofias da natureza em Demócrito e Epicuro*. A publicação analisada na presente pesquisa é uma tradução de Conceição Jardim e Eduardo Lúcio Nogueira. Lisboa: Editorial Presença, 1972. A grafia na língua original, consultada nesse livro, foi mantida.

material e uma essência espiritual. A partir dessa leitura, os meteoros não poderiam ter apenas uma explicação, mas sim “um número indeterminado de razões diferentes” (1972, p.209). Epicuro, diferente de todos os outros filósofos contemporâneos seus, não buscava explicações nos céus ou nos deuses para fundamentar o comportamento dos astros e dos fenômenos que ocorrem na atmosfera ou além dela. Segundo a perspectiva apontada por Epicuro, e reiterada por Marx, era necessário apagar o mito. Assim, o princípio universal de leitura seria soterrado por um índice de indeterminação, onde, nas palavras do filósofo alemão (1972, p.210):

O átomo é a matéria na forma de autonomia, de singularidade; de certo modo é a representação do peso. Mas a mais elevada realidade do peso são os corpos celestes. Neles se resolvem todas as antinomias entre forma e matéria, entre conceito e existência, que constituem o desenvolvimento do átomo; neles se realizam todas as determinações exigidas.

Na leitura acerca dos meteoros, Karl Max tem como ponto principal de reflexão a indeterminação das causas que movem os fenômenos celestes, onde a liberdade e o acaso seriam seus os princípios básicos de regência. Diante de tal panorama, podemos observar que Marx, problematizando as teorias de Epicuro, analisa o comportamento dos meteoros assim como o dos átomos através de uma concepção materialista e dialética. E aqui, talvez, seja evidenciada a questão mais relevante dessa discussão trazendo um elemento que é subjacente a todo o seu tratado: o homem. Desse modo, a liberdade

humana seria o ponto nevrálgico para apreendermos quase todos os fenômenos que nos afetam. Como consequência, o homem, composto também por átomos, encontraria, no acaso, a liberdade como vontade autônoma e independente, seja nas esferas do natural ou no campo das relações sociais.

Nessa lógica, os corpos celestes poderiam servir de metáfora para pensarmos igualmente a nossa existência no mundo, apreendendo-a como um processo semelhante à biografia de um meteorito que irrompe a atmosfera da Terra? A partir de tal questionamento, a linha que é formada pelo trajeto de um corpo celeste, quando interrompida por algum planeta que se interpõem como obstáculo, passa a desenhar outros contornos filosóficos, os quais nos possibilitam apreender um meteorito como um objeto que seria, ao mesmo tempo, conforme as palavras da historiadora Carolyn Christov-Bakargiev (2011, p.130): “[...] transcendente e imanente. E se encontra nessa condição impossível porque sofreu uma sorte de trauma ao ser atraído até a nossa órbita e desintegrar-se”.

Do mesmo modo, um meteorito aqui é pensado como um corpo que, além dos campos da ciência ou da filosofia, pode ser manipulado como um elemento que também é problematizado pela arte. As questões que desse objeto derivam abrem uma gama de possibilidades para o pensarmos, não somente em relação às suas características físicas ou às qualidades derivadas de sua visualidade, mas igualmente em articulação aos seus valores simbólicos. Partindo de um acidente natural, um meteorito serve de motivo ou assunto para estudos e análises que não cindem as relações entre forma e matéria, escala e valor, estética e política ou entre história e ficção. Nesse

sentido, retorno ao trabalho *Meteorito e Cadeira* para relatar como foi dado o seu processo de finalização, seu trajeto durante o período de exposição, seu desdobramento no campo das ficções e seu destino final. Durante o período de um ano, o projeto iniciado a partir de uma ilustração, culminou em uma instalação e serviu, igualmente, de mote para uma publicação chamada *LACUNA*.

Assim, em fevereiro de 2012, seguindo o desenho do projeto, o trabalho foi finalizado, resultando em uma espécie de instalação, medindo aproximadamente 5 x 3 x 1,6 metros, composta por um tablado de madeira, uma cadeira de madeira da década de 1960, um simulacro de meteorito feito em resina acrílica coberto por óxido de ferro, uma placa de bronze com um enunciado e oito pedestais de cobre com cordões de segurança entre os mesmos. A produção contou com o auxílio de um profissional que trabalha com pedras artificiais e um marceneiro, incluindo ainda uma pesquisa de mobiliário museológico e a procura de uma cadeira que se enquadrasse no perfil do desenho projetado. Ao longo de quatro meses foram estabelecidas as negociações com o artesão responsável pela construção do meteorito, sendo feitas três visitas de acompanhamento do trabalho ao seu ateliê. Na primeira visita ao ateliê do artesão, na cidade de São Paulo, em setembro de 2011, lhe apresentei o projeto, a partir do qual foi confeccionada uma maquete do meteorito e foram escolhidas as tonalidades e a cor, sendo igualmente definido o formato da peça, o tipo de textura e suas dimensões. As duas visitas subsequentes, ocorridas em novembro e dezembro de 2011, giraram em torno dos ajustes finais de formato e tonalidades.

Igualmente, cabe destacar que os meses de janeiro e fevereiro de 2012, momentos finais do projeto *Meteorito e Cadeira*, coincidiram com o período de uma residência artística pela qual passei na cidade Barcelona, fruto de um prêmio recebido, em 2010, pelo Centro Cultural de São Paulo<sup>11</sup> em parceria com o Centro Cultural da Espanha/Espaço Hangar. Por esse motivo, não acompanhei presencialmente os últimos detalhes do referido trabalho, como a tonalidade da peça e o tipo de madeira escolhida para o tablado, apesar de já ter feito a indicação prévia dos mesmos antes de realizar essa viagem. A minha ausência nesse momento e a impossibilidade de saber se o projeto iria sair conforme o planejado influenciaram, em certa medida, a produção de outro trabalho realizado no período de tal residência artística: a criação de uma espécie de página avulsa de um periódico intitulado *LACUNA*<sup>12</sup>.

Com tiragem de cem exemplares e impressa em *offset*, medindo 30 x 42 centímetros, *LACUNA* funciona como um desdobramento que referencia

---

11

Através de um prêmio concedido pelo CCSP, em virtude de uma exposição que participei pelo "Programa Exposições do CCSP 2010", realizei uma residência artística no *Espaço Hangar*, na cidade de Barcelona, durante os meses de janeiro e fevereiro de 2012. Nesse período, além de produzir a publicação *LACUNA*, editei uma segunda publicação: *Muntanya*. Tal publicação foi fruto de meu projeto de contrapartida para a efetivação do prêmio de residência. *Muntanya* consiste em uma espécie de revista, a qual apresenta uma série de imagens de montanhas extraídas de exemplares dos anos 1960 e 1970 da revista *Muntanya* editada pelo *Centro Excursionista de Catalunya*. Possuindo o mesmo nome da revista que lhe deu origem, a publicação que editei é composta apenas por imagens de montanhas sem as informações que lhes acompanhavam nas suas páginas originais. Não há presença humana nas imagens dessa publicação, sendo feita apenas uma referência à notícia de dois escaladores que morreram ao tentar escalar uma montanha espanhola na década de 1960.

12

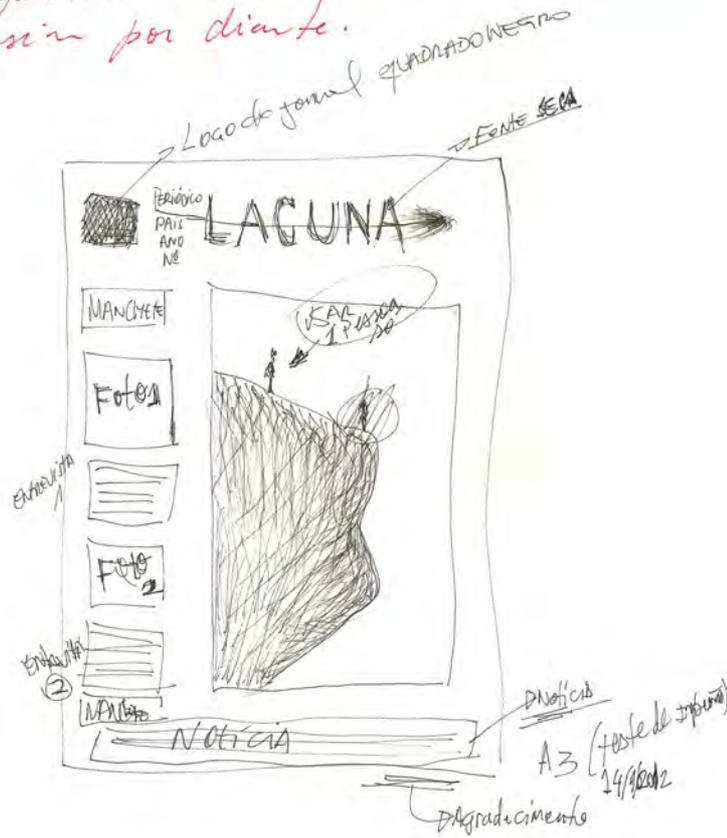
O título *LACUNA*, em meu processo de trabalho, já havia figurado o ensaio visual *Lacuna Edições*, criado para a *Revista Valise*, publicação dissente do PPGAV-UFRGS, em 2011. Tal ensaio é uma compilação ficcional de capas de livros sobre a vida de Marcel Duchamp. Com autores, editoras e títulos inventados, a coleção de capas tratam de assuntos ainda não publicados sobre o artista francês. O ensaio visual pode ser acessado em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/RevistaValise/article/view/22049/12808>. O nome *LACUNA* é uma referência à empresa de nome homônimo, a qual no filme *Brilho eterno de uma mente sem lembranças*, de Michel Gondri, é responsável por apagar a memória de sujeitos que buscam os seus serviços.

o trabalho *Meteorito e Cadeira*, para o qual foi criada uma ficção que narra a misteriosa queda desse meteorito na Espanha e que supostamente figuraria a instalação que seria apresentada no Brasil. A ideia de fabular uma história que descrevia a queda do meteorito em território espanhol, igualmente, surgiu de minhas primeiras impressões a cerca do bairro onde vivi no período de estadia em Barcelona: *Poblenou*. Desde meados da década de 1980, esse antigo bairro industrial de Barcelona sofre revitalizações urbanas que alteraram a sua antiga condição de existência, conforme podemos observar através do relato de Fontcuberta (2011, p.65-66):

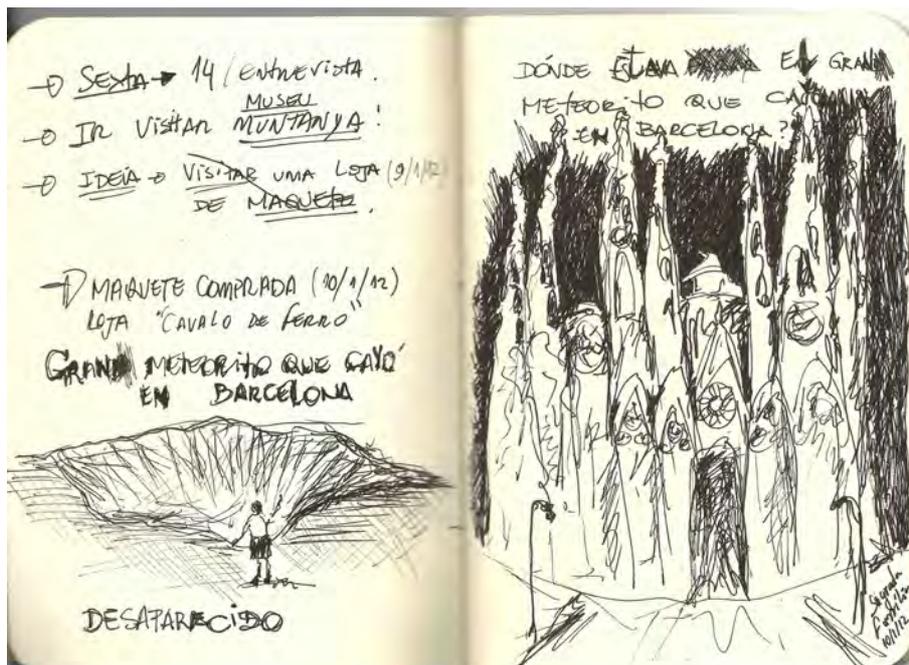
O Poble Nou (Povoado Novo) é hoje um bairro do litoral de Barcelona, mas, em meados do século XIX, era considerado suficientemente afastado do núcleo urbano para que ali fossem erguidas grandes fábricas, armazéns, depósitos e tudo aquilo que não convinha deixar de perto do centro da cidade, como eventuais manifestações operárias, poluição ou simplesmente por necessidade de expansão. O bairro abrigava, em consequência, os vestígios da revolução industrial, edificações outrora geradoras de riquezas, que foram pouco a pouco ficando abandonadas e desprovidas de outra função além de testemunhar a pujança econômica de outra época e deleitar os amantes da arqueologia industrial.

Este segue outra lógica. Cada página possui  
 de cada revista possui oito páginas,

ou seja antes de encadernar uma revista  
 a primeira esta ao lado da última, ou seja  
 a segunda está ao lado da antepenúltima,  
 e assim por diante.



Projeto de diagramação do periódico Lacuna



Caderno de viagem com esboços de ideias para a publicação **Lacuna**  
Barcelona  
2012

De 1987 à 1992, *Poblenou* passou por inúmeras alterações que devastaram a sua identidade topográfica, em prol de objetivos econômicos que visavam o progresso, expulsando antigos moradores e destruindo as suas moradias para converter-se na futura sede da Vila Olímpica. Apesar das inúmeras manifestações e lamentos populares, o bairro de *Poblenou* foi, parcialmente, destruído, abrindo caminho para edificações contemporâneas, espécies bizarras da modernidade arquitetônica tardia que, com os Jogos Olímpicos de Verão de 1992, chegavam na cidade de Barcelona. Assim, *revitalizar* passou a ser sinônimo literal de *substituir*, onde uma classe média em ascensão tomava os lugares dos antigos moradores. Após o término dos jogos olímpicos, *Poblenou* continuou a sofrer os reflexos da especulação imobiliária. Aqueles poucos que resistiram, na década de 1990, em 2000 viram-se obrigados à abandonar o bairro, em decorrência dos altos valores cobrados em aluguéis ou impostos.

Incontáveis prédios e fábricas, os quais ocupavam quarteirões inteiros, foram, praticamente, colocados à baixo da noite para o dia. Grandes corporações da construção civil tomaram de assalto o bairro, instalando guias gigantescas e outros maquinários potentes. Entretanto, em decorrência da crise econômica que se alastrou na Europa na última década e que rapidamente chegou à Espanha, aquela paisagem de progresso foi alterada. Assim, no dia 6 de janeiro de 2012, quando cheguei pela primeira vez nesse bairro, pude testemunhar os reflexos de tal crise, a qual havia novamente o transformado em ruínas. Na primeira semana, ao transitar pelas ruas do bairro, imaginava que tratava-se de um período de férias dos trabalhadores da construção civil, pois o que se via eram destroços de prédios e casas

velhas, novas construções paradas, guas e maquinários largados ao tempo.

Ao conversar com moradores locais e outras pessoas que frequentavam o bairro, descobri que muitas empresas e construtoras tinham pedido falência, enquanto outras, para meu espanto, haviam se deslocado especificamente para o nordeste brasileiro, alavancadas pelo nosso recente e fértil mercado. Era de conhecimento público que algumas daquelas construtoras não possuíam condições financeiras para retirar os seus equipamentos. O resultado de tal situação refletia-se na convivência entre velhas lembranças arquitetônicas e construções inacabadas de um futuro interrompido. Pesados blocos de pedra, vigas de madeira e tijolos maciços centenários em grande formato misturavam-se agora com estruturas metálicas e tijolos vazados que pareciam não ter peso nem resistência. Para esconder tal paisagem, alguns terrenos foram totalmente fechados com altos muros, os quais receberam pinturas e *graffitis* que, encomendados pelo governo espanhol, ironicamente retratavam, como fotografias antigas, as residências antes da destruição.

Todavia, esse tipo de maquiagem política não foi o suficiente para velar completamente a paisagem de *Poblenou*, o qual parecia carregar consigo o peso de seu nome, estando fadado a ser constantemente um “bairro novo”. Por meio de uma ficção que poderia ser criada, *Poblenou* aparentava ser o cenário perfeito para ambientar a queda de um meteorito. Em menos de uma semana, foram desenhados os elementos que iriam compor a publicação *LACUNA*. O nome dado à publicação sugere dois principais significados, um na língua portuguesa [*espaço vago*] e outro em espanhol [*la cuna*], o qual traduzido para o português significa “o berço”.

«ALGO ESTÁ CAMBIANDO  
NUESTRA MANERA DE  
OBSERVAR LOS  
FENÓMENOS EN EL  
MUNDO».



Tere Badia observa que «El mundo ya no será lo que hemos conocido. El poder de seducción de estas imágenes en los media, el impacto global del acontecimiento a nivel económico y social y los movimientos especulativos que vamos a observar confluyen en una infinita catástrofe de la cual intentamos salir lo mejor posible. Creo que finalmente hemos salido de órbitas».

«SENTÍ UNA EXTRAÑA ENERGÍA»



Yuko Mohri informa que la noche había una extraña energía. «Sentí una fuerza misteriosa, algo que trasciende la naturaleza elemental de las cosas».

**DÓNDE FUE A PARAR  
EL SUPUESTO  
METEORITO QUE CAYÓ  
EN BARCELONA?**

Según los residentes del barrio de Poble Nou, en la madrugada del 18 de enero, fue vista una bola brillante que cruzó el cielo del antiguo barrio industrial de Barcelona. Poco después, se escuchó una fuerte explosión y se sintió un fuerte sismo, que causó un gran revuelo entre los residentes del barrio. El intenso frío impidió a la población ir a la escena del suceso, en el patio de Hangar, en Can Ricart, cerca de la Diagonal Mar. En la mañana, la sorpresa fue aún mayor, pues lo que se pudo ver fue un enorme cráter, de unos 12 metros de diámetro y 10 metros de profundidad. Las autoridades están investigando el caso de la misteriosa desaparición del meteorito que ya ha sido bautizado por los locales como "El meteorito Muntanya".

Editorial [Michel Zúñiga]  
Fotografías [Fernanda Gascon]  
Agradecimientos [Francine Gaudel], [Diana Cervià], [Monet An Gràfiques], [María Gracia], [Nuria Merquès], [Tere Badia], [Yuko Mohri]





**]muntanya[**  
**14 x 18 cm**  
**tiragem única - 200 unidades**  
impressão offset  
2012

Após a escolha do título *LACUNA*, foram realizadas duas entrevistas curtas, a primeira com Tere Badia, diretora cultural do *Espaço Hangar*, e a segunda com a artista japonesa Yuko Mohri, a qual estava também em residência nesse espaço. Cientes de que se tratava de um trabalho artístico, as duas entrevistadas inventaram respostas às minhas perguntas, posando para fotos que simulam aquelas jornalísticas. As respostas de Tere e Yuko foram construídas a partir de uma retórica aberta à interpretações mais abstratas, funcionando também como comentários sobre configurações subjetivas e perspectivas pessoais. Paralelamente, foi produzida uma foto que registra o lugar da queda do meteorito. Tal cena foi montada com a escavação de um pequeno buraco no solo e com a inserção de uma miniatura de figura humana, daquelas usadas em maquetes de arquitetura. Sem referentes de escala, além da miniatura, a fotografia nos dá a impressão de que a cratera retratada é gigantesca. Em tal foto, há somente a presença de uma representação humana que observa a cratera vazia. Posteriormente, foi criada a manchete “Onde foi parar o meteorito que caiu em Barcelona?” e um texto que relata o caso da queda do meteorito e seu misterioso desaparecimento.

A notícia, na forma de um parágrafo de quatro linhas, traz o relato genérico de indivíduos sem identificação que, na noite do dia 18 de janeiro de 2012, teriam avistado o meteoro nos céus e ouvido o barulho de sua queda. A configuração de tal notícia foi norteadada por uma lógica de relato de fundo sem comprovação, onde não há aquilo que o astrônomo Jean-Baptiste Biot chamava de “argumentos morais”. Tais argumentos referem-se à relatos de quedas de meteoritos e seriam dados por testemunhas identificadas e com

papéis sólidos na sociedade do século XVII, tais como “homens instruídos e bem nascidos, senhoras casadas e padres”. O físico e professor francês Nicolas Witkowski (2004, p.108), escrevendo sobre as pesquisas de Jean-Baptiste Biot, diz que o impacto de um meteorito “era também de ordem sociológica”. Nessa perspectiva, os relatos de quedas de corpos celestes, no século XVII, teriam a sua credibilidade ligada à classe social que construiu [e que, talvez, ainda construa] parte de uma narrativa histórica. Conforme já abordado na presente reflexão, o texto de Marx sobre a teoria de Epicuro a cerca dos meteoros também poderia ser confrontado a esse tipo de pensamento, onde a queda de um meteorito tanto pode nos contar sobre os fenômenos que ocorrem nos céus como também falar de como construímos nossas relações sociais e todo imaginário que delas derivam.

Desse modo, a publicação *LACUNA*, ao tratar do desaparecimento do meteorito e ao indicar o lugar de sua queda, também pode funcionar como um componente narrativo que forneceria dados contextuais ao trabalho *Meteorito e Cadeira*. Ou seja, através de certos elementos contidos nessa publicação poderíamos encontrar informações que ambientam tal trabalho, configurando parte de sua biografia ficcional. Aqui, é importante destacar que, originalmente, *LACUNA* não foi pensada para ser apresentada conjuntamente com *Meteorito e Cadeira*. Entretanto, cogita-se a criação de uma segunda publicação, na forma de livro, a qual será composta por distintos tipos de documentos que, por meio de histórias ficcionais, relatarão quedas e desaparecimentos misteriosos de meteoritos.

Após imprimir a publicação *LACUNA*, na terceira semana de janeiro de 2012, lançando-a em uma loja especializada em publicações de artista e

múltiplos localizada no Bairro Gótico de Barcelona, chamada *Múltiplos*, escrevi, então, uma carta para o museu Reina Sofia, localizado em Madri, endereçada para o seu diretor Manuel Borja-Villel, na qual oferecia o trabalho *Meteorito e Cadeira* como uma doação espontânea à tal instituição. Na carta, com um texto carregado de formalidade e contendo uma cópia da publicação *LACUNA*, dizia que o meteorito era uma réplica de um corpo celeste que havia caído em *Poblenou* e que, por algum motivo desconhecido, teria aparecido no Brasil. O trabalho era oferecido ao museu, como um gesto de gentileza que devolvia um pedaço de sua história, na forma de um espólio entre colônia e conquistador. Nunca recebi resposta. As intenções que animaram a redação e o envio de tal missiva giravam em torno não apenas da possibilidade de testar os limites da ficção, assim como também de criar outras narrativas para o trabalho. Apesar de não restar dúvidas sobre o tom irônico de sua redação e sobre seu caráter inverossímil, é necessário ressaltar que nunca perdi a esperança de receber um retorno daquela instituição. Ao encerrar a redação da carta, em língua espanhola, as duas últimas frases de efeito diziam: “*Por ley, España debería recibir otra vez lo que siempre le há pertenecido. Debemos recordar que para los cielos no hay casualidad*”.

Finalizado, em março de 2012, o trabalho *Meteorito e Cadeira* integrou a mostra *Rumos Artes Visuais 2011/2013*, participando de outras duas mostras itinerantes pelas cidades de Recife e Rio de Janeiro. Em abril de 2013, findando oficialmente a mostra, todos os trabalhos seriam devolvidos aos seus autores. A partir dessa perspectiva, alguns desdobramentos passaram a ser pensados e conjecturados em relação ao destino que seria dado ao trabalho. Era necessário prospectar um espaço

apropriado para receber, guardar e conservar essa peça. Inicialmente, pensei em alojar o trabalho na sala de estar de meu apartamento. Logo essa ideia foi abandonada, forçosamente, pois todos os móveis da sala teriam que ser direcionados para os outros cômodos da casa.

Passei a escrever para alguns amigos que, junto comigo, pensavam em possíveis lugares que pudessem abrigar o trabalho. Uma galeria de arte, localizada na cidade de São Paulo, demonstrou interesse pela peça, mas a negociação não foi levada à diante. O prazo de devolução estava chegando no seu limite e os *e-mails* da instituição Itaú Cultural, solicitando o endereço de envio do trabalho, chegavam diariamente. Ainda sem um destino claro para a instalação, tardava em responder os *e-mails* da instituição. Havia outras possibilidades para que *Meteorito e Cadeira* pudesse estender o seu ciclo de existência, entretanto, era necessário escolher aquela ideal.

O futuro almejado para o trabalho, igualmente, projetava-se sobre a ideia de um museu de ciências naturais. Nesse processo, a possibilidade de encontrar um lugar público e de exposição permanente, o qual tivesse a ciência como objeto de experiência, era um dos fins idealizados. Imaginava, para abrigá-lo, um museu de ciências naturais pequeno, desses de cidades do interior, antigo e defasado. Vislumbrava *Meteorito e Cadeira* inserido nesse novo contexto, onde a instalação da peça não seria percebida pelo público visitante como um trabalho de arte. Já antevia uma placa que poderia ser inserida ao seu lado, aludindo à minha doação da peça, sem especificar a sua real origem. Assim, em minhas digressões, imaginava que o ciclo de elaboração da ideia de tal projeto seria completado pelo encontro de um lugar repleto de sentido silencioso, do qual a instalação havia nascido.

De uma ilustração retirada de um livro de divulgação científica, retratando um meteorito em um museu de ciências naturais, passando pela construção tridimensional dessa situação e por sua inserção em espaços de arte, o encontro de um museu científico para expô-la definitivamente encorajava-me a pensar que o trabalho teria ainda desdobramentos futuros. No entanto, o curto prazo de tempo para encontrar uma instituição que demonstrasse interesse e onde o seu espaço físico fosse generoso para abrigar a peça levaram-me a buscar distintas frentes.

Entre as possibilidades que se apresentavam naquele momento para receber o trabalho *Meteorito e Cadeira*, a Fundação Vera Chaves Barcelos<sup>13</sup>, localizada no município de Viamão, foi contatada para uma futura conversa. Numa tarde de março de 2013, encontrei a artista Vera Chaves, a qual gentilmente me recebeu em sua casa, propriedade que fica ao lado de sua fundação. Após algumas horas de conversa, tendo apresentado *Meteorito e Cadeira* e explicitado os motivos que justificavam a minha escolha pela instituição, não recebi uma resposta definitiva. Naquela ocasião, Vera demonstrou interesse pelo trabalho e pelos argumentos que lhe apresentei, entretanto, segundo a artista a resposta afirmativa dependeria do Conselho Deliberativo da FVCB, formado por artistas, críticos, curadores e pesquisadores, ao qual seria submetida uma proposta de doação da peça.

Havia alguns elementos técnicos do trabalho que poderiam funcionar

---

13

*A Fundação Vera Chaves Barcellos – FVCB – é uma entidade cultural privada e sem fins lucrativos, que tem como missão a preservação, pesquisa e difusão da obra da artista Vera Chaves Barcellos, assim como o incentivo à criação artística e à investigação da arte contemporânea. A sede da FVCB está localizada em Viamão-RS, a 22 Km de Porto Alegre. É formada pela Sala dos Pomares, um prédio de 400 m<sup>2</sup> com áreas expositivas, sala multiuso e sala de trabalho, projetado especialmente para receber a programação de atividades e pela Reserva Técnica, onde está guardado o acervo de obras. Informações retiradas do site: <http://www.fvcb.com>*

como empecilhos para que a doação fosse efetivada, relacionados à sua dimensão e ao espaço físico necessário para o seu armazenamento. Do mesmo modo, imagino que, como possível parte de uma coleção, o trabalho também deveria ter uma certa coerência com as demais peças do acervo ou com as poéticas dos artistas que dele fazem parte. Passadas três semanas de meu encontro com Vera, em abril de 2013, recebi a notícia de que o Conselho Deliberativo, através de uma reunião, havia acatado a doação do trabalho ao acervo da coleção da FVCB. Assim, o trabalho foi oficialmente doado para essa instituição, incorporando-se ao seu acervo, sendo transportado diretamente das instalações do Itaú Cultural, em São Paulo, para a cidade de Viamão, localizada a 22 quilômetros de Porto Alegre.

Ao encontrar um lugar definitivo para *Meteorito e Cadeira*, acredito que o mesmo encerra-se como elemento de um projeto em processo, o qual ainda está aberto para futuros desdobramentos. Derivam dessa abertura a ideia de construir outras réplicas tridimensionais de meteoritos a partir de novas ilustrações encontradas em livros de divulgação científica e enciclopédias. Igualmente, surgem esboços para uma futura publicação, em formato enciclopédico com desenhos e ilustrações de meteoritos, a qual compilará uma série de relatos ficcionais sobre a ocorrência desses fenômenos. Outro projeto, declinando desse trabalho, consiste na produção de pequenas colagens com a presença de meteoritos flutuantes dentro de ambientes domésticos, referendando, associativamente, a pintura *O Aniversário*, de René Magritte.

# 1.2

## PLANO ENERGÉTICO CAUSAL





**Plano Energético Causal [Michel Zóximo] 2012-2013**  
Local – sala localizada no segundo pavimento do Memorial do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, integrando a mostra **Se o clima for favorável – 9a Bienal do Mercosul**  
Registro Fotográfico – Letícia Ramos



- La sola palabra **magnético** me hace temblar – dijo el barón, enojado  
-, pero tantas seseras, tantas monteras, y ojalá la naturaleza tolere que  
con manos torpes tiréis de su velo y no castigue vuestra curiosidad con  
vuestra ruina.

E. T. A. Hoffmann,  
*El Magnetizador*, (2010, p.25-26)  
Tradução de Joan Fontcuberta

Comum em diferentes culturas, indo desde questionáveis estudos científicos às possíveis especulações ligadas à fé religiosa, podemos encontrar diferentes significados para as energias que nascem de nossas mãos. Tais energias, se existentes ou não, ganham distintas leituras através de enunciados de caráter duvidoso, postulados pseudocientíficos ou explicações religiosas, as quais tornam esse assunto um objeto distante de evidências científicas que possam atestar a sua comprovação. Algumas das teorias que emergem desses fenômenos conferem poderes energéticos às mãos, ligando-os à cura, tais como o Reiki, prática espiritual pertencente à cultura oriental, através da imposição das mãos. O poder de cura pelas mãos também é encontrado na cultura cristã, através de inúmeras passagens bíblicas que relatam os milagres de Cristo.

Paralelamente, observamos que há reproduções recorrentes desse arquétipo em imagens sacras ou em outros temas cristãos. No budismo há imagens de Buda que sugerem também essa prática. Do mesmo modo, encontramos relatos textuais e desenhos na cultura egípcia, através das representações da deusa Ísis, em cenas que sugerem a cura pela imposição de

suas mãos. De forma similar, práticas etnomédicas, como o Xamanismo, possuem rituais mágicos, onde as mãos são dirigidas aos indivíduos que buscam cura para seus males, sem efetivar contato físico com os mesmos. Igualmente, encontramos referência aos poderes de cura pelas mãos em outras religiões ou doutrinas ligadas à fé, tais como a Umbanda e o Espiritismo. Em ambos verificamos a presença de uma prática onde as mãos são usadas no que chamamos popularmente, na doutrina Espírita, de “passes espíritas”.

Afastando-se de rituais religiosos, também encontramos a imposição das mãos, como um veículo criador de campos energéticos, presente em distintas artes marciais, seja como forma de meditação, no *Tai-Chi-Chuan*, ou como movimento direcionado de força para ataque ou defesa, no *Karatê* e *Judô*. Ainda como procedimento potente de energia mental e espiritual observamos, em algumas práticas de *Yoga*, o exercício chamado *explosão da esfera de energia branca*, constituindo-se por uma série de movimentos ordenados e lentos que levam a produção, pelas mãos, de uma bola de luz branca que é direcionada para além do corpo dos praticantes. A referência de uma esfera de luz branca que é oriunda das mãos, do mesmo modo, pode ser constatada na Igreja Messiânica Mundial, através do método *Johrei*, terapia de cura feita pelo movimento das mãos sobre os corpos daqueles que necessitam de cura.

Indo em outra direção e agora evocando elementos da cultura de massa, através de personagens que emanam energias pelas mãos, dois golpes de luta com esferas de luz branca podem ser listados aqui: “Hadouken”, do *game Street Fight* e “Final Flash” do *anime Dragon Ball Z*. Tais produções

são direcionadas ao público infantil, onde o *anime* citado possui uma lista de mais de trinta golpes que produzem, a partir das mãos, esferas de energia. Nessa lista, a nomenclatura dos golpes do desenho animado *Dragon Ball Z* altera-se conforme a finalidade e a cor das esferas energéticas. Aqui podemos observar que as energias esféricas, nas duas produções de entretenimento [ambas de origem oriental], são pautadas por explicações fantasiosas que as dimensionam como superpoderes ligados à magia e ao sobrenatural.

Vejamos agora duas manifestações relacionadas à práticas do ocultismo e a métodos terapêuticos, onde as mãos aparecem como veículos canalizadores de misteriosas energias: a *telecinésia* e o *magnetismo animal*. Em ambas podemos encontrar relatos inexplicáveis cientificamente, descrevendo-as como movimentos e manipulações de objetos e de pessoas através da força do pensamento. Vale observar que as práticas de *telecinésia* e *magnetismo animal*, apesar de não serem aceitas no meio científico, tiveram início com pesquisas de profissionais da área da saúde, respectivamente nos séculos XIX e XVIII, através de Alexandre Akasokf e Franz Anton Mesmer. Do mesmo modo, é importante lembrar que as pesquisas do professor russo Alexandre Akasokf foram retomadas pelo governo da extinta União Soviética, enquanto que as práticas do médico alemão Franz Anton Mesmer foram resgatadas por cientistas vinculados ao nazismo.

Os estudos de Franz Anton Mesmer, tornaram-se conhecidos como “mesmerismo” ou “magnetismo animal”, onde acreditava-se que as forças cósmicas e os corpos celestes poderiam influenciar os diferentes estados de

ânimo do homem, assim como também promover instâncias similares de sono e transe hipnótico através da troca de um hipotético fluido magnético transferido de um indivíduo ao outro, sem contato corporal, apenas por sugestões externas, tais como imposição de mãos e força do pensamento. Segundo Vicent Bomboí (2012, p. 8):

Embora a Academia de Ciências e a Faculdade de Medicina francesas tenham classificado como “puro charlatanismo o magnetismo animal”, a partir de 1841, a ciência médica voltou a prestar atenção nesse fenômeno, centrando-se em um objeto muito bem definido: o próprio “estado magnético”, o qual chamou de “hipnosis” ou estado hipnótico.

Já as incontáveis pesquisas envolvendo ocultismo, misticismo e paranormalidade promovidas pelo partido nazista, nutridas por uma miscelânea de crenças e ideologias antisemitas, aqui são lembradas por Umberto Eco (2011, p. 165): “O fato de que em torno do partido nazista agissem cultores de ciências mágico-herméticas e neotemplárias, por exemplo os adeptos da *Thule Gesellschaft* fundada por Rudolf von Sebottendorf, é fenômeno que foi amplamente estudado”<sup>14</sup>. Não obstante, devemos também lembrar da influência que a *Germaneorden*, espécie de sociedade ocultista do início do século XX, exerceu sobre os ideais nazistas, onde alguns de seus membros, poucas décadas mais tarde, iriam integrar o

---

14

Como fonte de pesquisa mais densa sobre esse assunto, Umberto Eco sugere os livros *The occult roots of Nazism*, de Nicholas Goodrick-Clarke e *Hitler et les sociétés secrètes*, de René Alleau.

alto escalão do Partido Nacional Socialista dos Trabalhadores Alemães.

Em relação aos estudos promovidos pela extinta União Soviética, os quais investigavam temas e assuntos ligados às energias mentais e corporais, lembramos aqui do trabalho experimental do casal Semyon e Valentina Kirlian. Conhecida popularmente, a partir da década de 1940, como *fotografia Kirlian*, a invenção do casal consistia em um maquinário fotográfico ligado à uma determinada voltagem, capaz de registrar os campos de forças produzidos por tecidos vivos ou não. Conforme Vicent Bomboí (2012, p.7):

Os anos vinte também se caracterizaram por inúmeras investigações sobre as variações de potencial energético que afetam as superfícies do corpo. Porém foi uma curiosa descoberta em 1939 que chamou novamente a atenção dos cientistas sobre os processos energéticos do ser humano, sobretudo na velha União Soviética, quando um técnico eletrônico de Krasnodar, Semyon Kirlian, fotografou a sua própria mão com um aparato de sua invenção: um oscilador capaz de produzir um campo de alta frequência de 75.000 à 200.000 oscilações por segundos.

Pertencente ao campo da *eletrofotografia*, o experimento do casal Kirlian registra fenômenos invisíveis aos nossos olhos, como resultado de uma chapa fotográfica que, ao ser exposta a campos elétricos de alta voltagem e baixa corrente, imprime uma espécie de contorno luminoso dos objetos retratados. Atualmente, sendo aprovada pelo Ministério da Saúde da Rússia, a *fotografia Kirlian* é utilizada como instrumento auxiliar no diagnóstico médico, fotografando, principalmente, as mãos dos pacientes.

Em suma, o conjunto de experiências e práticas citadas anteriormente serve para introduzir a análise do trabalho *Plano Energético Causal*<sup>15</sup>, finalizado em 2013. Igualmente, é necessário ressaltar que grande parte do repertório dessas práticas, ligadas à fé religiosa, à elementos da cultura de massa ou à experiências paranormais, foi levantada após a constituição do referido trabalho através de comentários e observações do público visitante da mostra. Entretanto, ao estabelecer as primeiras leituras desse trabalho, retomarei as referências que realmente antecederam o seu processo de elaboração, desde a ideia inicial até a finalização de tal projeto. Paralelamente, alguns dados que anteriormente foram mencionados, por interessarem à análise do trabalho, serão retomados ao longo do presente texto.

*Plano Energético Causal* constitui-se por uma instalação que simula um ambiente de pesquisa dos anos 1960/70, onde são encontradas quinze ampliações fotográficas, dispostas em grupos, um quadro de estudos de geometria, quatro vitrines contendo materiais de pesquisa, antigos livros e cartas, uma mesa e uma cadeira antigas e uma projeção em *looping* de oitenta slides. A forma de apresentação do trabalho joga com uma retórica expográfica que simula uma sala de estudos científicos, onde os elementos ali apresentados referendam às pesquisas de um cientista judeu alemão.

---

15

*Plano Energético Causal* foi apresentado na 9 Bienal do Mercosul, entre os meses de setembro a novembro de 2013, na cidade de Porto Alegre. Nos primeiros meses de 2012 recebi o convite para participar dessa mostra, sob curadoria de Sofia Hernandez Chong Cuy. Após algumas reuniões e visitas que aconteceram no meu ateliê/apartamento, apresentei, aos curadores Sofia Cuy e Bernardo de Souza, o projeto de tal trabalho, o qual encontrava-se em fase inicial, possuindo somente algumas ilustrações e uma ideia mais aberta de formatação. Nesse momento, foi dado aval ao desenvolvimento do projeto, o qual levou dezesseis meses para a sua conclusão. A produção de *Plano Energético Causal* foi realizada por Jaqueline Beltrame, produtora da Fundação Bienal do Mercosul.



**Dragon Ball Z**

Série japonesa de *anime* criada, originalmente, em 1988

Em 1989 a série foi adaptada para a televisão pelo canal **Fuji Television**



Frame do jogo **Street-Fighter**, com o golpe **Hadouken**  
Jogo originalmente lançado em 1987



**Meishu-Sama**

Fundador da Igreja Messiânica Mundial

1949



Fotografia integrante do trabalho **Plano Energético Causal**

Michel Zózimo

2013

Processo de apagamento manual, utilizando lápis borracha, em ilustração original com posterior escaneamento e ampliação fotográfica sobre papel algodão

Acerca do nome Augusto Mayer<sup>16</sup>, a figura fictícia desse cientista será retomada, ao longo do presente texto, explorando certas questões derivadas de um contexto onde ficção e história desenham uma linha tênue. A invenção dessa figura, através do sobrenome *Mayer*, partiu de uma citação extraída do conto de Borges, *Emma Zuns*; e de uma pesquisa a cerca de sobrenomes alemães no Rio Grande do Sul, decorrentes de emigrações que ocorreram entre os séculos XIX e XX. Deve-se ressaltar que a grafia desse sobrenome pode ser encontrada com diferentes formas de escrita: *Maier*, *Meier*, *Mayer* e *Meyer*<sup>17</sup>. A grafia escolhida para esse personagem, por mim criado, não é a mesma que aparece no conto de Borges. No conto *Emma Zuns*, integrando o livro *O Aleph*, tal sobrenome possui a vogal “i” no lugar da letra “y”, em referência ao personagem Manuel Maier. Em tal conto, esse personagem teria se refugiado na cidade de Bagé. Entretanto, conforme já exposto, as alterações das grafias desse sobrenome não indicam diferentes origens, mas sim retratam como integrantes da mesma família poderiam ter alterado o seu sobrenome, conforme os países e cartórios onde os mesmos foram registrados.

Seguindo a mesma lógica de criação de outros trabalhos e séries do

---

16

Personagem fictício que figura alguns trabalhos do projeto *Fluxorama*. **Não confundir com Augusto Meyer** (1902-1970), jornalista, ensaísta e poeta. Esse último foi um dos grandes representantes da poesia modernista do Rio Grande do Sul, sendo um dos responsáveis pela criação da *Revista Madrugada*, no final da década de 1920. Vale observar a diferença da grafia que os sobrenomes desses dois personagens possui. Sobre o poeta e ensaísta, Augusto Meyer, a pesquisadora Carla Vianna apresenta um profundo levantamento de sua produção, através da dissertação de mestrado: “Augusto Meyer no sistema literário dos anos 20: poesia, memória e polêmica”, defendida em 2006, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS.

17

As informações a cerca do sobrenome Mayer, foram extraídas do blog criado por Diego de Leão Pufal: <http://pufal.blogspot.com.br/2011/08/alemaes-no-rs-os-mayer.html>. Conforme o genealogista Diego de Leão Pufal descreve, através de um levantamento super adensado, no *blog* “Antigualhas, Histórias e Genealogia”.

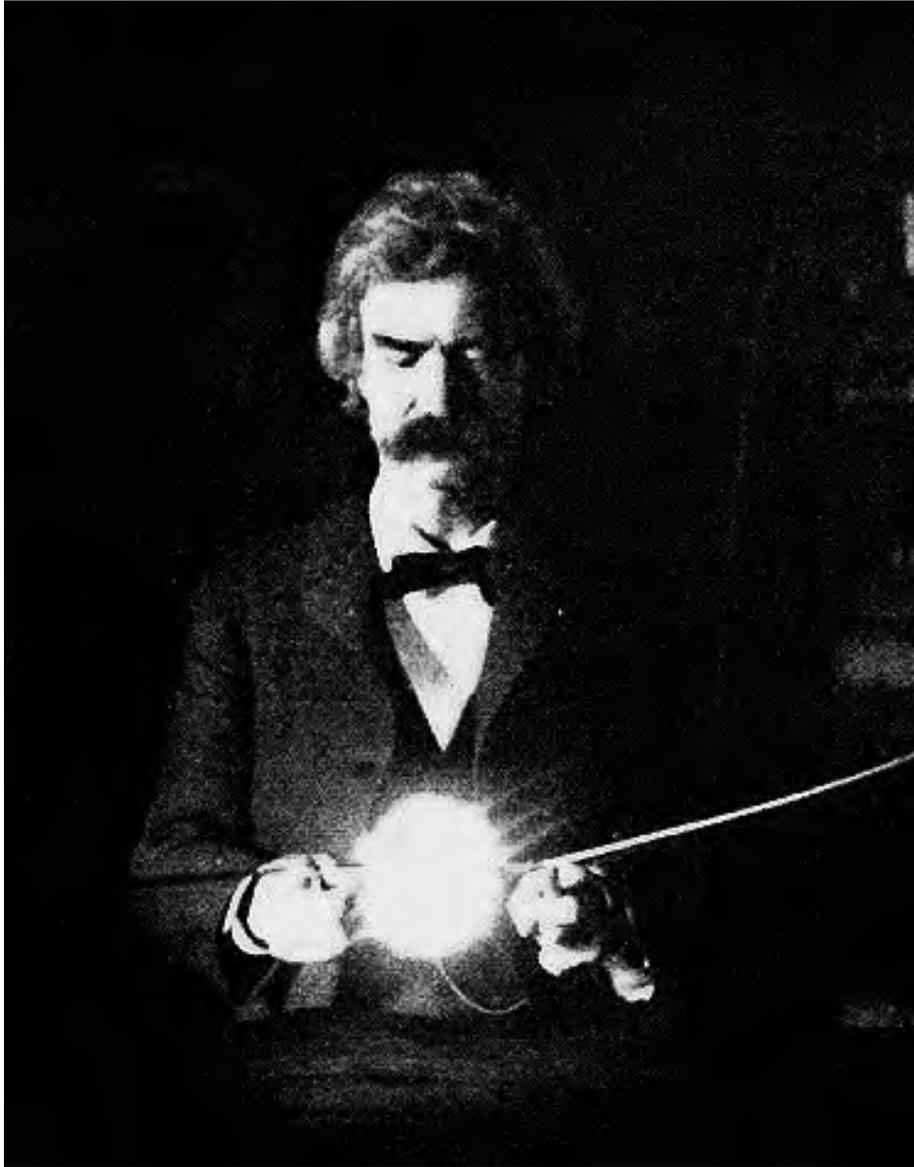
projeto *Fluxorama*, a ideia da instalação *Plano Energético Causal* nasceu do encontro com uma ilustração que fora extraída de uma antiga enciclopédia. Não obstante, assim como no trabalho *Meteorito e Cadeira*, parte da concepção conceitual e formal de *Plano Energético Causal* surgiu do estranhamento que tal imagem suscitou no momento em que a encontrei. Tratava-se de uma fotografia que apresentava um homem que produzia, através de suas mãos, uma energia luminosa em forma de esfera. Enquanto a imagem, em preto-e-branco, não permitia saber a cor da esfera, a legenda da foto identificava aquele personagem como sendo o escritor norte-americano Mark Twain.

Do mesmo modo, as informações da legenda o localizavam espacialmente, comunicando que o cenário da foto era também o laboratório do cientista austríaco Nikola Tesla. A data não era informada na foto, mas pela idade que Mark Twain<sup>18</sup> aparentava ter naquela ocasião e sabendo o ano de sua morte, podemos supor que a imagem havia sido produzida, provavelmente, na última década do século XIX, período em que Tesla já habitava o território norte-americano. Na foto em questão, a esfera de energia projetada pelas mãos de Mark Twain é resultado de um equipamento eletromagnético criado por Nikola Tesla, o qual tornou-se mundialmente conhecido pelas suas pesquisas sobre *corrente alternada de alta frequência*.

---

18

Vale observar que Mark Twain foi o pseudônimo usado pelo escritor norte-americano Samuel Langhorne Clemens, através de qual publicou todos os seus livros, entre eles: *As aventuras de Tom Sawyer* e *As aventuras de Huckleberry Finn*. Conhecido como um autor de literatura infanto-juvenil, Mark Twain produziu um conjunto de obras literárias que ultrapassa tal ramo, utilizando uma linguagem irônica na construção de espécies de fábulas que retratavam o espaço rural norte-americano e seu folclore.



Mark Twain no laboratório de Nikola Tesla, década de 1890



Nina Kulagina [Ninel Sergey Evna Kulagina], década de 1960

Ao chegar nos Estados Unidos, rapidamente, Tesla transformou-se em uma figura pública, de forte apelo popular, em decorrência de apresentações mirabolantes que divulgavam os seus inventos como verdadeiros truques de mágica. Nas últimas décadas do século XIX vale lembrar que, apesar da rápida proliferação da lâmpada elétrica nos ambientes domésticos, boa parte da sociedade da época ainda via a eletricidade como uma espécie de força oculta. Segundo James O'Neill (2007, p.4), Nikola Tesla:

[...] tornou-se, para o mundo, uma espécie de mágico, através de um repertório de prestidigitação científica tão espetacular que fez as realizações da maioria dos outros inventos de sua época parecerem com brinquedos de criança.

A partir do relato feito por James O'Neill e indo mais além do contexto em que Nikola Tesla estava inserido, poderíamos pensar nos pontos de contatos que existiram nos tempos remotos de nossa história entre magia e ciência. Seguindo essa hipótese, igualmente poderíamos pensar nas relações que a arte manteve com esses dois campos, em uma época na qual, talvez, a magia bastasse como um ponto de conexão e de justificativa tanto para a ciência quanto para a arte. Desse modo, lembramos de quando a alquimia antecedia a química, de quando os pressupostos das divindades celestes ou da mitologia antecediavam os estudos da astronomia ou de quando

a tarefa de realizar pequenas cirurgias era competência de barbeiros<sup>19</sup>, os melhores especialistas em navalha da época. Evidentemente, essa última passagem mencionada não faz referência às interseções entre arte, magia e ciência, entretanto, a mesma pode servir para pensarmos o período temporal na qual a prática citada estava inserida: a Idade Média.

Pertencendo a um período de transição entre Idade Média e Iluminismo, os estudos de Isaac Newton, por exemplo, trouxeram profundas alterações no panorama científico da época, a partir de suas contribuições nos campos da física. Todavia, atualmente, podemos encontrar diversas<sup>20</sup> obras que, ao levantarem a biografia de Newton analisando os seus escritos e materiais de trabalho, afirmam que o cientista inglês era fascinado por truques de mágica e por práticas do ocultismo. Nicolas Witkowski (2004, p.41), por exemplo, cita que:

Em sua biblioteca imperavam em particular duas obras-chave: *The Misteries of Nature & Art (Mistérios da Natureza e da Arte*, Primeira Edição, 1634), de John Bate, e *Mathematical Magick (Magia matemática, ou as maravilhas que a geometria mecânica pode realizar)*, do reverendo John Wilkins. Desde a folha de rosto, contendo justamente a gravura de um papagaio com rojões, *Os Mistérios da Natureza e da Arte* firmou-se como o livro de cabeceira de Isaac.

---

19

Ver por exemplo Jacques Le Goff, *Profissões lícitas e ilícitas no Ocidente Medieval*. In: *Para um novo conceito da Idade Média*. Lisboa: Estampa, 1997.

20

Os livros consultados aqui são: *Uma história sentimental das Ciências*, de Nicolas Witkowski, *A vida de Isaac Newton*, de Richard Westfall, e *A memória vegetal e outros escritos sobre bibliofilia*, de Umberto Eco. Nesse último, o autor lista uma série de outros livros, onde os interesses de Isaac Newton sobre ocultismo e magia são também focos de assunto, entre eles, além de *Les fous littéraires*, de Brunet, *L'histoire littéraire des fous*, de Delepiere, publicado em 1860.

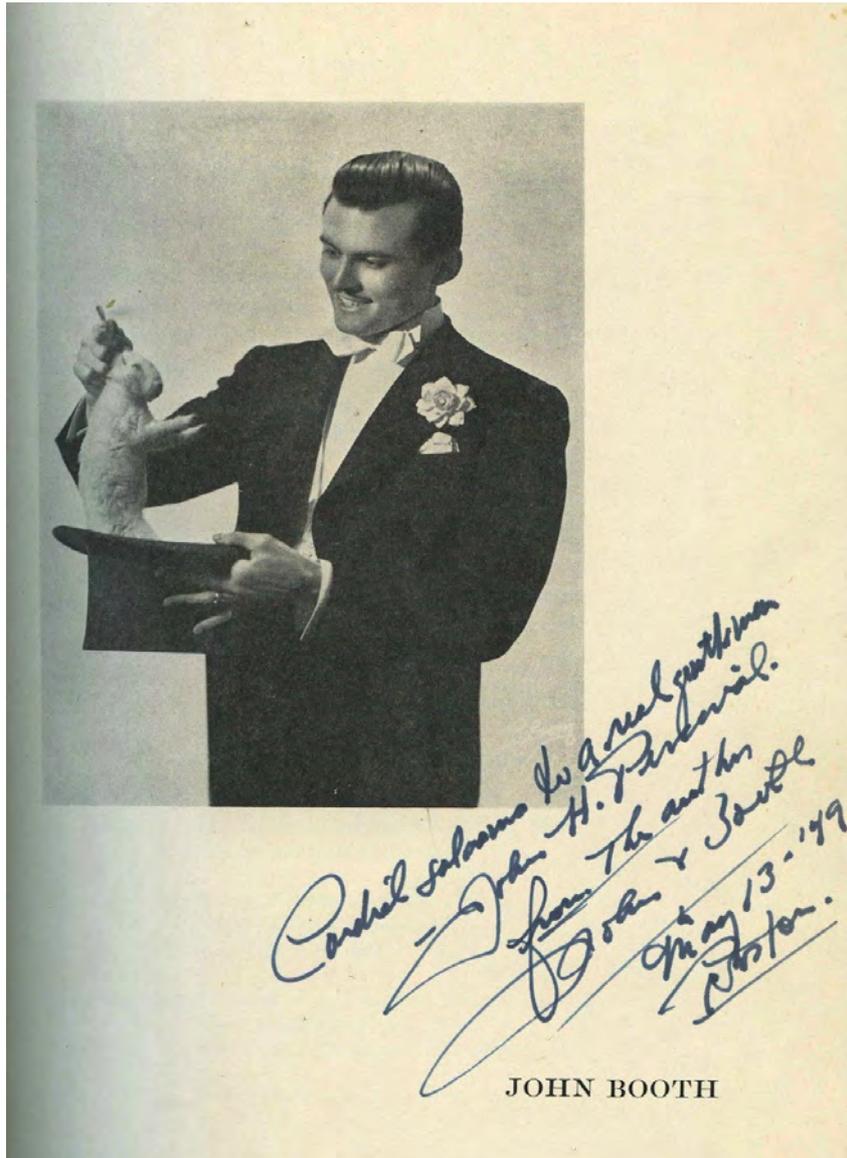
Do mesmo modo, Umberto Eco (2011, p.161) escrevendo sobre o livro *Les fous littéraires*, publicado em 1880 por Philomneste Junior (pseudônimo de Gustave Brunet), referenda como Isaac Newton era tratado pelo autor francês: “De Newton, dizia de saída – gênio imortal sim, mas visionário que se ocupou da cabala, forças ocultas e interpretações do Apocalipse”. É importante observar que o livro *Les fous littéraires*, ao fim do século XIX, tornou-se conhecido, como seu título sugere, por analisar obras de autores que, segundo Brunet, eram loucos, justamente por desenvolverem pesquisas ou tratados que, apesar de científicos, partiam de fontes místicas, visionárias, da alquimia ou da magia. Nesse sentido, Umberto Eco ressalta a importância de se observar como a noção de loucura pode sofrer alterações sensivelmente conforme as épocas e as perspectivas filosóficas sob as quais se debruçam as análises de tais autores.

Ao trazer para a presente discussão as leituras de Nikola Tesla e de Isaac Newton, descrevendo como as suas experiências no campo das ciências sofreram influência da magia, seja como fonte de estudo ou como forma de apresentação, podemos pensar em algo que interessa para continuarmos essa reflexão: o truque. Para o ilusionismo, por exemplo, a expressão 'truque' está ligada ao mistério que envolve toda exibição de um número de mágica. A forma habilidosa de elaboração de um truque é aquilo que o torna mágico. E quanto mais nos esforçarmos para entendê-lo, maior será o nosso espanto. Ligado à visualidade, o truque é um artifício que nos dá a impressão de que algo impossível aconteceu bem diante de nossos olhos, como nos aponta Bioy Casares, através da fala de um de seus personagens (2008, p.85-86): “Lembrem-se de que na, nossa incapacidade

de ver, os movimentos do prestidigitador se convertem em magia”.

Contrariando, aparentemente, as leis da física, um truque lida com a ilusão, onde a ação do mágico é mais rápida que nossos olhos, representando ser mais complexa que nossa inteligência. Ao mesmo tempo, é válido lembrar que os truques de mágica funcionam como espécies de contratos de fé, através dos quais o público aparenta ter plena consciência de que a encenação de todo mágico integra uma trapaça. A partir dessa perspectiva, podemos interrogar: somente os mágicos podem tirar coelhos de uma cartola, serrar pessoas ao meio e mudar a cor de um lenço com apenas um toque? Pensando nessa interrogação, podemos cogitar que certos artistas manipulam espécies de truques, onde um contrato de fé também poderia ser firmado. De certo modo, talvez, esse contrato não esteja ligado apenas à visualidade de um trabalho de arte, mas igualmente à linguagem que define o seu modo de existência.

Sobrevoando certos trabalhos que podem suscitar algumas dessas relações, podemos lembrar do 'museu chapéu' de Robert Filliou, chamado *Galerie Légitime*, onde o artista francês, ao tirar o chapéu da sua cabeça (espécie de *chapéu-coco*, indumentária típica de um cavalheiro elegante, como aqueles das pinturas de Magritte), apresentava, para quem pudesse interessar, exposições em miniatura em seu interior. Imagino, aqui, a imagem de Filliou, andando pelas ruas de Paris, em 1961, executando uma espécie de truque, onde a representação de uma cartola de mágico era, agora, substituída por um chapéu que poderia abrigar, não somente coelhos, mas também trabalhos de arte. Igualmente, podemos lembrar do artista italiano Piero Manzoni e de seu trabalho *Base Mágica – Escultura Viva*, de 1961.



John Booth realizando o truque o coelho na cartola, 1939



**Galerie Légitime**

Robert Filiou

1961-1962

Paris

Tal trabalho, constituído por um sólido de madeira, convertia o *status* de todos os indivíduos que o pisassem, transformando-os, como em um passe de mágica, em verdadeiras obras de arte. Do mesmo modo, podemos referendar *Boîte Mystère*, de Ben Vautier, série de caixas lacradas, onde se pode ler a seguinte instrução em uma de suas faces: “Não abra. Esta caixa perderá todo o seu valor estético se você abri-la”.

É necessário ressaltar que os trabalhos dos três artistas mencionados, Robert Filliou, Piero Manzoni e Ben Vautier, aqui funcionam mais como um conjunto subjetivo de ilustrações do que como referências diretas à presente pesquisa. No entanto, os mesmos tornam-se necessários, talvez, pela beleza de seus gestos simples, lembrando os movimentos ou as transformações enigmáticas de um truque de mágica. Nesse caso, o movimento de extrair algo que é inesperado de um chapéu, a ação de converter alguém em obra de arte, sem mudar nada de suas características e o discurso que confere valor à um objeto artístico funcionam como certos mistérios que são criados pelos artistas e que podem estar presentes em alguns truques de mágica.

Exemplificando, podemos imaginar que o coelho transformado em lenço por um mágico teria a sua estrutura física transmutada em uma matéria inanimada, já, no truque de Manzoni, a função social é alterada sem mudanças físicas. Trata-se de uma ação mágica que opera através dos códigos da linguagem, onde apenas o conceito do objeto é alterado. Nos trabalhos mencionados, poderíamos observar que há uma explicação plausível que justifique como os mesmos funcionam, além da mágica ou do mistério? Ou bastaria o discurso invisível da arte para legitimá-los como construções irônicas que não necessitam de credibilidade factual?

Nesse sentido, gostaria de trazer para essa reflexão a contribuição do artista e professor nascido na Alemanha, Luiz Camnitzer sobre o papel que a explicação exerce para os três campos mencionados aqui: a arte, a ciência e a mágica. Publicado, originalmente, em 2011, na revista digital *Humboldt* do Instituto Goethe, o texto de Camnitzer<sup>21</sup> pontua algumas questões pertinentes para pensarmos essas três figuras: o artista, o cientista e o mágico. Desse modo, são trazidos alguns trechos que foram extraídos do referido texto:

[...]

Geralmente, falamos da atividade artística como se fosse algo totalmente diferente da atividade científica. Do cientista exigimos que seja responsável e que sirva ao bem comum, que seja rigoroso em seus processos de especulação, de pesquisa e experimentação, e que seja capaz de prestar contas sobre o que faz, quando isso lhe for pedido. Quanto ao artista, por sua parte, tolera-se que assuma algum grau de onipotência. Uma vez que declarada arte, a obra se torna praticamente indestrutível.

[...]

Para entender melhor esta relação que existe entre o artista e o cientista com respeito à responsabilidade social, convém introduzir uma terceira personagem: o mágico. É o mágico, não

---

21

Em maio de 2014, participei do Evento "O artista como", projeto organizado por Beto Shwafaty e Leandro Nerefuh, contemplado pelo prêmio Conexões Funarte-MINC [2013], o qual ocorreu no *Espaço Pivô*, localizado no Edifício Copan, em São Paulo. A partir de certas questões lançadas pelo texto de Luiz Camnitzer, *O artista, o cientista e o mágico*, a minha participação, em tal evento, consistiu-se pela proposição de uma conversa com três profissionais que dialogam com as reflexões lançadas por Camnitzer. Assim foram convidados: o artista e cineasta Luiz Roque, o cientista, pesquisador e professor da UNICAMP José Lunazzi, especialista em holografia, e o mágico Mr. Basart, criador do primeiro museu da mágica no Brasil. Durante duas horas, os três convidados falaram sobre os seus processos de trabalho e pesquisa, apontando os pontos de convergência e de afastamento entre as suas áreas de conhecimento. Nessa ocasião, o professor Lunazzi apresentou um vídeo em holografia 3D, produzido nos anos 1980 por seus alunos, Luiz Roque leu trechos do roteiro "Clube Amarelo", seu próximo projeto de filme de ficção científica e Mr. Basart apresentou quatro truques de mágica. Surgiram dessa conversa distintas questões que interessam, igualmente, à minha pesquisa. As aproximações entre mágica, arte e ciência foram sugeridas pelos três profissionais que participaram da conversa, através de tópicos: 1) A ficção científica como antecipadora de ideias científicas, 2) O truque como ilusão visual empregada pelos três campos já mencionados, 3) A ideia de magia como entidade necessária para a ciência, arte e números de prestidigitação, 4) Os tempos remotos em que ciência e mágica misturavam-se, 5) O papel da explicação para diferentes campos de conhecimento.

o artista, quem está no extremo oposto ao cientista. Isto é assim, porque a essência do ato mágico está na habilidade de esconder o processo e de mantê-lo secreto.

[...]

A mulher que o mágico apresenta somente aparenta ser cortada ao meio, mas não o é realmente. O cientista analisa o que aconteceria se a mulher fosse cortada ao meio, uma análise que permite decidir que normalmente é melhor não cortá-la.

[...]

O cientista trata aqui de explicar o incrível. O mágico trata de simular o incrível. O artista trata de apresentar o incrível para expandir o mundo do crível. É aqui onde entra a função da explicação para cada uma destas personagens.

[...]

Para o cientista, a explicação é sua missão primária. Quer explicar o que até então não foi explicado e confirmar que a explicação que encontra está correta. Pode-se dizer que tudo o que o cientista faz é uma explicação, mesmo que não utilize palavras. Para o mágico, a explicação é anátema. Toda explicação destruiria a ilusão que ele tenta criar e, por isso, sabotaria o seu espetáculo. Daí o juramento da confraria de mágicos de nunca revelar os seus truques.

É importante observar que Camnitzer, através dessas três *personas*, elabora um pensamento crítico sobre a figura do artista como um ser que também deve ter responsabilidades sociais e que, como sujeito ético, não deveria assumir o papel cômodo de isentar-se das mesmas. Entre as tarefas de um artista estaria implícita, igualmente, a atividade intelectual que, não apenas, propõe visualidades, como também explícita, através de suas ações e de seus pensamentos: posicionamentos políticos e outros interesses sociais. Dessa forma, o senso comum de que o campo da arte estaria em oposição

extrema ao campo da ciência, por exemplo, é problematizado. Todavia, não devemos ignorar as diferenças entre essas áreas, as quais encontram, nos seus fins, processos com modos de existência muito distintos. Podem surgir daí impressões equivocadas de que caberia à arte somente ações subjetivas, as quais a isentariam de reflexões necessárias para o campo do real.

De um modo semelhante à reflexão de Camnitzer, na década de 1930, Walter Benjamin já havia atentado para essas três figuras (o artista, o cientista e o mágico) através de uma tríade de *personas* similares: o pintor, o cirurgião e o mago. Nas palavras do autor (1992, p. 99):

O cirurgião representa o pólo de uma ordem cujo outro extremo é ocupado pelo mago. A atitude do mago que cura o doente colocando-lhe a mão em cima, é diferente da do cirurgião que realiza uma intervenção no doente. O mago mantém a distância natural que existe entre si próprio e o paciente; melhor dizendo: ele diminui-a pouco – por força da mão que coloca no doente – e aumenta-a muito – por força de sua autoridade. O cirurgião procede ao contrário: diminui muito a distância relativamente ao paciente – na medida que intervém em seu interior – e, aumenta-a apenas ligeiramente – através do cuidado com que sua mão se move nos órgãos do paciente. Isto é, contrariamente ao mago (que ainda está presente no médico), o cirurgião prescinde, no momento decisivo, de se defrontar, enquanto homem, com seu paciente, intervindo nele de forma operante. O mago e o cirurgião comportam-se como o pintor e como o operador da câmera.

Vale observar que a análise comparativa que Benjamin desenvolve está relacionada com as linguagens e com as técnicas que essas três figuras

operam em seus campos, onde o mago está próximo do pintor, assim como a função do cirurgião dialoga sensivelmente com a do operador da câmera, fotográfica ou cinematográfica, justamente por essas duas últimas figuras, na visão do autor (1992, p.100), “intervirem profundamente na textura da realidade”. Portanto, podemos observar que, apesar das diferentes perspectivas, as análises construídas por Luis Camnitzer e Walter Benjamin possuem pontos de contato que as aproximam como ideias correlatas, nas quais a magia e a técnica são problematizadas. O mago, na perspectiva de Benjamin, não é apenas o curandeiro, mas também aquele que desafia os mistérios do mundo, manipulando com os seus truques a realidade que nos circunda. Propositadamente, o cinema será analisado por Benjamin, nesse mesmo texto do qual o trecho acima fora extraído, como um meio técnico que mudará a forma do homem moderno de se relacionar com a reprodução de imagens.

Sob essa perspectiva, podemos pensar que artistas, cientistas e mágicos operam, certas vezes, truques visuais que, apesar de explicações, permanecem enigmáticos. Refiro-me, aqui, quando o mistério de um dado objeto, fato ou acontecimento não consegue ser domesticado pela função da explicação. Nesse sentido, a ideia de truque pode ser estendida para o cinema, através das primeiras experiências fílmicas que dialogaram com o gênero de ficção científica, as quais foram encampadas, no início do século XX, pelo francês Georges Méliès. Conforme Éric Dufour (2012, p.21-22):

Méliès, que era antes um homem do espetáculo, mágico e

ilusionista, explora os poderes do cinematógrafo nascente no sentido das representações do teatro. O cinema permite-lhe prolongar e mesmo superar as ilusões do Teatro de Châtelet. Sabe-se como Méliès descobriu por acaso a primeira trucagem, quando durante uma filmagem a película ficou bloqueada, e na respectiva projeção um autocarro Madeleine-Bastilha se transformou subitamente em carro funerário.

A partir dessa descoberta gerada ao acaso, Méliès passou a utilizar em seus filmes diferentes efeitos especiais, os quais tornaram-se conhecidos como “trucagens”, sendo característicos pela fusão de imagens com a sobreposição, transparência e obliteração de elementos compositivos. Tal expressão ainda é usada para definir técnicas que, apesar de rudimentares, funcionam como efeitos especiais, os quais são produzidos diretamente na filmagem ou, posteriormente, na edição. Algumas técnicas remetem à lógica de *stop-motion*, através da ação denominada “parada-substituição”, onde a filmagem é interrompida para inserção ou subtração de elementos cênicos. Desse modo, como em um truque de mágica, surgem e desaparecem elementos na imagem fílmica. A “dupla exposição” foi outra técnica usada por Méliès, através de filmagens sobre películas já gravadas e rebobinadas. Assim, eram produzidas sobreposições de imagens, nas quais estrelas poderiam misturar-se com a água de um lago, onde a Lua se transformaria em um olho humano e alguns objetos poderiam ter vontade própria. Nas palavras de Dufour (2012, 23):

Esse tipo de representação de um cinema que nasce, que se maravilha com o próprio poder e desperta nos espectadores

curiosidade e espanto, resulta no sucesso desses filmes que mostram objetos e instrumentos a animar-se sozinhos, mas que os justificam com um pressuposto: um estado futuro de ciência, em que as forças magnéticas poderão fazer mexer os objetos sem assistência humana.

De fato, os truques de filmagem possibilitam a efetivação estética e a construção visual já sugeridas pela literatura que dialogava com o gênero de ficção científica, a qual, poucas décadas após as experiências de Méliès, ganhará um vulto maior. Ao longo do século XX, do mesmo modo, verificamos que elementos pertencentes ao realismo fantástico também nortearam e sofreram influências não apenas das possibilidades técnicas da linguagem cinematográfica como também dos avanços tecnológicos e postulados da ciência. Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo e Julio Cortázar são exemplos de autores latino-americanos que prospectaram obras literárias que mesclam ideias projetivas da ficção científica com antecipações da ciência. Muitas vezes, as obras literárias desses autores irão figurar roteiros de filmes, encontrando no cinema o lugar ideal para construir um corpo visual para as suas narrativas, através de inúmeros efeitos especiais e outras trucagens.

Conforme Roland de Azeredo Campos (2005, p. 72):

A ficção científica, à parte tem contribuído com sugestões instigantes para o debate sobre possibilidades tecnológicas futuras. Desde o pós-guerra, um dos marcantes temas explorados tem sido o das viagens do tempo, em que reverberam os mistérios da vida e da morte. Périplos notáveis são *2001*:

*Odisseia no Espaço*, de Arthur C. Clarke, e *Solaris*, de Stanislaw Lem, transformados em filmes por Stanley Kubrick e por Andrey Tarkovsky, respectivamente. [...] Humanóides fantasmas similares aos de Lem povoam o conto “La invención de Morel”, de Bioy Casares. Lá e cá se evocam simulacros tátil-sonoros-visuais que hoje compõem um dos ingredientes dos chamados mundos virtuais, perscrutados com auxílio dos micros e de outros acessórios.

Por meio de tal citação podemos supor que esses autores estavam atentos aos desafios científicos, tecnológicos e sociais por quais o século XX passava. Nesse contexto, Alberto Rojo (2011, p.24), destaca a conexão de Borges com o:

[...] emaranhado cultural do século XX, nessa complexíssima rede cujos componentes secretos se ramificam mais além dos limites classificatórios de cada disciplina. A estruturação de ficção argumentativa dos contos de Borges, que às vezes parecem teoremas de hipóteses fantásticas, é capaz de destilar ideias em processo de gestação que, antes de se converterem em teorias, passam primeiro pela literatura. E assim como as ideias de Everett e DeWitt podem ser lidas como ficção científica, em “O jardim dos caminhos que se bifurcam”, a ficção pode ser lida como ciência.

As questões apontadas por Eric Dufour, Roland de Azeredo Campos e por Alberto Rojo, relativas ao gênero de ficção científica, tanto no cinema como na literatura, serão retomadas no Subcapítulo 2.2, a partir de cruzamentos com o procedimento, denominado por mim de “edição”, o qual

consiste na produção das séries do projeto *Fluxorama*, empregando em sua constituição a construção de narrativas ficcionais e elementos históricos. Entretanto, aqui, as mesmas foram apontadas com a intenção de impulsionar a apresentação processual do trabalho *Plano Energético Causal*, prestando-se como referências diretas na sua elaboração.

Ao trazer para o presente capítulo referências das mais diversas naturezas, tais como cientistas que dialogam com práticas ocultistas ou que usam técnicas de prestidigitação nas suas apresentações, pesquisadores que praticam experimentos científicos carregando consigo dúvidas, profissionais que trabalham com o campo da literatura e com os primórdios do cinema, misturando ciência com magia, objetiva-se introduzir os elementos que estão presentes na composição do referido trabalho. Validam-se, assim, os nomes de Alexandre Akasokf, Franz Anton Mesmer, Semyon e Valentina Kirlian, Nikola Tesla, Isaac Newton e Georges Méliès. O autor argentino Jorge Luis Borges, assim como outros nomes presentes nesse bloco textual, conforme já mencionado, serão retomados no Subcapítulo 2.2. Da mesma maneira, os trechos textuais de Camnitzer colaboram para pensarmos nas três figuras que são evocadas, indiretamente, no trabalho *Plano Energético Causal*. Todos esses dados tornar-se-ão mais evidentes com a apresentação do processo de trabalho que culminou em uma instalação, sendo a mesma apresentada na 9 Bienal do Mercosul, ocorrida em Porto Alegre, no ano de 2013.

O momento de encontro da imagem que ilustra Mark Twain emanando uma esfera de luz de suas mãos, relatado no início do presente bloco textual, articulou-se como a ideia disparadora do trabalho *Plano Energético Causal*, cerca de onze meses antes de sua formatação final. Essa

ilustração, apesar de registrar um experimento científico, remeteu-me à outras imagens que apresentam fenômenos paranormais, tais como as fotografias que documentam os russos Nina Kulagina ou Wolf Messing. Do mesmo modo, a referida ilustração também sugeria a possibilidade de estabelecer relações com imagens que retratam truques de mágica. Se observarmos algumas fotografias históricas que retratam paranormais ou mágicos presdigitadores, poderemos encontrar posições e enquadramentos recorrentes, onde as suas mãos são o foco das imagens que os retratam.

Ainda sem título e sem uma ideia formatada para a construção do trabalho, a partir de tal ilustração, passei a procurar, nos livros e enciclopédias usados pelo projeto *Fluxorama*, por ilustrações que apresentavam pessoas, isoladas ou em grupo, realizando movimentos com as mãos. Encontrei distintas ilustrações, as quais foram recortadas dos livros que pertenciam. A partir desse conjunto de ilustrações, deparei-me com diferentes imagens que apresentavam professores, artistas, atores, diretores de cinema, cientistas, agricultores, músicos, entre outros profissionais. Nessas imagens originais, interfeiri diretamente com um lápis borracha, criando um desenho por apagamento, o qual simulava a presença de uma esfera de luz branca entre as mãos dos personagens que as figuravam. Naquela época, não sabia o que seria feito com essa série de imagens, apenas procurava por ilustrações que poderiam servir para essa ideia, a partir da composição e das cenas retratadas. Algumas das imagens, após a interferência, tornaram-se mais interessantes que outras.



pesquisa  
"CONDACISMO"



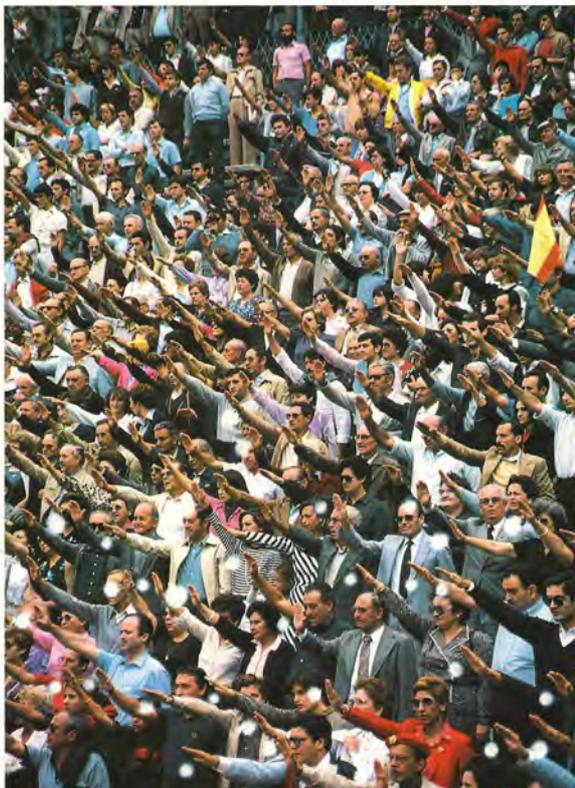
Testes de interferências em ilustrações

# 3

Mas o primeiro-ministro, temeroso de um confronto com os franquistas ortodoxos, pouco conseguiu fazer no sentido de uma mudança constitucional. Por fim, após oito meses de administração, Juan Carlos fez valer sua autoridade. Em resposta às reivindicações populares, ele solicitou a renúncia de Arias Navarro. Porém, ao nomear o novo primeiro-ministro, não fez caso dos candidatos mais óbvios e escolheu Adolfo Suárez, um ex-governador civil e diretor da televisão espanhola que, nos últimos tempos, havia sido o ministro de Arias Navarro encarregado do Movimento Nacional.

De novo, a escolha do rei consternou os espanhóis, que clamavam por reformas democráticas. Suárez havia estado sempre a serviço de administrações franquistas. Com apenas 43 anos, ele era considerado um peso leve da política: um burocrata ortodoxo sem prestígio suficiente para conduzir um programa de mudanças radicais. No entanto, sua nomeação revelou-se o golpe de mestre do rei. Por muitos anos, Juan Carlos havia se aconselhado com Suárez sobre a política espanhola, e sabia que ele era um político hábil e de concepções modernas. Como os acontecimentos posteriores provaram, Suárez tinha poucas idéias sobre como lidar com os problemas econômicos, o terrorismo ou a agitação trabalhista. Mas era um experiente negociador e, com seu conhecimento íntimo da máquina franquista, o homem ideal para promover a sua gradual destruição. E, o que também era importante, seu currículo era suficientemente conformista para não despertar o temor da direita.

Em retrospecto, as realizações do primeiro governo de Suárez parecem, na verdade, extraordinárias. No perio-



Nas eleições gerais de 1982, membros da Fuerza Nova — o partido de extrema direita fundado pelo advogado Blas Piñar — fazem a saudação fascista num comício em Valência. Sem conseguir eleger um único deputado, a Fuerza Nova foi dissolvida mais tarde.

O processo de apagamento de imagens originais impressas<sup>22</sup>, através de distintas técnicas manuais que extraem as suas camadas de impressão, é uma operação recorrente em diferentes poéticas de artistas contemporâneos brasileiros, podendo ser verificado nos trabalhos de Marina Polidoro, Leila Danziger, Odiros Mlászho, Flávia Junqueira, entre outros. Em certos trabalhos, os artistas Marina Polidoro e Odiros Mlászho utilizam páginas de livros antigos e enciclopédias, empregando distintas técnicas de apagamento, onde fitas adesivas, solventes abrasivos e borracha são utilizados para extrair detalhes da impressão original na produção de colagens ou no simples rearranjo físico das mesmas. Leila Danziger, interferindo em jornais e periódicos, faz uso de fitas adesivas para extrair informações e códigos visuais, criando outras formas de leituras para esse tipo de suporte impresso e explicitando, assim, como as narrativas históricas podem ser construídas, manipuladas, esquecidas ou apagadas. Já, Flávia Junqueira apresenta no trabalho *Final Felizes*, de 2012, uma compilação das últimas páginas de inúmeros livros infantis, onde são apagadas algumas informações textuais, conservando apenas as últimas frases, clichês desse tipo de publicação: “E viveram felizes para sempre”. A técnica manual empregada consiste em uma lixação superficial, a qual extrai somente a camada mais exterior das páginas, sem danificar o papel que serve de suporte para as mesmas.

---

22

O processo de apagamento por subtração de informações em imagens impressas, tais como páginas de livros, jornais, enciclopédias, cartões postais, entre outros, pode ser verificado através de distintas técnicas manuais e usos de materiais, presentes em outras produções de artistas que não foram citados aqui. Entretanto, a colagem como processo de subtração de informações, não empregando o processo de apagamento e sim utilizando o recorte e a sobreposição de outras imagens, pode ser lembrada aqui através dos artistas : Braque, Gris, Höch, Duchamp, Picabia, Hausmann, Max Ernest, Kurt Schwitters, entre outros. Nos anos 1960, encontramos as colagens criadas pelo *Fuxus* como espécies de atualizações da lógica presente nas colagens dadaístas.

No processo inicial do trabalho *Plano Energético Causal*, deslocadas de seus contextos originais e após a interferência por apagamento de um pedaço da impressão gráfica dessas imagens, surgiam outras formas de leitura, as quais poderiam gerar diferentes interpretações sobre o assunto que as mesmas tratavam. Certas imagens, após essas interferências, lembravam apresentações de truques de mágica, algumas remetiam à registros de fenômenos paranormais, enquanto que outras poderiam aludir à experimentos científicos. Na mesma lógica, havia a presença de imagens que remetiam à filmes de ficção científica, através de cenas genéricas, as quais podem pertencer muito mais ao imaginário desse tipo de produção audiovisual do que a filmes específicos. Não obstante, certas imagens aludiam a espectros fantasmagóricos ou à aparições sobrenaturais, enquanto que outras imagens carregavam consigo ambiências e atmosferas mais densas e, por consequência, aparentavam possuir uma certa credulidade relativa ao registro desse tipo de fenômeno.

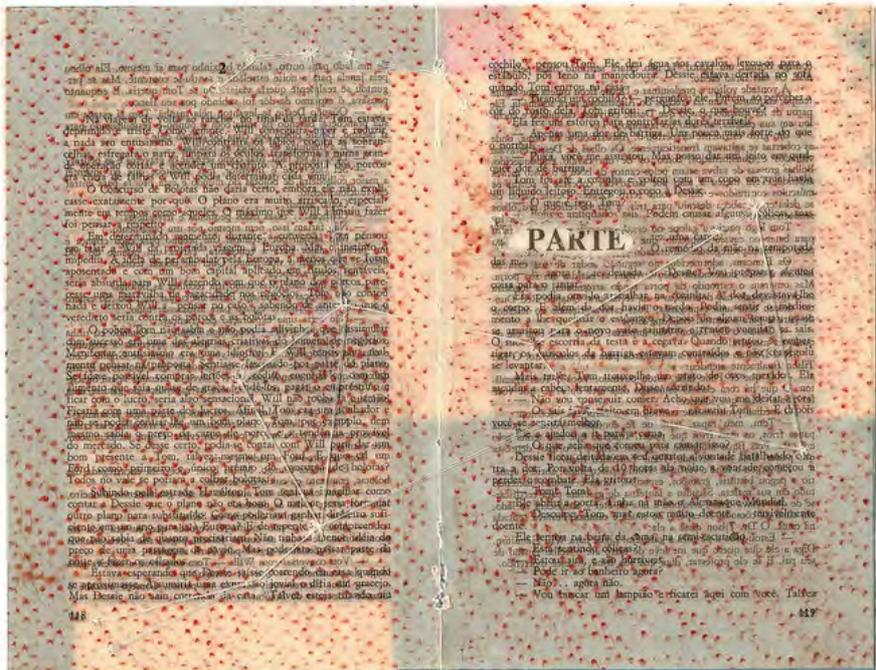
Com cerca de trinta imagens que agora retratavam a presença de um tipo de fenômeno sem explicação plausível, passei a editá-las, levando em consideração as diferentes tipologias nas quais eu poderia enquadrá-las. Surgiram desse primeiro movimento, cerca de quatro grupos de imagens: aquelas onde o fenômeno aparecia na natureza, aquelas com a sua ocorrência em lugares fechados, aquelas em que apenas uma pessoa figurava as fotografias e aquelas onde havia um grupo de pessoas, testemunhando tal fenômeno. Por se tratar de ilustrações que foram extraídas de enciclopédias e livros de divulgação científica publicados entre as décadas de 1950 à 1970, havia uma certa homogeneidade em articulação às suas qualidades gráficas.



**Série Vanitas**

Leila Danziger

2011



Da série Grandes Romancistas

Marina Polidoro

2008

Partiu-se, então, para a criação de um nome que abrangesse, de forma aberta, a ideia geral da série, culminando no título *Plano Energético Causal*. Tratava-se, nesse sentido, de pensar o que representaria esse fenômeno e como o conjunto daquelas imagens seria apresentado. A ideia de emoldurar diretamente os originais, em seus formatos e tamanhos próprios, foi descartada, em detrimento do escaneamento do conjunto de tais imagens e de sua posterior ampliação fotográfica. Assim, os arquivos gerados conservam todas as suas características, desde os ruídos gráficos até os pequenos detalhes que deflagravam a presença de interferência manual, os quais na ampliação fotográfica teriam um vulto maior. Nesse processo, quinze imagens foram impressas em papel algodão, em distintos formatos, conservando as suas proporções, onde o conjunto dessas ampliações deixava muito visível que se tratava de uma série de imagens manipuladas, através de um processo de apagamento manual, utilizando lápis-borracha.

Após a produção dessas quinze imagens, comecei a pensar em como poderia ser criada uma ficção que costurasse outros elementos visuais e conceituais, os quais seriam agregados a esse conjunto de fotografias. Em uma rede de possibilidades e ideias que emergiam, paralelamente, com a produção dessas imagens, foram sendo desenhados outros elementos. Surgiu nesse processo, a ideia de referendar essas imagens à uma pesquisa pseudocientífica produzida entre as décadas de 1950 à 1970 pelo pesquisador Augusto Mayer. Aqui, é necessário reforçar que tal nome referenda uma personagem criada no interior do *Fluxorama*, a qual já havia figurado outras produções desse projeto, tais como textos teóricos e outras

produções em poéticas<sup>23</sup>. No projeto *Fluxorama*, a figura de Augusto Mayer representaria a *persona* de um pesquisador alemão, o qual, fugindo de perseguições do regime nazista, teria buscado asilo no Brasil no final dos anos de 1930.

Em uma reunião com os curadores da 9 Bienal do Mercosul, ocorrida em 2012, com Bernardo José de Souza e Sofia Hernandez Chong Cuy, apresentei as primeiras linhas desse projeto, no qual já indicava duas condições de existência: que o seu formato expositivo configurasse um ambiente científico, como uma sala de aula ou uma sala de estudos; e que parte da autoria desse projeto fosse endereçada à Augusto Mayer. Tratava-se de, então, acordar que discursos e textos explicativos criados pela curadoria passassem à mencionar as pesquisas de Augusto Mayer como sendo estudos autônomos, não expondo completamente que o projeto integrava uma narrativa ficcional.

Na sequência, ao visitar os espaços que seriam destinados à futura mostra, ainda em 2012, acompanhado por Bernardo de Souza, encontrei no

---

23

Em 2012, recebi o convite da professora e pesquisadora do Instituto de Artes Visuais da UFRGS, Daniela Kern, para participar de um livro que a mesma organizava junto com José Augusto Avancini e Vinicius Oliveira Godoy, intitulado *Paisagem em questão: cultura visual, teorias e poéticas na paisagem*. A minha contribuição para tal publicação constituiu-se por um texto intitulado *Notas inoportunas sobre a paisagem*, no qual a sua autoria era atribuída à Augusto Mayer. Segue aqui, um trecho do texto introdutório que apresenta a origem do material reflexivo: "As notas desse texto foram encontradas nos cadernos do bibliotecário Augusto Mayer, em 1977, cerca de uma década após a sua morte. Refugiado das perseguições nazistas, Mayer chegou ao Brasil em 1938, na cidade de Porto Alegre, onde trabalhou como revisor de textos e tradutor até o fim de sua vida. No entanto, foi levantado um vasto material de sua autoria em cadernos e folhas avulsas que tratavam de questões ou de assuntos que lhe despertavam interesse. Para figurar a presente publicação, foram escolhidas doze notas que abordam certos elementos da natureza, articulando-os com a pintura, a literatura, a botânica e a política. Apesar da grande maioria das notas partir de noções desgastadas ou de pertencer ao senso comum, destacamos a fina percepção com que Mayer aborda esses assuntos. Do mesmo modo, algumas informações inseridas nas notas atestam que Augusto Mayer as escreveu ao ar do tempo". [*Notas inoportunas sobre a paisagem* In: **Paisagem em questão: cultura visual, teorias e poéticas da paisagem**. AVANCINI, José Augusto; GODOY, Vinicius Oliveira; KERN, Daniela. Porto Alegre: UFRGS: Evangraf, 2013.]. Parte do texto publicado no referido livro já havia figurado uma outra publicação, por mim editada em 2011, com uma tiragem de 50 exemplares. Tratava-se de uma publicação de artista, pensando-a como um material de aporte teórico do projeto *Fluxorama*.

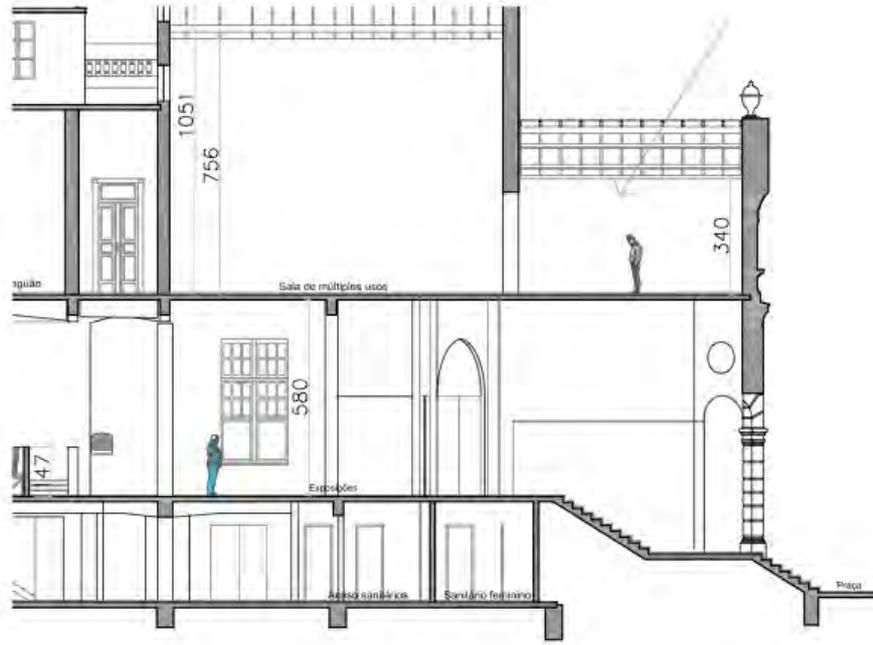
Memorial do Rio Grande do Sul, uma pequena sala no segundo pavimento desse prédio, a qual pareceu-me ideal para a apresentação do trabalho. Era uma sala retangular, quase como um grande corredor, contendo uma porta dupla na sua entrada e uma janela ao fundo, totalizando aproximadamente 3 metros de largura por 6 metros de comprimento. Naquela ocasião, a sala estava repleta de cadeiras, mesas e outros equipamentos que, descartados pela máquina pública, formavam ali um depósito de materiais sem uso. Naquele momento, duas peças mobiliárias que ali estavam foram reservadas para a construção da futura instalação: uma cadeira e uma mesa. Aquela sala pareceu-me ideal, em decorrência da sua dimensão reduzida, podendo favorecer a criação de um ambiente mais intimista.

Após a escolha da sala, foi concebido o desenho da exposição, sendo composto pelo conjunto de quinze fotografias, quatro vitrines contendo os materiais de estudos do pesquisador Augusto Mayer e uma projeção de oitenta slides em *looping*, os quais apresentariam a última aula dada por ele, antes do mesmo deslocar-se para o Brasil. A recriação de um estilo concebido para a sala foi prospectado pensando-a como um ambiente que sugerisse uma sala científica, a qual não apenas apresentaria os trabalhos como também indicaria o lugar originário dessa pesquisa. Desse modo, dando sequência à montagem, foram escolhidas as cores da sala e os materiais que seriam utilizados na construção cenográfica da mesma. A ideia inicial de instalar um lambril, revestindo com madeira as partes inferiores das quatro paredes internas, foi substituída por uma pintura que simularia a demarcação de uma área mais escura.

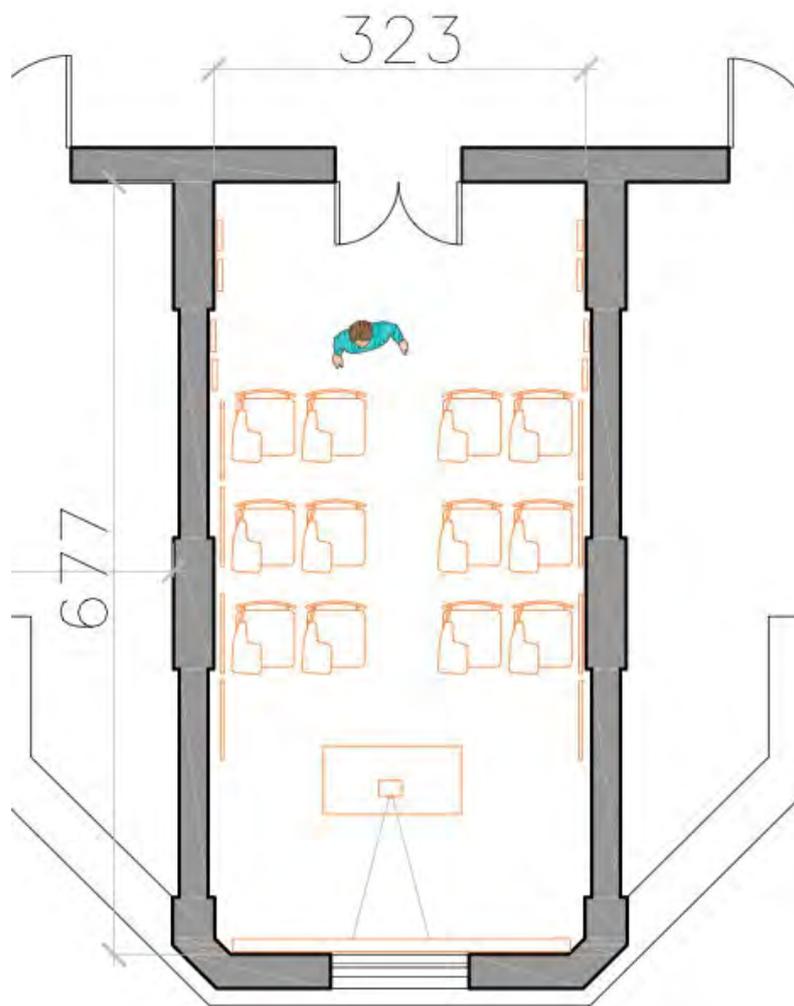
Como alternativa funcional optou-se pela construção de uma “parede

cega”, em *drywall*, no lado oposto à sua entrada, bloqueando uma janela que havia naquele ambiente, servindo de fundo para a projeção em *slide*. Do mesmo modo, a escolha em reproduzir, através da pintura nas paredes internas da sala, uma espécie de lambril é decorrente das lembranças que possuía de como eram as salas escolares até os anos 1980, período em que cursava as séries iniciais do ensino básico. Lembrava da escola em que estudei, na minha infância, um colégio católico, onde todas as salas eram pintadas com duas cores, uma mais escura na parte inferior e uma mais clara na porção superior. Talvez, como estratégia econômica, as salas eram pintadas assim para que a limpeza das paredes fosse mais prática. Manchas de mãos, pés e riscos de caneta, em um fundo mais escuro, não apareceriam tanto. Se houvesse um registro dessa época, uma rápida pesquisa em arquivos de fotos pessoais poderia confirmar a existência desse tipo de detalhe da arquitetura escolar. Como não havia imagens daquele tempo em meus álbuns de fotografia, foram procuradas fotos na *internet* que pudessem comprovar essa minha lembrança.

Nessa busca, foram encontradas inúmeras imagens que apresentam esse detalhe. Lembrava ainda das cores, as quais não encontrei nas imagens de terceiros: areia para a parte clara e uma cor de “cera vermelha” na parte inferior. Seguindo essa perspectiva, foram escolhidas as duas cores que iriam compor a sala, com a exigência de que a tinta escura fosse à base de óleo e a tinta clara fosse à base de água, tal qual as minhas lembranças sugeriam naquela ocasião. A altura escolhida para a pintura que simulava essa espécie lambril refere-se ao padrão de mesas e vitrines: 70 cm da base do solo.

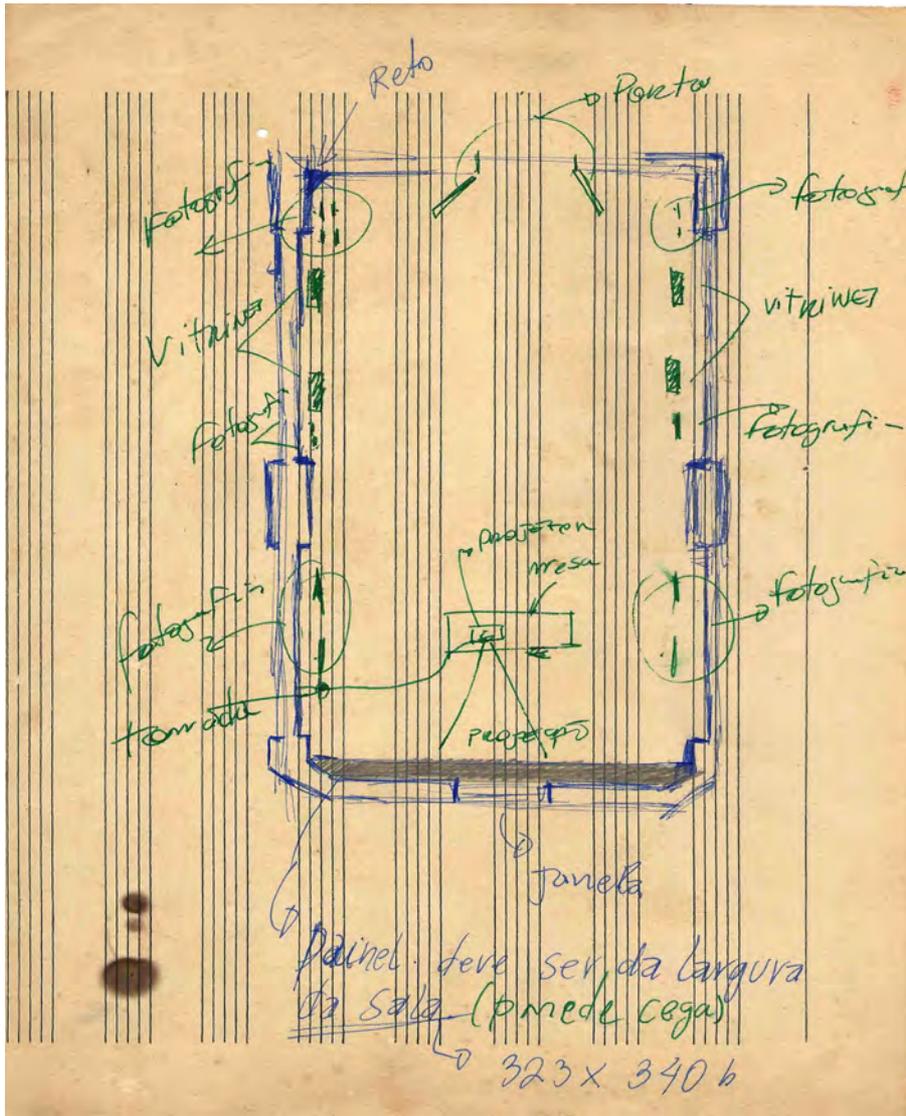


Corte **Memorial Rio Grande do Sul**  
Sala destinada ao projeto **Plano Energético Causal**  
Indicação seta laranja

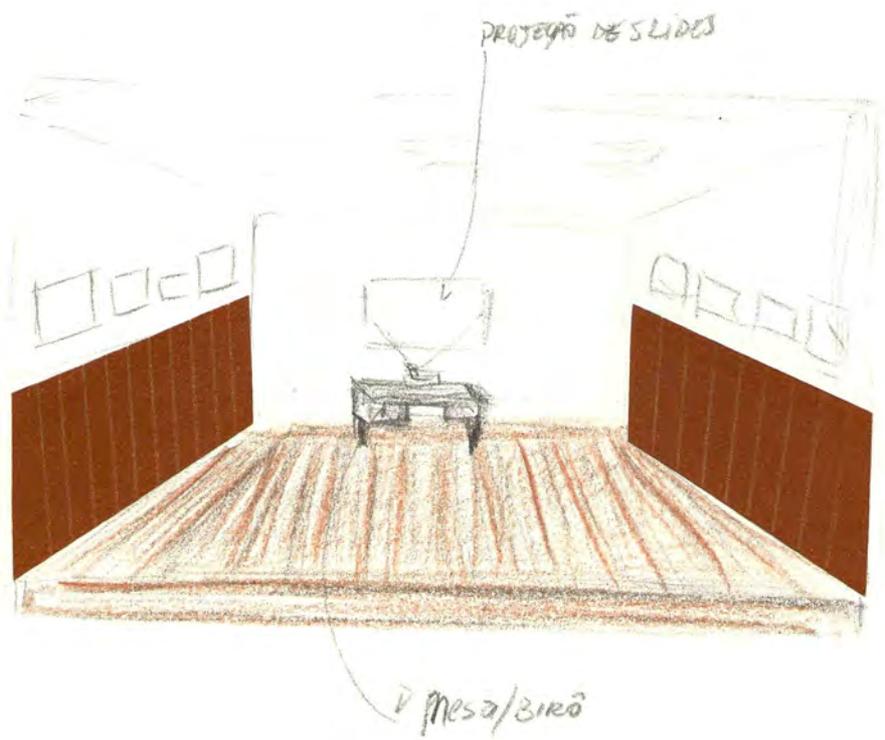


Detalhe planta baixa da sala – segundo pavimento

Nesta etapa do projeto ainda havia a ideia de colocar cadeiras escolares no interior da sala



Desenho esquemático, construção de parede cega



Estudo para montagem do trabalho

Após a escolha da sala, outros elementos foram agregados ao trabalho, pensando-o como uma espécie de instalação que abrigasse alguns materiais de estudos que poderiam explicitar o foco pesquisado pelo alemão Augusto Mayer. O assunto por ele investigado giraria em torno de um fenômeno pouco conhecido, dado através da aparição de esferas de energia, as quais surgiriam nas mãos de diferentes sujeitos. As quinze ampliações fotográficas selecionadas até aquele momento seriam a documentação desse fenômeno. Entretanto, havia a necessidade de elaborar outros dados que pudessem ser costurados ao histórico das fotografias apresentadas.

Foi prospectada uma série de oitenta *slides* para ser apresentada durante a mostra em *looping*, contendo somente imagens de formas esféricas e circulares. Distanciados de seus contextos originais e, em alguns casos, sem informações que os identificassem, esses *slides* integravam uma espécie de apresentação do objeto de estudo, isolando-o de qualquer outro tipo de legenda. Desse modo, os *slides* reuniam conteúdos advindos de diversas fontes. Apresentavam imagens de planetas, bolhas de sabão, eclipses, sólidos geométricos, fotografia de íris, tumores de mama, átomos, representações de ondas, gráficos matemáticos, nebulosas, manchas de pele, entre outras construções que possuem em suas representações a forma circular como identificação visual. Os slides foram ordenados misturando os campos de origem dessas imagens, criando assim uma sequência que não respeitava uma ordenação por grupos de assunto. Nessa lógica, foram projetadas as imagens de um planeta, um sólido, uma bolha de sabão, outro planeta, um eclipse, outro planeta e assim por diante. O *slide* que abria a apresentação, indicava o assunto na língua alemã: *I. Die Sphäre*.

*As esferas*, nome traduzido do alemão *Die Sphäre*, indicava o título daquela aula, onde elementos esféricos eram projetados sequencialmente. No primeiro *slide*, a figura de um homem, sugerindo ser um professor, desenha um círculo circunscrito em outro círculo em um quadro negro. Na última imagem, havia a reprodução de uma pintura, com aparência românica, da *Santa Ceia*, onde esferas brancas flutuam entre as mãos daqueles que estão sentados à mesa. Em decorrência da apresentação ser em *looping*, a primeira imagem era visualizada na sequência da última, com o *slide* de abertura entre as duas, o qual trazia a marca azul de um círculo e o título *I. Die Sphäre* batido à máquina de escrever. Essa escolha deu-se em função da tentativa de criar uma espécie de narrativa, na qual a figura de um possível professor judeu investigaria formas circulares em distintas áreas do conhecimento humano, abordando, paradoxalmente, as representações presentes na cultura cristã.

Igualmente, foram concebidas quatro vitrines, as quais guardariam outros materiais de estudo de Augusto Mayer. Referentes à aparição de um fenômeno onde energias esféricas surgem das mãos de distintas pessoas, os materiais apresentados nas vitrines deflagram o seu foco de pesquisa, através de cartas, desenhos, *fac-símiles* de páginas de revistas e exemplares originais de antigos livros. Tais elementos criam uma espécie de adensamento narrativo à exposição, sugerindo possíveis relações com pesquisas científicas realizadas entre as décadas de 1940 à 1960, como também vínculos fictícios de proximidade entre Augusto Mayer e o escritor argentino Jorge Luis Borges, através da apresentação de *fac-símiles* de documentos e cartas.



Parte das 80 imagens que foram transformadas em slides, os quais integram a apresentação em looping do trabalho **Plano Energético Causal**. Essas fotografias foram feitas a partir de ilustrações extraídas de livros de divulgação científica e enciclopédias.



Slide n. 67 [Plano Energético Causal - 2013]

Tal apresentação reitera a ideia de seguir um modelo expositivo que documentaria um recorte da pesquisa realizada por Augusto Mayer, chamada *Plano Energético Causal*. A curadoria da mostra aceitou o jogo ficcional do trabalho, onde o texto escrito por Bernardo de Souza (2013, p. 368), publicado no catálogo da 9 Bienal do Mercosul, em 2013, é trazido aqui para atestar o acordo anteriormente mencionado, onde podemos verificar como a invenção da figura de Augusto Mayer permeou o processo de tal trabalho:

Segundo Gore Vidal, a memória é como um palimpsesto sobre o qual estamos constantemente a reescrever o passado; sempre que novamente acessadas, as lembranças deixam de ser o que eram, retornando à zona nebulosa do pretérito já transformadas à luz do presente. Ao fazer uma espécie de literatura, inspirado por Jorge Luis Borges, Julio Cortázar e Adolfo Bioy Casares, Michel Zóximo interfere na história, altera o curso do caudaloso rio da memória, tornando o passado um espaço tão ativo quanto o presente ou a própria ficção científica. Assim, sucedeu com o professor Augusto Mayer, judeu que imigrou da Alemanha para o Brasil, vindo finalmente dar na cidade de Porto Alegre, onde gastou seus melhores anos com pesquisas. Dispôs-se a investigar primeiro as pedras, depois os sólidos voadores, até voltar a sua meticulosa atenção a um fenômeno ainda mais curioso que os anteriores, pois que genuinamente imaterial: esferas de energia (ou se preferirem campos de força), que como por milagre surgiam em imagens fotográficas das mãos insuspeitas de homens e mulheres comuns. Numa diminuta sala de aula, encontramos os objetos e imagens que tanto fascinio sobre Augusto Mayer. Esvaziado da presença humana, o recinto ecoa a fleuma do professor, tão seguro de suas invenções quanto o cientista diante de uma nova descoberta.

Conforme posto anteriormente, parte da biografia de Augusto Mayer já havia sido divulgada na publicação *Paisagem em questão: cultura visual, teorias e poéticas da paisagem*, em 2013, organizada por Daniela Kern, José

Avancini e Vinícius Godoy. Do mesmo modo, no texto de orelha da publicação *Maquinaria*, por mim editada no ano de 2013, com tiragem de cinquenta exemplares, podemos ter acesso a um outro texto que expõe parte de seu histórico, como estratégia de criação de um efeito de verdade:

Em 1938, buscando asilo no Brasil, em decorrência das perseguições nazistas que sofria, o alemão Augusto Mayer encontrou como destino final a cidade de Porto Alegre. Sem poder exercer seu antigo ofício de bibliotecário, em território brasileiro, Mayer trabalhou como tradutor de livros científicos e obras literárias. Pertencem à sua autoria as versões, para a língua alemã, de quase todas as obras de Jorge Luis Borges publicadas entre as décadas de 1940 à 1960. Surgem daí o possível vínculo de amizade entre o bibliotecário alemão e o escritor argentino, conforme observamos nas correspondências trocadas entre os mesmos. Igualmente, com efeito, observa-se que Augusto Mayer, apesar das distâncias territoriais, deu continuidade às pesquisas que desenvolvia com o casal de russos Valentina e Semyon Kirlian, na tentativa de construir uma máquina fotográfica que fosse capaz de registrar fenômenos invisíveis aos nossos olhos. Por meio de uma carta escrita por Semyon Kirlian, somos assim confrontados com parte dessa investigação. Ao final dessa carta, notamos que o cientista russo refere-se à Augusto Mayer como “professor”, uma expressão afetiva corrente na extinta União Soviética para referendar aqueles que estudam ou que inventam.

É importante sublinhar que os trechos da biografia de Augusto Mayer prestaram-se como referências norteadoras do trabalho *Plano Energético Causal*. Em termos do processo de concepção do referido trabalho, as informações criadas serviram para a produção de elementos informativos que figuram as cartas, os livros e os desenhos apresentados nas

quatro vitrines, as quais compuseram parte da instalação. As quinze ampliações fotográficas e a apresentação dos oitenta *slides* foram indexadas à fragmentos de documentos, os quais poderiam sugerir narrativas abertas para a leitura de tal trabalho.

O vínculo de amizade entre Mayer, Borges e o casal Kirlian, nesse processo, é sugerido através de cartas, desenhos e livros. Observa-se em uma carta escrita por Borges, endereçada à Mayer, que o bibliotecário alemão não apenas fazia versões para os seus livros como também contribuía com informações científicas para os seus textos. Nessa mesma carta, o agradecimento de Borges à Mayer, referente às informações técnicas, deixa latente sua contribuição. Sob esse mesmo aspecto, a primeira edição brasileira de *O Livro dos Seres Imaginários* figura em uma das quatro vitrines. Tal livro encontra-se com as páginas abertas no conto “Animais Esféricos”, indicando possíveis ligações com o assunto discutido pelo restante dos materiais ali apresentados. Nessa mesma vitrine, encontramos outros documentos que forjam interesses em comum desses dois sujeitos: estudos da matemática e da física, girando em torno da ideia de infinito.

Tais documentos seriam índices que comprovam a ligação desses dois sujeitos, na busca por escrutinar os mistérios presentes também no imaginário das ciências? Qual seria realmente o foco de assunto investigado por Augusto Mayer? Literatura e ciência teriam conexões que denotam que esses dois campos poderiam ser universos permeáveis pela invenção? Dentre certas questões lançadas pelo trabalho *Plano Energético Causal*, tais interrogações permearam o seu processo de construção, prospectando dúvidas a cerca de possíveis articulações entre distintos campos de

conhecimento. Na produção desses materiais, foram concebidas duas cartas que teriam sido recebidas por Augusto Mayer. Por se tratar de materiais que pertencem ao acervo pessoal desse pesquisador, não temos acesso às cartas remetidas por Mayer, nos restando somente aquelas que por ele foram recebidas. Quanto a esse fato, o conteúdo das cartas redigidas por Mayer deve ser intuído, imaginado ou inventado.

Recorrendo a outro tipo de documentação, em uma segunda vitrine, encontramos a presença de um desenho inacabado que apresenta uma máquina fotográfica. Entendemos que trata-se de um projeto técnico feito à bico de pena sobre papel vegetal, o qual apresenta o corpo de uma máquina semelhante à 'caixa' de um modelo fabricada pela marca alemã *Rolleiflex*. Disposta em frente ao desenho da máquina, encontramos a representação de uma esfera. Seria ele o projeto de um aparato fotográfico capaz de registrar fenômenos que são invisíveis aos nossos olhos? Outros documentos, próximos ao desenho, sugerem conexões com as pesquisas de Valentina e Semyon Kirlian, conhecido casal russo que investigou, nas décadas de 1930 e 1940, processos fotográficos de fenômenos e energias corporais. Já na terceira e quarta vitrines encontramos, entre reproduções de páginas de revistas, dois livros originais, os quais não pertencem à ordem da ficção. Respectivamente, o primeiro *Freiheit und Bildung (Liberdade e Educação)*, editado em 1950, apresenta um projeto financiado pelo governo alemão que construiu, na década anterior, dezenas de escolas no Iraque e o segundo livro *Métodos de Hipnose*, editado em 1958, uma publicação editada pelo próprio autor, Eduardo Fonseca.

BUENOS AIRES  
AGOSTO DE 1967.

Estimado Augusto,

Finalizo otro libro. Este es sobre animales. Los estudios sobre el Plan Energético Causal sirvieron para fundar las bases de uno de sus cuentos. Le agadenco por sus contribuciones. Las ideas de Pínto también fueron importantes en este proceso. La posibilidad de que las estrellas, planetas y de que todos los demás astros tengan dientes, pelos y sangre caliente también me han llevado a pensar sobre las esferas que nuestras manos producen. Sé que los científicos del futuro investigarán mejor este tema. Sin embargo, pienso si esto de hecho tendrá relevancia para el mundo de mañana, como un tema de investigación. Los soviéticos demuestran una gran fascinación por el asunto (...).

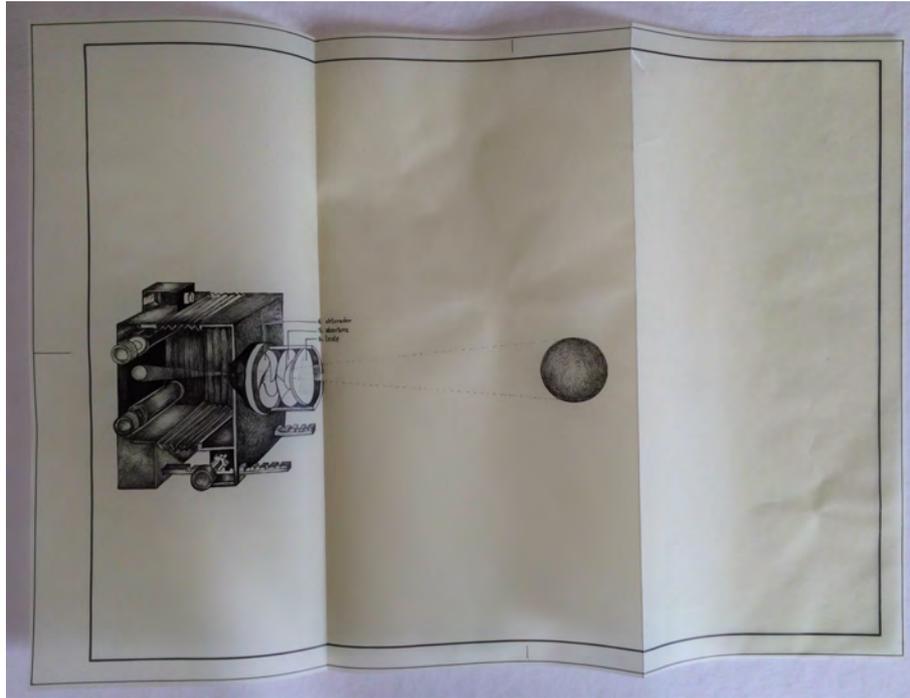
Recientemente, recibí una diapositiva de microfilm de una investigación del viejo amigo y científico Semyon Kirlian. Los métodos para captación fotográfica de estos fenómenos están avanzando. La esposa de Semyon, Valentina, ha dejado de trabajar con educación y, actualmente, se dedica a investigar los fenómenos y efectos provocados por los campos energéticos que rodean nuestros cuerpos.

Mi visión está empeorando con los días, pero, la memoria de mis manos me ayuda en el encuentro con la máquina de dactilografar. Por eso, aquí escribo poco.

Elsa les manda un abrazo fraternal a usted y a Norma. Espero que muy pronto podamos encontrarnos, y desde ahora reservo un buen vino para la ocasión.

Mis cordiales abrazos  
Borges

Carta integrando trabajo Plano Energético Causal



Desenho bico de pena sobre papel vegetal integrando o trabalho Plano Energético Causal

Jogando com uma retórica expográfica que simula um ambiente que possui relação com a ciência, a montagem do trabalho *Plano Energético Causal* apresenta diferentes elementos, os quais fazem parte de um misterioso estudo, sendo os mesmos expostos como elementos de uma narrativa aparentemente desconexa. Assuntos extraídos do campo científico, tais como imagens que aludem à astronomia, física, matemática, entre outras, são agrupadas na forma de uma sequência de oitenta slides, os quais são projetados nesse ambiente. Algumas dessas imagens reaparecem em forma de pranchas impressas que estão em duas vitrines, conjuntamente com outros documentos, como originais de livros pseudocientíficos, cartas, matérias de revistas de divulgação científica e desenhos. Outro indício que deflagra a origem dos assuntos, ou das imagens projetadas, pode ser verificado na pilha de livros sobre as quais o projetor está localizado. Trata-se de uma série de volumes populares, dos anos 1960/1970, de divulgação científica. Alguns títulos desses livros podem ser observados, pois as suas lombadas estão viradas para a frente da mesa, na qual o projetor está posicionado. Assim, no primeiro plano pode se ver alguns dos assuntos que teriam relação com as imagens que são projetadas no segundo plano dessa vista, através dos títulos: *Poderes da mente*, *Astrologie*, *Futuro*, *Ciência V. II*, *Audição*, *Na era da astronáutica*, entre outros.

O conjunto das quinze ampliações fotográficas, as quais retratam o fenômeno em que energias esféricas são produzidas pelas mãos de distintos sujeitos, pode fazer referência a um possível estudo que investiga a sua fonte de origem, através de um desenho, localizado em uma vitrine, onde uma mão aberta é representada com cinco pontos, identificados por letras, demarcando

regiões da sua palma. O desenho de uma máquina fotográfica com uma esfera localizada à sua frente pode indicar que a pesquisa apresentada é fruto de um projeto que, possivelmente, investiga a produção de energias criadas pelas mãos dos indivíduos que estão retratados nas ampliações fotográficas, através de um aparato, projetado para captar tal fenômeno. Do mesmo modo, uma das cartas que está em uma das vitrines também sugere conexões com as pesquisas fotográficas do casal Kirlian.

Todos os elementos aqui mencionados formam uma rede de conexões que o público visitante da sala pode ir montando, à medida em que se desloca pelo seu ambiente. Entretanto, é importante observar que esses mesmos elementos podem desencadear outras conexões de leitura entre as peças apresentadas, as quais, originalmente, não foram concebidas para o trabalho *Plano Energético Causal*. Algumas dessas interpretações foram listadas no início desse subcapítulo, onde uma série de comentários feitos pelos visitantes da mostra serviu para a introduzir a escrita do presente texto. Nas imagens apresentadas, as esferas foram interpretadas pelo público como truques de magia, manifestações de espíritos, produtos da força mental, elementos misteriosos referendados a *animes*, entre outras referências.

Cabe igualmente destacar que a pesquisa bibliográfica realizada para fundamentar essa escrita, a qual analisa o trabalho *Plano Energético Causal* também colaborou para uma compreensão mais abrangente do referido projeto, trazendo para ele outras possíveis abordagens. Possivelmente, um pouco como são produzidas as leituras que desenvolvo a partir das imagens encontradas em enciclopédias e livros de divulgação científica, a montagem de tal trabalho também tenha partido de uma série de referências que ainda

não encontram um sentido lógico ou compreensível. Não são descartadas dessa hipótese, algumas imagens que por mim foram vistas e que, estranhamente, não são lembradas. Talvez, inúmeras experiências com um tipo misterioso de imagem tenham gerado a ideia desse trabalho, tais como: uma cena de um filme de ficção científica, uma imagem criada pela leitura de um conto de literatura fantástica, uma apresentação de mágica vista na infância, a impressão causada por uma notícia bizarra, o relato de um caso científico sem explicação, uma fotografia documental de experimentos soviéticos, uma visita a um museu científico, um fragmento de conversa que escutei em um mercado localizado no bairro onde resido, a lembrança do laboratório de ciências da minha escola, uma publicidade dos anos 1970, uma conversa de uma noite antiga e até mesmo uma imagem de arte, da qual não lembro com exatidão.



# 2.

## LEITURA, EDIÇÃO, MONTAGEM

ETAPAS PROCESSUAIS  
DO PROJETO FLUXORAMA



*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 maneira possíveis.*

Italo Calvino

O presente capítulo é dividido em três blocos textuais, levantando as principais questões que permearam o meu processo investigativo, relativas às referências balizadoras da tese e aos três procedimentos centrais de operar os seus materiais, integrando e formalizando os trabalhos anteriormente analisados, *Meteorito e Cadeira* e *Plano Energético Causal*, assim como as demais séries do projeto *Fluxorama*, as quais figuram o anexo da presente pesquisa. A busca e o encontro com as imagens, a criação de ficções e seus modos de apresentação se dão pela reelaboração de conteúdos extraídos de fontes diversas, sobretudo de obsoletos livros de divulgação científica.

No primeiro bloco textual, a análise reflexiva parte do romance de Flaubert, escrito no final do século XIX, *Bouvard e Pécuchet*, para traçar um emaranhado de conexões que derivam do modelo de repositório do conhecimento humano para parodiar, subverter ou reproduzir a lógica enciclopédica. A enciclopédia, sendo a principal fonte de materiais para os trabalhos do projeto *Fluxorama*, assim é explorada: observando a sua origem, os seus usos e suas funções. Certos autores da literatura e alguns artistas exemplificam as potencialidades que uma enciclopédia possui, principalmente se a mesma for lida ou escrita sob a perspectiva da invenção.

O que é uma enciclopédia? Como ela nasce? Qual a sua função? Quem são os seus autores? Essas questões atravessam, indiretamente, o primeiro bloco textual, construindo uma rede de relações que trazem, ao mesmo tempo, dados históricos, referências da literatura, trabalhos de arte e abordagens teóricas sobre o papel da enciclopédia, ao longo de sua existência. Permeando o primeiro subcapítulo, como o elemento central, a enciclopédia é apreendida como o material-base de criações artísticas que exercitam distintas maneiras de ampliar sua lógica constitutiva, através das principais funções que a caracterizam: ordenar, classificar e difundir os distintos saberes que compreendem o conhecimento humano. Os personagens ligados à pesquisa científica que podem colaborar para a construção desses saberes são exemplificados aqui pelo cientista, professor, pesquisador, zoólogo, botânico, naturalista e pelo antropólogo, aparecendo, ao longo do primeiro bloco textual, como *personas* que pertencem também ao campo da literatura e da arte.

Um zoólogo alemão que estuda animais híbridos, um professor francês que também cataloga animais mestiços, um narrador que traz à luz *uma certa enciclopédia chinesa*, um enciclopedista que cataloga a cultura de um lugar que não existe, um historiador que narra fatos de uma história não oficial e um antropólogo do espaço que estuda a arte da Terra ilustram as possibilidades subjetivas que podem ser ligadas ao conhecimento e à cultura de determinadas sociedades. Trata-se, portanto, de pensar, através desses observadores e narradores, como a ciência também pode ser lida pela perspectiva da invenção, campo no qual certos artistas parecem exercitar as suas criações. Olhar para os domínios da ciência, procurando, em seus

intervalos, espaços poéticos, configura-se como a principal prática que caracteriza os procedimentos de pesquisa do projeto *Fluxorama*, a partir do redirecionamento narrativo de conteúdos visuais e informações veiculadas em enciclopédias e livros de divulgação científica.

Já o segundo subcapítulo é compreendido por um bloco textual que expõe o primeiro procedimento que gera as séries do projeto *Fluxorama*: a leitura que faço desses volumes impressos. Entendida, com uma significação mais aberta, a leitura pode ser compreendida como uma prática que, na origem do termo latino<sup>24</sup>, também implica o ato de escolha. Ler, portanto, é uma ação que, além de estar ligada à compreensão de determinados códigos da linguagem, tem estreita relação com a ação de escolher ou eleger aquilo que será interpretado, decodificado ou traduzido. Em toda visualização estaria também implícita a ação que seleciona aquilo que será lido ou interpretado, evidentemente, respeitando códigos e regras que, pela linguagem, são impostos. Não obstante, em meu processo de trabalho, decido por escolher as ilustrações como recursos visuais que por mim serão lidos, como elementos que podem suscitar interpretações que vão além das funções de exemplificação, ilustração ou demonstração de postulados, teorias e enunciados científicos.

Como se lê uma enciclopédia, um atlas ou um dicionário? De que modo uma leitura desviante poderia criar outras formas de interpretação para imagens que já possuem um significado pré-existente? Inspiradas pela forma literal que os amigos Bouvard e Pécuchet liam os conteúdos enciclopédicos

---

24

Nos dicionários de língua portuguesa, consultados aqui, a origem da palavra leitura é referendada ao latim tardio, no qual essa expressão define-se pela "escolha, eleição e leitura".

essas interrogações permeiam o segundo bloco textual, expondo a metodologia que segui na construção dos trabalhos *Meteorito e Cadeira* e *Plano Energético Causal*, além de outras séries que são mencionadas ao longo da presente pesquisa; e que se encontram no anexo que a acompanha. Enquanto que a literatura de Flaubert nos mostra a impossibilidade de apreensão e aplicabilidade do conhecimento enciclopédico, certas experiências no campo das artes visuais nos possibilitam o desenvolvimento de leituras que não buscam comprovar postulados científicos, mas, sim inventariar outras formas de apreender e traduzir os códigos visuais que os ilustram.

Desse modo, ao olhar para ilustrações científicas, procuro dar-lhes outras formas de existência. Portanto, são também analisadas nesse bloco textual outras fontes de ilustrações que vão além das enciclopédias: os livros de divulgação científica. Comumente conhecidos e populares, em âmbitos domésticos e escolares, os livros de divulgação científica são uma espécie de literatura que encontra na tradução de conteúdos complexos uma de suas principais missões didáticas. Da mesma forma que os livros de divulgação científica tornam acessíveis complexos assuntos para aqueles que não dominam o vocabulário e os jargões da ciência, as suas ilustrações igualmente cumprem esse papel de explanação. Nesse sentido, em minha prática adivinhar pode ser um sinônimo de imaginar, ligando-se ao ato de ler e ver. Adivinhar pode vir a ser um exercício implícito à leitura de ilustrações científicas, principalmente se o leitor desconhece ou ignora os conteúdos que as originam.

O terceiro subcapítulo analisa os modos de apresentação que são

prospectados para os trabalhos *Meteorito e Cadeira* e *Plano Energético Causal*, através de modelos que seguem ou reproduzem um tipo de retórica que pertence à montagem expositiva de museus ou instituições científicas. Trata-se de analisar as formas de exposição desses trabalhos, a partir de suas instalações, as quais utilizam elementos que também são empregados em montagens científicas, sejam eles formais ou conceituais. Enquanto que *Meteorito e Cadeira* segue um modelo de apresentação muito próximo daquela ilustração que lhe deu origem, como um objeto que é exposto em um museu de ciências naturais, onde tablados, pedestais, placas explicativas e cordões de segurança, isolam objetos como peças de estudo ou exposição, em *Plano Energético Causal*, a montagem segue um modelo mais cenográfico, o qual tem origem em um emaranhado de informações visuais que simulam ambientes de estudos científicos. Nesse último, cartas, textos, livros, desenhos, fotografias, slides, são apresentados em uma pequena sala simulando um contexto que expõe, através da *mise en scène*, uma pesquisa que tem relações com um assunto também explorado pela ciência. Nessa instalação, o público é convidado à transitar pela sala, montando uma espécie de quebra-cabeça, onde a sua imagem final poderá revelar diferentes narrativas.

Partindo da ideia de edição e de montagem, no campo da literatura e do audiovisual, os processos de execução dos referidos trabalhos são confrontados com certos elementos que deflagram algumas aproximações entre instâncias de apresentação da ciência com formas discursivas de uma verdade objetiva. Costumamos vivenciar em museus de história natural ou de ciências uma espécie de experiência que nos transporta para um outro

tempo e um outro lugar. Paradoxalmente, esse mesmo tipo de experiência não nos deixa esquecer que estamos sempre muito distantes desse tempo e espaço. Salas que simulam laboratórios, vitrines que expõem documentos de trabalho e dioramas que revelam paisagens distantes são alguns dos elementos cenográficos que a ciência usa na construção de seus discursos visuais e estruturais. Aqui, a partir desse aspecto, o campo científico parece dialogar com a esfera artística, principalmente quando a segunda espelha-se nos modelos de apresentação de instituições que têm a ciência ou a história como reflexo. Dois trabalhos do artista catalão Fontcuberta, *Fauna Secreta* e *Sputnik*, são exemplares para pensarmos nos modos de apresentação artística que parodiam os modelos de exposição científica, tencionando as relações entre o real e ficcional.

Através do projeto *Fluxorama*, a edição pode ser analisada como uma operação que oblitera, corta ou extrai informações visuais de seus contextos originais, da mesma forma que a ideia de montagem dialoga com a construção de narrativas ficcionais, através de montagens que simulam ambientes de uma pesquisa científica, misturando dados históricos com informações extraídas da literatura.

# 2.1

## REFERÊNCIAS ENCICLOPÉDICAS

DA ENCICLOPÉDIA MARCIANA  
A CERTA ENCICLOPÉDIA CHINESA



Empregaram esse tempo percorrendo os sumários de vários volumes. Bouvard sorria de vez em quando, e reencetando a conversa:

*Como é difícil não duvidar! As provas de Descartes, de Kant e de Leibniz quanto a Deus não são as mesmas e se destroem em si. A criação do mundo pelos átomos ou por um espírito permanece inconcebível. Sinto-me simultaneamente matéria e pensamento, ao mesmo tempo em que ignoro o que são ambos. A impenetrabilidade, a solidez, a gravidade parecem-me mistérios tão grandes quanto a minha alma e, ainda mais, a união da alma e do corpo! Para explicá-la, Leibniz imaginou a sua harmonia, Malebranche, a premonição, Cudworth, um mediador; e Bonnet vê nisso um milagre perpétuo, o que é uma asneira: um milagre perpétuo deixaria de ser um milagre!*

*De fato!* Concordou Pécuchet.

E ambos confessaram que estavam cansados dos filósofos. Tantos sistemas acabavam confundindo. A metafísica não serve para nada. Pode-se viver sem ela.

Gustave Flaubert

A epígrafe acima destaca a passagem do romance escrito por Gustave Flaubert, onde os amigos Bouvard e Pécuchet demonstram enorme desconfiança dos livros e enciclopédias que leem. Após inúmeras tentativas de colocar em prática enunciados científicos e teorias filosóficas, estudando física, química, geologia, matemática, biologia, botânica, astronomia, história, paleontologia, economia, religião e outras áreas do conhecimento humano, Bouvard e Pécuchet apresentam um desgosto pelos livros científicos. Da despreocupação com as datas, passam aos desdém dos fatos. Talvez, todas as tentativas equivocadas dos dois amigos, em comprovar as leis da ciência ou de relacionar as questões filosóficas ao mundo prático, sejam oriundas da frustração que os perseguia: a profissão de copistas. A consciência de uma instrução falha, provável causadora de tal insatisfação,

possivelmente, tornou-se a maior motivação de Bouvard e Pécuchet para abandonar a antiga profissão, dedicando-se única e exclusivamente aos complexos estudos e pesquisas sobre os saberes mais diversos possíveis.

Ao que tudo indica, no romance inacabado de Flaubert, referido pelo próprio autor como “uma enciclopédia em forma de farsa”, Bouvard e Pécuchet exemplificam o homem moderno, ansioso por conhecimento enciclopédico e, ao mesmo tempo, inquieto por não conseguir apreendê-lo e aplicá-lo em sua completa extensão. Assim, os dois amigos são personagens melancólicos em toda a sua ingenuidade e previsibilidade. O que há de ingênuo e de astuto em Bouvard e Pécuchet é a capacidade de duvidar dos livros. O previsível dos personagens repousa sobre as ações desesperadas e desmedidas ao tentar colocar em prática os enunciados teóricos escritos por terceiros. Já, a melancolia de Bouvard e Pécuchet talvez seja consequência daquilo que nunca verdadeiramente abandonaram: o ofício de copistas. Apesar de mudarem os temas e os assuntos, os personagens continuam comicamente a reproduzir os conteúdos que a história humana já escreveu. Em *Dicionário das Ideias Feitas*, apêndice que acompanha esse romance, Gustave Flaubert (2007, p. 371) define: “**Enciclopédia (A)**. Zombar dela com pena, por ser uma obra rococó”.

Nesse mesmo dicionário, paradoxalmente o autor (2007, 367) escreve: “**Biblioteca (A)**. Sempre ter uma em casa, sobretudo quando se mora no campo”. Desse modo, podemos pensar na hipótese de que a biblioteca de Flaubert não possuía enciclopédias? Como negativa desse questionamento, segundo a pesquisadora de sua obra, Stéphane Dord-Croulé (FLAUBERT, 2007), Gustave Flaubert acumulou mais de mil e

quinhentos volumes de livros científicos e enciclopédias para a realização desse romance. Nessa circunstância, podemos supor que Flaubert estudou os volumes científicos, sobrevoando, em uma ficção muito próxima daquela que suas personagens flanaram, a história das ideias. Não obstante, Flaubert também pode ser considerado um verdadeiro copista compulsivo, conforme podemos observar na afirmação de Debray-Genette (1988, p. 27), onde ficamos sabendo que o autor de *Madame Bovary*: “Não somente nos deixou uma longa lista de livros lidos ou consultados, mas incontáveis páginas de 'cópias' ”. As cópias das quais nos fala Raymond Debray-Genette faziam parte das constantes leituras preparatórias e dos estudos de Flaubert, os quais antecediam a escrita de seus romances e serviam de base para as informações científicas que integraram o referido livro.

As jornadas de estudos e leituras preparatórias de Flaubert são justificadas pela análise que Italo Calvino constrói a partir das cartas que esse autor deixou. Analisando o conteúdo de uma carta escrita por Flaubert, em 1873, Calvino (1993, p. 129) questiona o pessimismo que decorre das leituras de enciclopédias:

Devemos concluir que, na experiência de Bouvard e Pécuchet, a enciclopédia e nada são a mesma coisa? Mas por trás dos dois personagens está Flaubert, que para alimentar a sua aventura, capítulo por capítulo, tem que adquirir uma competência em cada ramo do saber, edificar uma ciência para que seus dois heróis possam destruir.

Todos os capítulos do livro inacabado *Bouvard e Pécuchet* são repetições disfarçadas de novidade, mudam os assuntos de interesse dos amigos, mas as tentativas de praticar os conteúdos dos livros lidos por eles continuam em uma progressão geométrica que tende sempre ao fracasso. Sem um final fechado, o romance inacabado de Flaubert exemplifica não somente a impossibilidade de sua própria conclusão, causada pela morte do autor, mas também a ideia impraticável de absorver todo o conhecimento humano, tal qual suas personagens acreditavam ser possível. Essa consideração está presente na maioria dos desfechos de seus capítulos, onde sempre, após fracassarem em seus experimentos, Bouvard e Pécuchet concluem não saber nada sobre os assuntos que lêem. Será necessário, na perspectiva dos dois amigos, ainda estudar mais, ler mais, como ilustra a conclusão de Pécuchet (FLAUBERT, 2007, p.91), após a explosão de um experimento que quase os leva à morte: “É que, talvez, nada saibamos de química”.

Publicada quase um século após a *Encyclopédie* ou *Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, organizada pelos franceses Denis Diderot e Jean Le Rond d'Alembert, a obra literária de Gustave Flaubert nos instiga a pensar sobre o papel que esta extensa obra exerceu, como repositório de conhecimento, ao longo dos séculos que a sucederam. Filha do Iluminismo e divulgadora do conhecimento humano, a enciclopédia de Diderot e d'Alembert popularizou-se rapidamente, apesar da leitura não ser acessível à grande parte da sociedade da época que apresentava um alto índice de analfabetismo. Entre os principais motivos que tornaram a *Encyclopédie* uma obra popular, além da divulgação dos saberes acumulados

pela ciência, segundo Hobsbawn (1997, p.36) foi a proposição da “solução de problemas práticos”. Indo nessa perspectiva e retomando o romance escrito por Flaubert, podemos pressupor que a epopeia vivida por Bouvard e Pécuchet tinha por objetivo semelhante usar os conhecimentos científicos e filosóficos na resolução de seus problemas cotidianos, desde o cruzamento de animais em cativeiro até a execução de projetos arquitetônicos. Entretanto, parece que Bouvard e Pécuchet não somente empregavam, comicamente, os seus conhecimentos enciclopédicos para tentar resolver as suas adversidades diárias como também inventavam situações problemáticas para colocar em xeque as teorias por eles estudadas.

Na *Encyclopédie* de Diderot e d'Alembert, ciências, artes e ofícios eram os seus principais repositórios de conhecimento, onde as tecnologias e as ferramentas para apreendê-los tornavam-se públicas e aparentemente acessíveis. A taxionomia *Novum Organum* criada por Francis Bacon em 1620, cerca de cento e cinquenta anos antes da *Encyclopédie*, chamada de *Sistema Figurativo do Conhecimento Humano*, baseada em três princípios subjetivos [Memória, Razão e Imaginação] serviu de estrutura para Diderot e d'Alembert conceberem o seu livro. Como ramos do conhecimento, destinando-se à ocupar o espaço da Memória estava a História, enquanto que a Filosofia preenchia os domínios da Razão e a Poesia era o sinônimo da Imaginação. Dentre os três ramos dessa formatação enciclopédica clássica, Bouvard e Pécuchet parecem ter esquecido completamente a poesia, talvez, por esse campo não necessitar de comprovação ou por negligenciarem, precisamente, a potência inventiva da imaginação. Inspirados pelos domínios e saberes científicos, tais personagens tornam-se sujeitos otimistas

toda a vez que se deparam com os seus equívocos e percebem a necessidade de aprofundar os seus estudos, mesmo conscientes de que tal tarefa, em algumas ocasiões, poderá ser uma ação que tende ao impraticável.

Conforme a abordagem de Italo Calvino (1993, p. 128), Bouvard e Pécuchet é o maior romance enciclopédico que já foi escrito, onde:

[...] a patética e hilariante travessia do saber efetuada por esses quixotes do cientificismo do século XIX se apresenta como uma sucessão de naufrágios. Para os dois simplórios autodidatas, cada livro dá acesso a um mundo, mas são os mundos que se excluem mutuamente, ou que com suas contradições destroem toda possibilidade de certeza. Por mais boa vontade que tenham, falta aos dois escriturários aquela espécie de graça sugestiva que permite adequar as noções ao uso que delas se quer fazer ou ao gratuito prazer que delas se espera tirar, dom esse que não se aprende nos livros.

A curiosidade infinita pelo saber humano, pode culminar no final do romance inacabado de Flaubert com a escolha dos dois amigos em voltar à antiga profissão de copistas, tomando a decisão de copiarem os livros da biblioteca universal. Tal escolha talvez seja a mais trágica possível, abandonando as suas inquietações para serem novamente máquinas de reprodução.

A partir desse panorama introdutório, o qual parte de uma ficção literária para descortinar os papéis que uma enciclopédia pode ocupar, como repositório de conteúdos científicos, buscar-se-á analisar as diferentes perspectivas que a pesquisa de enciclopédias ou de livros de divulgação científica pode engendrar pela ativação de leituras particulares, tais como as

que desenvolvo no interior de minha prática artística. De um modo muito distinto das experiências de Bouvard e Pécuchet com esse tipo de literatura, não leio enciclopédias e outros livros de divulgação científica procurando comprovação para enunciados ou teorias.

A minha leitura, desprendida de praticar experimentos científicos, tem interesse nas imagens que ilustram as enciclopédias e outros livros de divulgação científica, em específico: fotografias, estampas, figuras e gravuras. Em um segundo momento, será abordado o processo de edição dessas imagens, articulando relações entre outras poéticas que tangenciam assuntos da ciência, das mais diversas formas possíveis, misturando fatos científicos com dados históricos e elaborações ficcionais. Do mesmo modo, veremos de que forma esses materiais contaminam a escrita da tese, onde há interesse em explorar narrativas ficcionais a partir da ciência, principalmente se a mesma for lida por outro ângulo, como uma espécie de literatura inventiva, perspectiva que parece ter sido negligenciada por Bouvard e Pécuchet.

A enciclopédia, como material potente de investigação artística, desde o seu surgimento, suscita explorações subjetivas, não apenas como arcabouço de verbetes, teorias, gravuras, ilustrações, como também desencadeia uma série de trabalhos artísticos que subvertem, parodiam ou alteram a sua lógica constitutiva. Conforme Thomas Girst (2014, p. 7):

Em 1772, Denis Diderot (1713-84) e Jean le Rond d'Alembert (1717-83) completaram sua *Enciclopédia ou o Dicionário Sistemático de Ciência, Artes e Ofícios* – um enorme

empreendimento de vinte oito volumes compreendendo 70.000 entradas – e ao fazê-lo alteraram a percepção de como o conhecimento pode ser explorado, estruturado e categorizado. Imediatamente, artistas e escritores começaram a reconhecer que o formato do dicionário oferecia possibilidades excitantes não apenas pela compilação mas também por sua subversão. Um século depois de Diderot, o escritor Gustave Flaubert (1821-80) sonhou em escrever um dicionário que iria expor a insensatez geral e tolice desta sociedade. Em seu *Dicionário de Ideias Feitas*, ele se esforça em expor a futilidade da inteligência humana, a vaidade envolvida em nossa eterna busca por sabedoria, bem como o *nonsense* e a desilusão que vem com o esforço do gênero humano em tentar, finalmente, conferir sentido a tudo. No dicionário de Flaubert, sob o título 'Artista' encontramos observações como 'Aquele que ri de tudo o que dizem', 'O que eles fazem não pode ser considerado “trabalho”', 'São frequentemente convidados para jantares' e 'Todos eles são farsantes'.

Além de Gustave Flaubert, outros autores literários e artistas partiram do modelo enciclopédico de conhecimento humano para criar narrativas ficcionais que ampliam a sua potência de significação. Entre esses autores, lembramos aqui de Jorge Luis Borges, com sua 'certa enciclopédia chinesa' chamada *Empório Celestial de Conhecimentos Benévolos*, onde o escritor lista uma série de quatorze categorias de animais imaginários<sup>25</sup>, em referência aos estudos e traduções do médico alemão Franz Kuhn. Do mesmo modo, partindo do universo animalesco presente em enciclopédias do século XVIII, lembramos do *Fabuloso Almanaque da Fauna Mundial: Animalário Universal do Professor Revillod*, publicação dos mexicanos Gabriel Murugarren e Javier Sáez Castán, editada originalmente em 2003. Tal publicação, homenageando os naturalistas e enciclopedistas Plínio, o

---

25

O referido conto integra o livro *Outras inquisições*, publicado originalmente em 1952.

Velho, Lineu, Buffon e Curvier, apresenta 21 ilustrações de animais reais, feitas a bico de pena, onde cada imagem é dividida em três partes, as quais possibilitam, ao folhear, a combinação de “4.096 feras diferentes com a descrição de seus modos de vida”. Conforme o texto de apresentação, presente nas primeiras páginas desse livro, os autores (2011, s/p.) advertem o leitor:

Na edição que agora lhe chega às mãos, o *Instituto Revillod* apresenta o primeiro fascículo do *Animalário Universal*, vasta obra publicada com as pranchas que um dos melhores mestres ilustradores da actualidade realizou a partir dos apontamentos tomados da natureza pelo Professor, e por encomenda sua.

Ficamos sabendo, então, que a publicação retrata os animais que teriam sido pesquisados e catalogados pelo Professor Revillod, sendo a mesma financiada pelo instituto imaginário que leva o nome dessa figura ilustre, a qual nos é totalmente desconhecida, talvez pelo fato de que essa personagem, assim como tudo que existe nesse livro, provenha da ficção. De um outro modo, não podemos ignorar o papel que a ficção desempenhou na construção do imaginário sobre o mundo animal, nos séculos XVII e XVIII, através da produção de enciclopédias especializadas nesse assunto, organizando e classificando a existência de novas espécies e ligando-as à mitos, lendas e fantasias. Umberto Eco (2007, p. 114), afirma que a criação de bestiários, através de enciclopédias, estaria de alguma forma ligada a ideia de moral:

Para entender que é o sentido moralizante de uma pedra preciosa ou de um animal, era preciso ter à mão uma enciclopédia que dissesse qual o significado daquelas coisas. Nasceram assim, os bestiários moralizados, nos quais cada criatura mencionada (não importando se real ou legendária) era associada a um ensinamento moral.

Derivada desse tipo de publicação, mas perdendo o caráter moralizante, surgirá no século XX, a criptozoologia<sup>26</sup>, uma espécie de pseudociência que classifica e analisa a existência de animais lendários ou mitológicos, a partir de uma abordagem multidisciplinar. Não aceita como ciência, por não seguir hipóteses coerentes e por não ter métodos de comprovação, a criptozoologia pode interessar mais ao campo da literatura do que à área científica. Fato que parece ser evidente através dos contos de Borges ou das pesquisas do Professor Revillod, apesar desse último não catalogar animais lendários, e sim investigar espécies híbridas, tais como o *porfante*, animal que teria origem no cruzamento de um porco com um elefante. Aqui é interessante notarmos que o material de documentação produzido pela criptozoologia é essencialmente composto por ilustrações gráficas, desenhos e pinturas de animais que por esse campo são estudados, os quais são elaborados a partir de relatos que testemunham a existência dos mesmos. Nessa perspectiva, poderíamos nos questionar: O fato de não encontrarmos fotografias que registram evidências de animais catalogados

---

26

Na introdução do livro *Mirabilis: a carnival of cryptozoology and unnatural history*, escrito pelo Dr. Karl Shuker, encontramos a seguinte definição: "Arte à margem da principal corrente tradicional da zoologia, a cryptozoologia realiza estudos alusivos aos controversos animais cuja existência ou identidade taxionômica não foram oficialmente reconhecidos pela ciência". Alguns animais estudados por esse campo seriam: serpentes marinhas, grandes felinos, enormes minhocas que habitam o interior de solos desérticos, pássaros gigantes, elefantes alados, dinossauros sobreviventes, dragões, entre outros seres que podem pertencer à épocas e territórios remotos ou feras que podem habitar lugares e tempos que nos são próximos.

pela criptozoologia seria um forte indício de que esses seres não existem?

Por meio de tal interrogação, o trabalho *Fauna Secreta* de Fontcuberta, realizado entre 1985-1989, revela as pesquisas genéticas que teriam sido produzidas pelo cientista e zoólogo alemão Ameisenhaufen, na década 1950. Nesse trabalho, encontramos um vasto acervo fotográfico que documentaria a existência de animais híbridos, entre eles: cobras com pés, macacos com chifres e elefantes alados. A fotografia, no trabalho *Fauna Secreta*, é apreendida como crença, como prova do real, ao mesmo tempo que essa linguagem subverte certas características físicas de espécies conhecidas de animais, questionando-se sobre como certos veículos de informação propagam as descobertas científicas. Através de *Fauna Secreta*, nos deparamos com animais que ainda não foram classificados por enciclopédias científicas e manuais de zoologia, sendo apresentadas as descobertas de Ameisenhaufen, na forma de uma expografia documental, com fotografias, mapas, desenhos anatômicos, documentos, diagramas e vídeos.

Apesar de duvidarmos sobre a veracidade das imagens fotográficas apresentadas no trabalho *Fauna Secreta*, poderíamos nos questionar, partindo do imaginário literário, sobre a origem dessas espécies. Seriam elas fruto de pesquisas genéticas, tais como aquelas criadas pelo Dr. Monroe? Poderíamos estabelecer alguma conexão entre os estudos do zoólogo Ameisenhaufen e as pesquisas do Dr. Franz Kuhn<sup>27</sup>? Além de *Fauna Secreta*

---

27

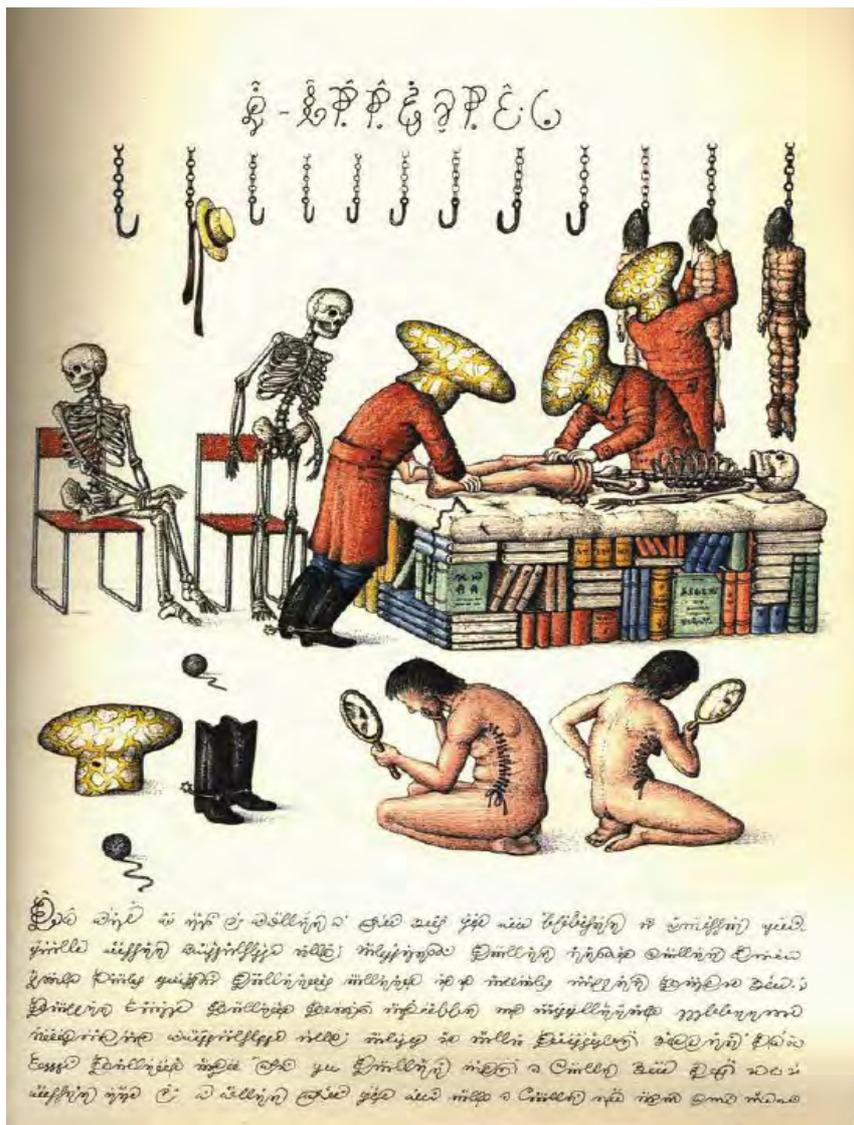
No conto *O sistema analítico de John Wilkiens*, Borges atribui a descoberta de uma lista paradoxal de animais ao pesquisador alemão chamado Franz Kuhn, onde seres estranhos são classificados conforme uma taxonomia que é estruturada a partir de critérios fantásticos ou de características incomuns.

tocar em questões de transgenia, remetendo às pesquisas do Dr. Moreau, personagem criado por H. G. Wells no fim do século XIX, tal trabalho pode sugerir vínculos com experiências genéticas realizadas, em humanos, por cientistas nazistas, nas primeiras décadas do século XX, entre eles Josef Mengele e Albert Neisser. Assim como o médico Mengele e outros cientistas nazistas, Ameisenhaufen teria desaparecido misteriosamente, deixando apenas os rastros de sua pesquisa.

Aqui, igualmente, podemos relacionar os experimentos genéticos de Ameisenhaufen às tentativas encampadas pelos amigos Bouvard e Pécuchet, personagens do romance de Flaubert (2007, p. 112), onde fica evidente também o fascínio desses dois sujeitos pela realização de experiências genéticas e cruzamentos de animais de distintas espécies:

Tornaram a abrir o seu Buffon e extasiaram-se diante dos gostos extravagantes de certos animais. Porém como todos os livros não valem uma observação pessoal, entravam nos pátios e perguntavam aos lavradores se haviam visto touros acasalando-se com éguas, porcos procurando vacas e os machos das perdizes cometendo torpezas entre si. [...] Resolveram tentar cruzamentos anormais. O mais fácil é o do bode com o da ovelha. [...] Fizeram outras tentativas com galinhas e um pato, um dogue com uma porca, na esperança de gerar monstros, sem nada compreenderem da questão da espécie.





Página da enciclopédia **Codex Seraphinianus**, s/ numeração [Luigi Serafini, 2013]  
 Conforme relata o autor no apêndice chamado **Decodex**, o qual acompanha a nova edição do livro, todo o seu conteúdo teria sido transmitido telepaticamente por um gato branco.



**Fauna Secreta**

Fontcuberta  
Fotografia  
1989



**Fauna Secreta**  
Fontcuberta  
Fotografia  
1989

No trecho anterior, podemos constatar que Flaubert menciona Buffon, como sendo uma das fontes de consulta para as experiências de Bouvard e Pécuchet, referindo-se, muito provavelmente, à um de seus quarenta e quatro volumes de *História Natural*, produzidos no século XVIII. Do mesmo modo que Buffon é referendado por Flaubert, encontramos menções a ele na publicação *Fabuloso Almanaque da Fauna Mundial: Animalário Universal do Professor Revillod*, na qual o naturalista e enciclopedista francês inspira as investigações desse pesquisador imaginário, como também figura nos materiais de referências do cientista alemão Ameisenhaufen, personagem criado por Fontcuberta. Vale observar que, ao longo do segundo capítulo, o trabalho *Fauna Secreta* será retomado, aprofundando outras questões que interessam para a presente pesquisa.

No rastro de Jorge Luis Borges, o escritor português Afonso Cruz, lançou dois volumes da *Enciclopédia da Estória Universal*, em 2009 e 2013, respectivamente. Trata-se de dois volumes que simulam as entradas<sup>28</sup> de enciclopédias clássicas, alterando os seus verbetes através de conteúdos que mesclam ficção com fatos históricos, com o foco direcionado para passagens e acontecimentos banais da história, os quais teriam sido negligenciados por outras enciclopédias. No *Volume II: Arquivos de Dresner*, encontramos a descrição de espécies de tartarugas de duas cabeças, o relato de Papas que, por não acreditarem na existência de Deus, teriam sido assassinados, teorias científicas atuais comprovando que a Terra não é redonda, entre outros fatos históricos que, possivelmente, desconhecemos.

---

28

Em dicionários, enciclopédias e outras publicações do mesmo gênero, defini-se por 'entradas' as palavras que servem como títulos para as definições, ou para as explicações que são subsequentes a esses termos. Já, por 'verbetes' entende-se as definições e explicações que são subsequentes às entradas.

Outra publicação que parte de um modelo enciclopédico para inventar uma complexa rede de ficções intitula-se *Codex Seraphinianus*, do italiano Luigi Serafini, criada originalmente em 1981, em dois volumes que apresentam as ilustrações de um mundo imaginário, sob as legendas de uma língua escrita em um alfabeto que não existe. No primeiro volume encontramos diferentes capítulos onde são descritas a fauna, flora, e outros elementos do mundo natural. E no segundo volume, encontramos capítulos que tratam da cultura humana: vestuário, mobiliário, arquitetura, entre outros temas, onde cada assunto é abordado de forma enciclopédica, através de sistemas de ordenação e de classificação do conhecimento. A publicação *Codex Seraphinianus* foi reeditada recentemente, pois os seus volumes originais tornaram-se peças de coleção. Em uma edição francesa, lançada em 1983, encontramos o prefácio de Ítalo Calvino, indicando a presença do fantástico e do sobrenatural no mundo criado por Serafini.

Conforme aponta Umberto Eco (1998, p. 193): “Podemos considerar como conhecimentos enciclopédicos apenas o que a comunidade de algum modo registrou publicamente”. Nesse sentido, qual seria a nossa reação caso encontrássemos uma enciclopédia marciana que retrata a arte contemporânea produzida aqui na Terra? Tal interrogação refere-se à publicação *Martian Encyclopaedia of Terrestrial Life (Vol. VIII)*. Editada em 2008, mas com a data de 2012 em seus créditos. Hipoteticamente, essa publicação possui um lapso temporal de quatro anos entre a sua real edição e o ano escolhido para figurar o seu surgimento. Esse foi um dos primeiros detalhes que notei quando adquiri, em 2010, um exemplar da enciclopédia marciana. Outra informação, constando em seus créditos, sugere que essa enciclopédia seria o

oitavo volume de uma coleção de doze compêndios, a qual teria como assuntos: *I. Espécies, II. Energia, III. Uso da Terra, IV. Comunicação, V. Transporte, VI. Relações de Poder, VII. Sistemas de Crenças, VIII Arte, IX. Arquitetura Subaquática, X. Alimentação, XI. Substâncias Alteradoras da Mente e XII. Filatelia*. Todavia, com a exceção do *Volume VIII*, esses outros compêndios ainda não existem, tais títulos foram, possivelmente, criados para figurar apenas os créditos desse volume.

Decorrente de uma exposição organizada pela galeria de arte Barbican, baseada em Londres, em 2008, a publicação *Martian Encyclopaedia of Terrestrial Life (Vol. VIII)* foi organizada e pensada como uma enciclopédia visual que ordena e classifica parte da produção artística contemporânea, abarcando todos os continentes da Terra e compreendendo cinco grandes categorias<sup>29</sup>, as quais são divididas em outras subcategorias. Notamos que os trabalhos indexados que compreendem tal publicação são classificados em categorias que os qualificam ou os definem como elementos pertencentes à culturas que poderiam ser consideradas primitivas, através de seus títulos, os quais sugerem a presença de rituais mágicos, celebrações xamânicas, tecnologias prosaicas, divindades mitológicas, entidades espirituais, fenômenos paranormais, amuletos de adoração, construções totêmicas, entre outras manifestações místicas que poderiam ser

---

29

As categorias que integram a enciclopédia *Martian Encyclopaedia of Terrestrial Life (Vol. VIII)* são: 1) *KINSHIP AND DESCENT* (Parentesco e Descendência) composta pelas subcategorias – *Ancestor Worship* (Adoração Ancestral), *Totems* (Totens), *Kinship Diagrams* (Diagramas de Parentesco); 2) *MAGIC AND BELIEF* (Magia e Crença) composta pelas subcategorias – *Transformation* (Transformação), *Spells and Charms* (Feitiços e Encantos), *Relics and Spirits* (Relíquias e Espíritos), *Icons* (Ícones), *Shrines* (Santuários); 3) *RITUAL* (Ritual) composta pelas subcategorias – *Traps* (Armadilhas), *Ceremonies* (Cerimônias), *Ceremonial Objects* (Objetos Cerimoniais), *Masks* (Máscaras); 4) *COMMUNICATION* (Comunicação) composta pelas subcategorias – *Exchange* (Intercâmbio), *Interplanetary Communication* (Comunicação Interplanetária), *Cultural Contact* (Contato Cultural); 5) *UNCLASSIFIED OBJECTS* (Objetos Inclassificáveis) sem subcategorias por ser inclassificável.

estudadas por um antropólogo ou por um etnógrafo vindo espaço sideral. Nesse sentido, fica latente como objetos e produções humanas podem ser classificados com perspectivas muito distintas, conforme a linha de pensamento e a leitura do pesquisador que os qualifica e os ordena. Podemos reiterar que para a arte essa classificação não seria diferente. Ilustrando essa situação, a publicação configura-se como uma hipotética enciclopédia que teria sido produzida por exploradores marcianos que investigam a vida na Terra e olham para a arte aqui produzida como uma manifestação que pode dizer muito a respeito de quem vive sobre a sua superfície.

Conforme Lydia Yee (2008, p. 9-10), curadora que organizou a exposição e a publicação, no texto que abre a enciclopédia marciana, fica evidente essa ideia:

A exposição é fundada em um simples conceito: um grupo de antropólogos do espaço sideral parte para uma missão que investiga a Terra. Após examinar alguns aspectos básicos da vida terrestre, eles investigam o fenômeno que os seres humanos chamam de 'arte contemporânea'. O que essa classe de objetos curiosos diz aos extraterrestres sobre a vida humana e a sua cultura? Eles podem, talvez, acreditar que os objetos de arte têm utilidade real ou funcional, em vez de terem puramente valor estético ou simbólico. Os etnógrafos do espaço podem desenvolver um sistema único de classificação, dando sentido à uma infinidade de objetos de arte que eles encontram na Terra, através de uma proliferante rede de museus, galerias, bienais e feiras de arte. Eles podem, talvez, coletar objetos para as suas pesquisas, levando-os para casa e preservando-os em um museu designado para um tipo de esclarecimento educacional sobre esse planeta. Eles podem chamar essa instituição de: *Museu Marciano da Vida Terrestre*. O museu é acompanhado de uma enciclopédia, um repositório de pesquisa abrangente sobre os aspectos da vida humana.

Uma ideia similar à de Lydia Yee e dos demais curadores dessa mostra já havia sido lançada, cerca de dez anos antes de sua concepção, pelo historiador da arte Thierry de Duve, no livro *Kant after Duchamp*, publicado originalmente em 1996, fato que os curadores mencionam em uma nota de rodapé da publicação *Martian Encyclopaedia of Terrestrial Life*. Buscando a referência direta desse autor, nas primeiras páginas de seu livro, podemos observar que o mesmo propõe ao leitor:

Imagine-se como um etnógrafo – ou um antropólogo - vindo do espaço sideral. Você aterrissa na Terra. Conhecendo nada a respeito dela, você é imparcial, exceto, que possivelmente você olhará para tudo com os olhos de um ET. Você começa observando os humanos – seus costumes, seus rituais; e acima de tudo, seus mitos [...]. Você rapidamente percebe que, entre outras coisas, na maioria das línguas humanas, há uma palavra que lhe escapa e que seu uso varia consideravelmente entre os humanos, mas que em todas essas sociedades, ela refere-se à uma atividade que é integrativa ou compensatória situada no meio do caminho entre seus mitos e suas ciências. Essa palavra é arte. Tendo notado que ela designa coisas e instigando a sua curiosidade empírica como pesquisador, você se prepara para o inventário dessas coisas. (DUVE, 1996, p.3)

Embora as proposições lançadas por Duve e pelos curadores da mostra e da referida publicação estejam localizadas em um plano hipotético, podemos notar que tais propostas não apenas derivam de uma inteligência enciclopédica como também podem ser originárias da mesma lógica que rege as bases de um museu. 'Ordenar', 'classificar', 'apresentar', 'informar', 'instruir', 'conservar', 'resumir' e 'discursar' seriam alguns tempos verbais praticados pela enciclopédia e, igualmente, pelo museu. Acumulando o

conhecimento do mundo e testemunhando as nossas ações, a enciclopédia e o museu parecem nascer da mesma vontade utópica de preservação cultural. A disposição artificial de mostras presente em quase todos os museus, a forma arbitrária com que as mesmas são organizadas, o discurso criado para ilustrá-las e a brutalidade com que se uniformizam as singularidades das produções humanas devem, aqui, ser consideradas como procedimentos que também estão na base constituinte de uma enciclopédia. Embora essas ações perversas sejam também justificadas pela ideia de formação de público ou de leitores, devemos notar que estão em jogo certas relações de poder, as quais podem nascer da complexa operação que é narrar a história.

Em um texto escrito na década de 1930, Benjamin já havia nos alertado sobre a importância da narração como forma de construir a história, estando a voz daquele que a narra próxima ou distante dos acontecimentos que a constituem. Segundo o autor (1992, p.27), na narração, é a experiência “[...] que nos determina a distância e o ângulo de visão”. Aqui, podemos estabelecer um paralelo através da figura do etnógrafo como aquele viajante que vem de longe, trazendo notícias de um mundo desconhecido, pois, conforme Benjamin (1992, p.29): “Quem faz uma viagem traz sempre alguma coisa para contar”. Assim, as notícias são relatadas pelos viajantes-exploradores e o conhecimento do passado é transmitido ao 'sedentário', enquanto, nas palavras do autor (1992, p. 29): “[...] não se houve com menor agrado quem ficou a trabalhar no seu país, e que conhece as suas histórias e tradições”. As vozes que narram a história e que buscam conservar a cultura de determinadas sociedades podem ter origem em distintos narradores, indo desde os homens dos mar, aqueles que, no passado, viajavam para terras

desconhecidas, até os exploradores do espaço, esses que, no presente, nos contam como é a vida lá fora. Da mesma forma, os livros e as instituições reservados para conservar o espaço da memória, aqui exemplificados pela enciclopédia e pelo museu, assim como também pela biblioteca, articulam-se como as instituições mais acessíveis para os 'sedentários' que não viajam e que buscam acessar ou experienciar, de forma mais cômoda, fatos da história ou os saberes que formam o conhecimento humano.

De um outro modo, Foucault (1966, p. 10-11) reflete como o conhecimento pode ser ordenado de uma maneira que o mesmo consiga escapar de uma corrente uniforme, apesar de seguir uma lógica de ordenação e classificação, através da análise da enciclopédia inventada por Borges:

Assim é que a enciclopédia chinesa citada por Borges e a taxionomia que ela propõe conduzem a um pensamento sem espaço, a palavras e categorias sem tempo nem lugar, mas que, em essência, repousam sobre um espaço solene, todo sobrecarregado de figuras complexas, de caminhos emaranhados, de locais estranhos, de secretas passagens e imprevistas comunicações; haveria assim na outra extremidade da terra que habitamos, uma cultura que é voltada à ordenação da extensão, mas que não distribuiria a proliferação dos seres em nenhum dos espaços onde nos é possível nomear, falar, pensar.

Podemos cogitar que, ao escolher a China como sendo o lugar de origem de sua enciclopédia, Borges problematiza também os modelos correntes do conhecimento humano. Dessa enciclopédia oriental, aquilo que nos chega, como informação, vem de um lugar que não conhecemos, de um

espaço que podemos considerar como sendo exótico ou proveniente de um outro mundo. Por tal motivo, talvez, a enciclopédia chinesa possua uma outra lógica, não apenas na classificação e ordenação dos animais por ela catalogados, mas também pela sua complexa organização conceitual. Oriunda de Marte ou da China, uma enciclopédia poderá nos dizer como aquelas culturas externas nos veem, porventura, de um modo muito semelhante como enxergamos outras civilizações e, possivelmente, com leituras equivocadas e hipóteses duvidosas. Nesse processo, haverá o risco de uniformizar, descontextualizar ou de ignorar determinadas características e particularidades das culturas estudadas.

Esses riscos são inerentes à todas instituições de preservação do conhecimento e da cultura, as quais, na tentativa de registrar e ordenar os elementos históricos, relatam os feitos da humanidade, com maior ou menor ênfase, conforme seus interesses ou suas limitações. Além de outros agentes que investigam e narram a cultura humana, será na figura do antropólogo ou do etnógrafo que encontraremos maiores fragilidades. O antropólogo Lévi-Strauss, em um livro intitulado *A outra face da Lua*, investigando a cultura japonesa, coloca em conflito o papel desse profissional. Do mesmo modo, vale observar que o título dado a esse livro pode ter estreita ligação com a ideia de que a cultura oriental faria parte de um lugar que nos é muito distante, conforme já aferido no presente texto. Seguem as palavras desse autor (2013, p.12):

Por fim, conquanto sua arte, seu artesanato me fascinem, a

maneira como os apreendo continua a ser inevitavelmente exterior: não nasci, não fui criado entre essas obras-primas; e esses objetos de uso técnico ou doméstico, só tardiamente me foi dado a conhecer seu lugar na cultura e observar seu manuseio. A essas razões práticas somam-se outras, teóricas, que me fazem igualmente duvidar que eu possa responder à pergunta feita. Pois embora eu tivesse dedicado a minha vida inteira ao estudo da cultura japonesa – o que não seria demais para falar dela com alguma competência - , como antropólogo eu ainda duvidaria que se possa objetivamente situar uma cultura, seja ela qual for, em relação com todas as outras. Para quem não nasceu nela, não foi educado e instruído nela, um resíduo em que se encontra a essência mais íntima da cultura permanecerá para sempre inacessível, mesmo se dominarmos a língua e todos os outros meios exteriores de abordá-la. Pois as culturas são por natureza incomensuráveis.

Conforme a afirmação de Lévi-Strauss, podemos elaborar algumas interrogações sobre a figura do etnógrafo ou do antropólogo. Quais são os métodos usados por esses estudiosos que poderiam encetar novos horizontes nos saberes já instituídos? Seguindo a perspectiva ideológica e os interesses de seus narradores, a leitura histórica e cultural de uma sociedade podem ter os seus ângulos analíticos alterados na mesma medida em que mudam as vozes de seus relatores. E se artistas fossem etnógrafos? O que eles nos contariam? Essa parece ser uma das interrogações que levaram o crítico e historiador norte-americano Hal Foster à escrever o texto *O artista como etnógrafo*, publicado originalmente em 1996, mesmo ano em que Thierry de Duve publicou *Kant after Duchamp*, imaginando um antropólogo ou etnógrafo extraterrestre que investiga a arte contemporânea produzida aqui na Terra. O texto de Hal Foster problematiza as alterações que incidiram no campo das artes visuais, ocorridas a partir da década de 1960, observando

como alguns trabalhos de arte coincidem com questões que estariam ligadas às mudanças ocorridas paralelamente no campo da cultura. Conforme o autor (2014, p. 173-174):

A virada etnográfica na arte contemporânea é também motivada por desdobramentos no interior da genealogia minimalista da arte dos últimos 35 anos. Esses desdobramentos constituem uma sequência de investigações: primeiro, dos materiais constituintes do meio artístico, em seguida, das condições espaciais de sua percepção, e depois, das bases corpóreas dessa percepção – desvios marcados na arte minimalista dos anos 1960 até a arte conceitual, performance, *body art* e arte *site specific* do começo dos anos 1970. Em pouco tempo, a instituição da arte não podia mais ser descrita apenas em termos espaciais (estúdio, galeria, museu, etc.); era também uma rede discursiva de diferentes práticas e instituições, de outras subjetividades e comunidades. Tampouco o observador da arte poderia ser circunscrito apenas em termos fenomenológicos; ele era também um sujeito social definido na linguagem e marcado pela diferença (econômica, étnica, sexual, etc.). [...] Portanto, a arte passou para o campo ampliado da cultura, que supostamente é o domínio da antropologia.

Ao analisar a produção artística emergente nos anos 1960, Hal Foster irá listar uma série de artistas, os quais realizam projetos que dialogam com a ideia de etnografia ou antropologia. De uma maneira anedótica ou de um modo crítico, esses artistas passam a debruçar um olhar reflexivo sobre o outro, produzindo, a partir desse tipo de leitura, retóricas e definições que aproximam-se de estudos pseudo-etnográficos. Então alguns artistas, como leitores conscientes da cultura, incorporam às suas operações procedimentos do campo etnográfico, realizando projetos que mapeiam as particularidades de determinadas sociedades. Desse processo, surgem

inúmeras propostas artísticas, dialogando com ações e atividades que também pertencem à área da antropologia, tais como: mapeamentos cartográficos, estudos sociológicos, registros lacônicos, investigações identitárias, levantamentos tipológicos, ordenamentos de imagens, análises estatísticas e qualitativas, descrições densas, diário de viagens, modelos documentais, classificações subjetivas, entre outras.

Na aproximação dos referidos campos, objetos do cotidiano passam a ter novas ordenações, do mesmo modo que certos lugares da cidade são, agora, registrados e catalogados como representações arquitetônicas de uma cultura que, antes, os ignorava. Nessa lógica, algumas minorias sociais passam a ser observadas como representantes de uma cultura oprimida. Não obstante, as instituições artísticas tornam-se alvo de críticas que expõem as suas ideologias perversas e os seus discursos narcisistas, por meio de projetos artísticos *quasi-antropológicos*, os quais podem ser, em muitos casos, incorporados pelas mesmas. Nesse sentido, Hal Foster (2014, p. 179-181) lista um conjunto de problemas relacionados à essa particularidade, tais como: o pouco envolvimento com as comunidades onde artistas desenvolvem seus projetos, a encomenda e o financiamento de propostas artísticas que apenas mimetizam-se como estudos etnográficos, a busca pela audiência e visibilidade de certos acervos institucionais, os quais são reconfigurados, pelos artistas que operam nesses lugares, apresentando-os como novos artefatos de estudo.

Trata-se de um risco presente não somente nos campos da etnografia ou da antropologia, como também incidente na esfera artística. Ao realizar seus projetos, esses sujeitos podem reproduzir as mesmas ações inoperantes

que qualificam os estudos científicos que estão baseados na alteridade. Assim, ao ouvir e olhar o outro, corremos o risco de não conseguirmos compreendê-lo em toda a sua extensão e complexidade. Do mesmo modo, que, nessa operação, poderemos criar uma leitura superficial, a qual não apenas parodia gratuitamente o papel da etnografia como também reproduz o discurso hermético desses lugares. Tais estratégias, entre outros, funcionam como sintomas de uma operação que uniformiza as produções humanas em detrimento da conservação dos bens culturais, materiais e imateriais, os quais devem ser ordenados, classificados e expostos.

Canclini (1981, p. 100-101) questionando-se sobre a lógica do museu e seu funcionamento, como entidade de conservação, organização e difusão do conhecimento, afirma que:

A ilusão de que existe **uma** arte universal, para além das particularidades históricas e culturais, é consequência pela uniformidade das salas e pela ausência, nos catálogos, de informações acerca do uso e do sentido original dos objetos, acerca das relações econômicas e sociais que os produziram. A ilusão de que essa arte única e universal tem sua sede central nas metrópoles, consegue-se, em primeiro lugar, em razão do domicílio dos museus, e a seguir, porque os objetos são submetidos ao saber ocidental ao serem explicados. As obras individuais são apresentadas como criações excepcionais de seres únicos; as obras anônimas como criações que expressam o “gênio” ou a “personalidade espiritual” de um povo. Num caso e noutro, ordenam-se cronologicamente em relação com a história ocidental.

As mesmas questões, levantadas por Canclini, foram amplamente estudadas por Douglas Crimp, o qual examina essas instituições, através de

suas representações históricas e a forma como a sua própria história é representada. Ao constatar que a história do museu é escrita de um modo similar ao da arte, de um modo evolutivo e uniforme, Crimp (2005, p. 19) relata que:

Situando as origens do museu num impulso universal para colecionar e preservar a herança estética da humanidade, tal história não se incomodou com o fato de que a estética é, em si mesma, uma invenção moderna, e que as coleções sempre diferem enormemente quanto aos objetos e sistemas classificatórios de acordo com as diferentes conjunturas históricas – o que acontece inclusive hoje.

Nessa mesma lógica, Douglas Crimp usa o romance de Flaubert *Bouvard e Pécuchet* para pensar o museu, apreendendo-o como uma instituição enciclopédica, pois ele “contém tudo o que uma biblioteca contém, inclusive a biblioteca” (CRIMP, 2005). A vontade utópica de organizar as produções humanas de uma forma padronizada, a qual exclui tudo aquilo que não pode ser classificado, por exemplo, é entendida como um dos principais eixos norteadores das ações de museus e dos conteúdos que formam as enciclopédias. Então, podemos pensar que a categoria de animais *etc*<sup>30</sup>, criada por Borges, não poderia figurar em museus tradicionais e enciclopédias clássicas, apesar da enciclopédia marciana possuir uma categoria chamada *Objetos Inclassificáveis*, conforme indicado na nota de

---

30

Refiro-me ao conto *O idioma analítico de John Wilkins* publicado no livro *Outras inquisições*.

rodapé número 29 da presente tese.

De um outro modo, a biblioteca vista pela perspectiva de uma enciclopédia utópica, como repositório que conteria todo o conhecimento do mundo, sendo o próprio Universo, incluindo aqui as categorias e assuntos que não possuem classificação, é descrita no conto de Borges *A biblioteca de Babel*. Em tal conto, esse autor descreve uma biblioteca infinita, composta por ilimitados corredores e salas hexagonais, contendo um número incontável de livros que estão dispostos em prateleiras que vão do chão ao teto das salas e corredores. Trata-se de uma *biblioteca total*, onde além dos originais há, conforme Borges (2007, p.75): “sempre milhares de *fac-símiles* imperfeitos – de obras que não diferem entre si a não ser por uma letra ou por uma vírgula”. Assim, o número de cópias imperfeitas é elevado à uma potência incontável que, por detalhes imperceptíveis, as tornam originais, onde as mínimas variações talvez nunca sejam percebidas. A narração dessa história fantástica é feita por um homem que nasceu em uma das salas de tal biblioteca, como todos aqueles que vivem nela; e o qual também naquele lugar morrerá, procurando por um único livro: “o catálogo dos catálogos”.

Imersos em um lugar que guarda e conserva todo o conhecimento do mundo, os sujeitos que percorrem os corredores labirínticos da biblioteca de Babel representam o papel simbólico de leitores, os quais se perdem pelas regiões dos saberes. Eles não conseguem ler todos os livros, nem mesmo tentam. Nessa biblioteca, que é a representação do Universo, e onde existe também um livro circular chamado *Deus*, há volumes que se repetem na mesma desordem, a qual, nas palavras de Borges, seria: “uma ordem: a Ordem”. Ponderando sobre a sua existência, o velho narrador (2007, p.78)

comenta sobre a impossibilidade de apreensão dos conteúdos bibliográficos que transforma aqueles sujeitos em leitores frustrados: “A certeza de que tudo está escrito nos anula ou faz de nós fantasmas. Conheço distritos em que os jovens se prosternam diante dos livros e beijam com barbárie as páginas, mas não sabem decifrar uma única letra”.

Observadas sob uma perspectiva subjetiva que parodia, subverte e reinventa o conhecimento enciclopédico clássico, as produções mencionadas neste bloco textual podem ser consideradas como realizações artísticas que questionam a lógica de classificação e ordenação dos materiais informativos que compõem uma enciclopédia. Enquanto que Bouvard e Pécuchet apresentam-se como sujeitos receosos frente aos conteúdos enciclopédicos, nas suas tentativas de resolver problemas práticos presentes no cotidiano, aquela *certa enciclopédia chinesa* criada por Borges nos mostra novas formas possíveis de inventariar o mundo. Ampliando o horizonte da invenção, o *Animalário do Dr. Revillod* constitui-se como um arcabouço visual de animais inexistentes nas taxionomias tradicionais, utilizando a ilustração gráfica como um modelo que comprova as suas descobertas. Essa parece ser uma operação similar aos procedimentos técnicos e conceituais que geraram o trabalho *Fauna Secreta*, onde a existência de seres animais não catalogados pela ciência pode ser parcialmente comprovada pelo registro fotográfico que os retrata.

Carente de comprovação, a enciclopédia *Codex Seraphinianus* cataloga todas as características de uma cultura que pertence à uma terra inexistente, não podendo nem ao menos ser lida, pois a língua que a descreve é proveniente desse mesmo lugar. Levando essa mesma situação ao extremo,

porém escrita de uma maneira inteligível, os dois volumes da publicação *Enciclopédia da Estória Universal* exemplificam a fragilidade do conhecimento histórico, ao registrar uma série de acontecimentos bizarros e fatos peculiares que não ainda não foram indexados pelas enciclopédias que narram a história oficial do mundo. Em uma outra ótica, o volume *Martian Encyclopaedia of Terrestrial Life* prospecta um modelo inovador para classificar as produções humanas que chamamos de arte, igualmente, nos fazendo pensar em como criamos as tipologias e ordenações para as coisas que nos rodeiam.

Nesse conjunto de manifestações artísticas, há algo que está em jogo e que coloca em xeque parte dos modelos de verdade, os quais são seguidos pelos veículos divulgadores do conhecimento humano. Sabemos que no âmbito de uma enciclopédia, as ideias de precisão, comprovação e aplicabilidade devem pressupor uma verdade que aproxima-se dos postulados científicos que norteiam as suas bases fundadoras. As ilustrações, as notas de rodapé e a marginália, permeando esse tipo de publicação, são espécies de suportes documentais que auxiliam a construção de suas narrativas.

Enquanto modelo idealizado de um pesquisador, a figura de um antropólogo ou de um etnógrafo pode ser problematizada em relação às operações de coleta e interpretação de determinadas informações, as quais caracterizam uma certa cultura. E será o conjunto de tais informações, compondo as páginas de livros e enciclopédias, que contará uma das versões históricas dessa sociedade. Seguindo a proposição de Thierry de Duve, a qual parece, igualmente, ter inspirado a publicação marciana, podemos

exercitar uma forma mais abstrata de apreender aquilo que nos é exterior como também de olhar para todas aquelas coisas que nos rodeiam. Tal tarefa hipotética é levada ao plano exequível, não apenas pela exposição que gerou a enciclopédia marciana, em 2008, como também por uma série de artistas que, desde os anos 1960, opera procedimentos práticos e conceituais que dialogam com a lógica científica do campo antropológico.

A forma de apresentação documental, a tipologia fotográfica, o levantamento de referências históricas, a observação participante, a escolha de trabalhar com determinados grupos sociais, a descrição densa, a pesquisa de campo e a exposição arquivista são algumas das instâncias que caracterizam uma parcela da produção artística contemporânea, dando seguimento ao conjunto de ideias que já havia sido levantado na metade do século XX. Tais modos de existência reverberam, inevitavelmente, em outros agentes do campo artístico, fazendo com que os mesmos repensem as suas formas de atuação. Assim, alguns críticos, historiadores e curadores passam a operar de forma similar à de um antropólogo, correndo os riscos de produzir leituras sensatas ou equivocadas. Devemos atentar que, de forma anedótica ou crítica, esses agentes, assim como os artistas, podem reproduzir as mesmas leituras incompletas que estão presentes também nas operações de todo estudo antropológico, conforme já exposto por Lévi Strauss. Enquanto que alguns teóricos do campo da arte, como Hal Foster e Thierry de Duve, partem desse modelo para pensar as singularidades que afastam ou convergem o campo artístico da lógica etnográfica, em minhas digressões, elaboro uma rede de significados que mesclam as distintas formas de existência de uma enciclopédia, aqui pensada como um lugar que parece

nascer com funções muito próximas de um museu, onde ambos possuem conexões que transcendem as suas origens.

A frustração dos leitores que vivem na biblioteca de Babel, causada pela impossibilidade de leitura, deve ser tomada como uma situação similar que poderá ser transposta a todos os campos do conhecimento e da cultura humana. O conjunto das figuras que sobrevoam, analisam e investigam o mundo, reproduzindo o conhecimento que nesse lugar é fabricado, através de distintas funções e papéis já estabelecidos em nossa sociedade, tais como o professor, o zoólogo, o cientista, o etnógrafo, o historiador, entre tantas outras, deve não apenas ser pensado como uma comunidade que legitima esses conteúdos mas também como uma rede que os problematiza ou que os reinventa. Nesse sentido, tais sujeitos, assim como os demais, são aqui lembrados como representantes de um grupo de autores que pode construir uma enciclopédia. Se a enciclopédia clássica nasce da vontade de um conjunto restrito de filósofos e naturalistas, a enciclopédia contemporânea parece ser uma obra coletiva que encontra, no anonimato, a égide da autoria.

Quem são os autores das enciclopédias que manipulo? Tal pergunta que me persegue, desde o momento em que comecei a trabalhar com esse tipo de material impresso. Em sua grande maioria, com a exceção de alguns livros de divulgação científica, as obras que servem de fonte para o projeto *Fluxorama* não possuem a identificação de seus autores ou de seus organizadores. Do mesmo modo, quase todas as ilustrações extraídas desses volumes não possuem créditos que possam identificar os seus autores. Tal fato leva-me a pensar que esse conjunto de profissionais invisíveis pode ser formado por diferentes sujeitos, os quais pertencem a distintas áreas de nossa

cultura, como ilustradores, fotógrafos e editores de conteúdos científicos. Folheando uma enciclopédia, ao encontrar uma fotografia que me chama a atenção, imagino que seu autor poderia ser também um artista.

Na impossibilidade de inventariar todo o conhecimento do mundo, a enciclopédia continua a motivar a produção de inúmeras publicações e trabalhos artísticos que reproduzem, subvertem e parodiam a sua lógica constitutiva. Igualmente, esse tipo de repositório de informação serve como material e fonte de pesquisa para projetos que partem de suas informações textuais e de seus dados gráficos. No projeto *Fluxorama*, através da configuração de suas séries, a enciclopédia é o lugar onde busco e encontro imagens, leio e construo outras narrativas, redirecionando os seus sentidos. Após observar como uma enciclopédia pode ser subjetivamente apreendida por escritores e artistas, podemos intuir que há outras formas de ler esses clássicos volumes. Atualmente, como conjunto de informações e conhecimentos da humanidade, esse código impresso perde espaço para volumes digitais ou versões virtuais. O que fazer, então com esses compêndios impressos e obsoletos? Alguns sujeitos pensarão que já existem outros fins para esses livros que não estão relacionados com a busca de informações pontuais, descartando-os de suas estantes. Restará à enciclopédia impressa o destino de ser um peso morto? Com a exceção de alguns bibliófilos, de poucos colecionadores e de certos estudiosos que ainda conservam esses volumes, o que resta à enciclopédia? Proceder outros tipos de leitura, apreendendo-a como um lugar para invenções artísticas, pode ser uma, entre tantas formas de estender a sua existência. Nos dias atuais, não caberia mais leituras como aquelas que Bouvard e Pécuchet desenvolveram

no passado? Naquele tempo, para duvidar da ciência ou para contestar as suas verdades absolutas, talvez fosse necessário praticar os seus enunciados ou postulados, buscando comprová-los ou refutá-los. Esse tipo de sujeito cético, não acreditando nem na efetividade da ciência e muito menos na verdade das religiões, parece ser a representação do homem moderno, a qual, de forma extremamente crítica, fora criada por Gustave Flaubert.

A enciclopédia deixará de existir? Inclinado em responder afirmativamente tal pergunta, penso que esse tipo de publicação ainda nos perseguirá por um bom tempo. Mudarão os seus formatos. Os seus volumes não terão mais o peso físico do papel. As suas ilustrações não terão mais a textura ruidosa que as antigas imagens impressas possuíam. E, talvez, o seu tipo de linguagem será outro que ainda desconhecemos. Mas, a sua lógica de pensamento permanecerá a mesma. Agrupar, ordenar e organizar, classificar e instruir serão ainda verbos que formarão o vocabulário desses volumes? Em um futuro imaginado, a estrutura rizomática de novas formas de conhecimento e a velocidade instantânea com as quais a informação do mundo se organiza, talvez, possibilitarão como, a literatura fantástica já imaginou, uma enciclopédia do tamanho do próprio mundo. Como um mapa de um território, possuindo as mesmas dimensões de seu referente e contendo a reprodução de tudo aquilo que esse lugar contém, a enciclopédia do futuro poderia conter o próprio mundo, sendo ela mesma esse mundo?

*ENCYCLOPÉDIE,*  
OU  
DICTIONNAIRE RAISONNÉ  
DES SCIENCES,  
DES ARTS ET DES MÉTIERS,

PAR UNE SOCIÉTÉ DE GENS DE LETTRES.

Mis en ordre & publié par M. *DIDEROT*, de l'Académie Royale des Sciences & des Belles-Lettres de Prusse; & quant à la PARTIE MATHÉMATIQUE, par M. *D'ALEMBERT*, de l'Académie Royale des Sciences de Paris, de celle de Prusse, & de la Société Royale de Londres.

*Tantum series juncturaque polles,  
Tantum de medio sumptis accedit honoris!* HORAT.

TOME PREMIER.



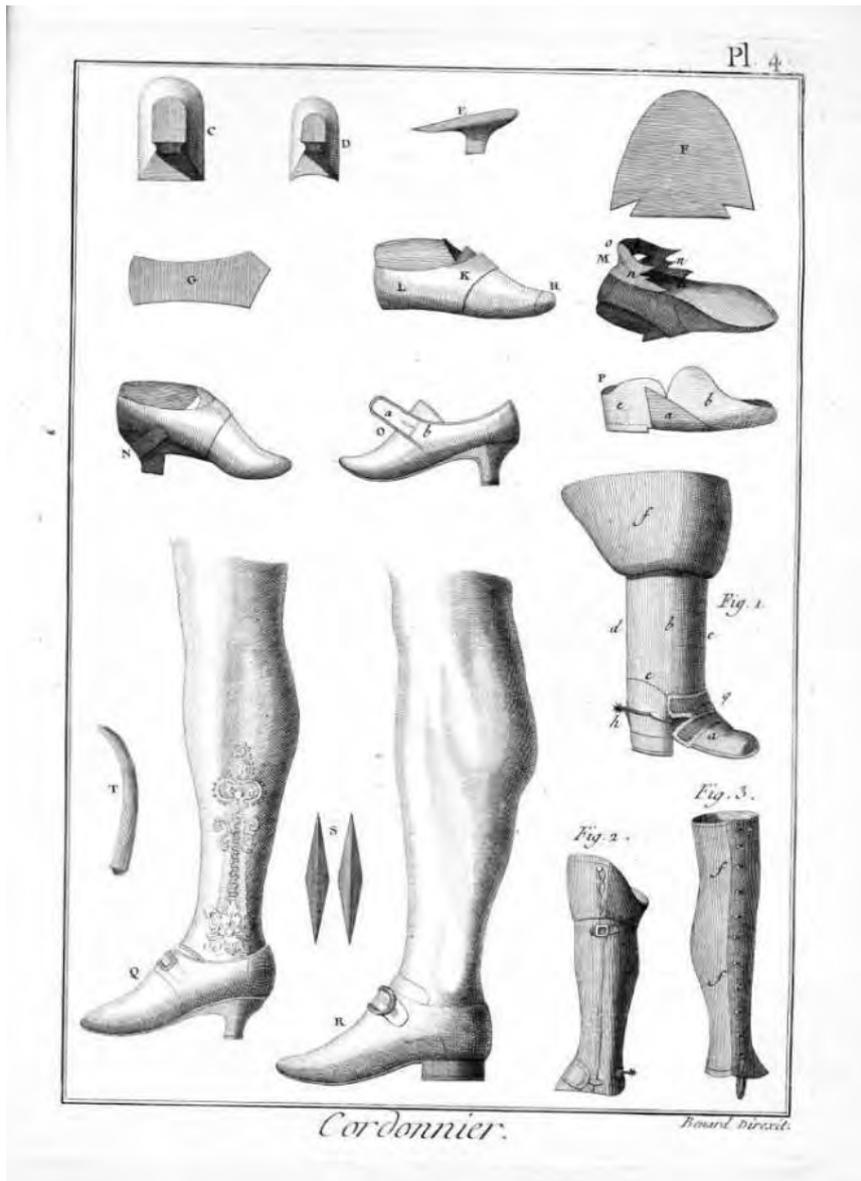
A PARIS,

Chez { *BRIASSON*, rue Saint Jacques, à la Science.  
*DAVID l'aîné*, rue Saint Jacques, à la Plume d'or.  
*LE BRETON*, Imprimeur ordinaire du Roy, rue de la Harpe.  
*DURAND*, rue Saint Jacques, à Saint Landry, & au Griffon.

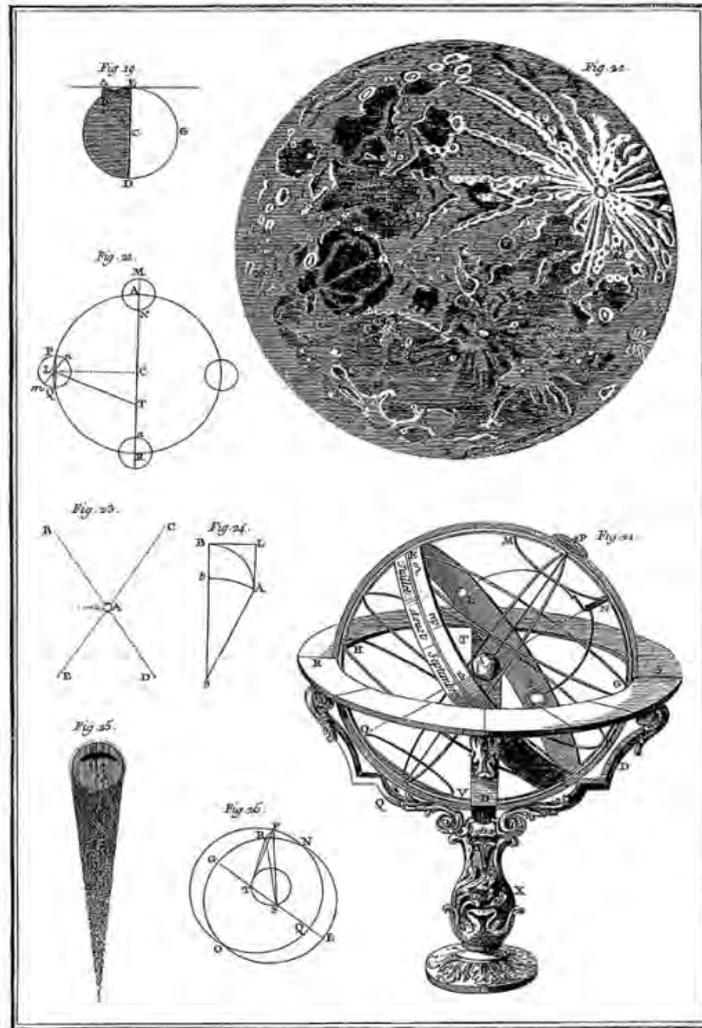
M. DCC. LI.

AVEC APPROBATION ET PRIVILEGE DU ROY.





Prancha O Sapateiro, Encyclopedie, Diderot e D'Alembert, século XVIII



*Astronomie.*

Benard. Fecit.

Prancha A **Astronomia**, **Encyclopedie**, Diderot e D'Alembert, século XVIII

# 2.2

## SOBRE A IDEIA DE LEITURA

VENDO-LENDO ENCICLOPÉDIAS  
E OUTROS LIVROS  
DE DIVULGAÇÃO CIENTÍFICA  
ATRAVÉS DE SUAS ILUSTRAÇÕES



*As explicações místicas são tidas por profundas. A verdade é que sequer são superficiais.*  
Nietzsche  
Gaia Ciência

Como ler enciclopédias de um modo distinto das leituras de Bouvard e Pécuchet? Por onde começar a sua leitura? Quem, integralmente, as lê, além desses dois personagens da ficção criada por Gustave Flaubert? E com quais objetivos? Com as devidas singularidades concernentes ao formato e ao tipo de informação veiculada em uma enciclopédia, esses questionamentos parecem ser equivalentes ao que observamos em outros compêndios didáticos, tais como o atlas e o dicionário. Da *Enciclopédia* de Diderot e d'Alembert até os poucos volumes enciclopédicos impressos ainda editados na atualidade, podemos pressupor que o processo de revisão científica foi sendo acelerado, encontrando, hoje, a instantânea alteração de seus pressupostos teóricos e fundamentos definidores. Por consequência, as reedições de livros de divulgação científica sofrem o reflexo de seus constantes reexames, de suas atualizações e de suas correções. Vista hoje, a tarefa de levar duas décadas para organizar uma enciclopédia, como Diderot e d'Alembert o fizeram, seria um trabalho improdutivo, além de ser um prejuízo editorial. Em tempos atuais, o códice impresso parece perder espaço para publicações virtuais e a própria noção de enciclopédia altera-se. Volumes pesados de enciclopédias impressas, tais como *Enciclopédia Britânica*, *Ciência Ilustrada*, *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, *Enciclopédia Larrouse*, entre outras extinguiram-se ou foram substituídas por versões digitais a partir da década de 2000.

Assim, as enciclopédias virtuais tornaram-se a fonte e o sistema de busca ideal para aqueles que têm urgência em obter, com pouca pesquisa, rápidas respostas. As impressas que resistiram ao tempo e às alterações do mercado editorial, entre elas a *Enciclopédia Barsa*, hoje, acumulam pó em estantes das casas ou em caixas promocionais de sebos. Entretanto, são as defasagens desses materiais impressos, relacionadas ao período temporal de suas edições originais, que igualmente interessam ao projeto *Fluxorama*.

Na busca por velhos livros, por hábito, acesso as estantes das áreas de matemática, biologia, física, química, geologia, geografia, astronomia e botânica, procurando edições ilustradas. Alimentam o projeto *Fluxorama*, além de enciclopédias, populares edições de divulgação científica e outros volumes impressos que reúnem em um mesmo fascículo os diferentes tópicos das áreas do conhecimento humano: coleções, fascículos, revistas especializadas e periódicos de curiosidades. Algumas dessas publicações são edições estrangeiras, encontradas em visitas sistemáticas feitas a sebos. Todavia, a grande maioria dos volumes adquiridos não se encontra exposta em prateleiras, mas sim em caixas de saldos, misturada entre livros obsoletos, pouco raros ou de qualidade questionável [relativa, por exemplo, às novelas de massa em versão *pulp*]. O valor depreciado de alguns dos volumes adquiridos, em relação a outros livros comercializados por tais estabelecimentos, é provavelmente decorrente da defasagem de seus conteúdos e da consequente perda da principal função a qual se prestam: serem um suporte de estudo da ciência ou uma plataforma de difusão científica.

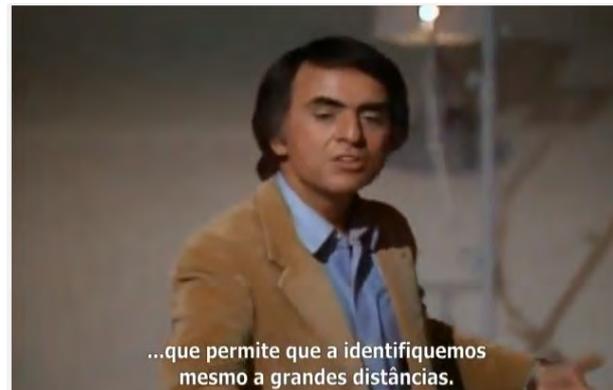
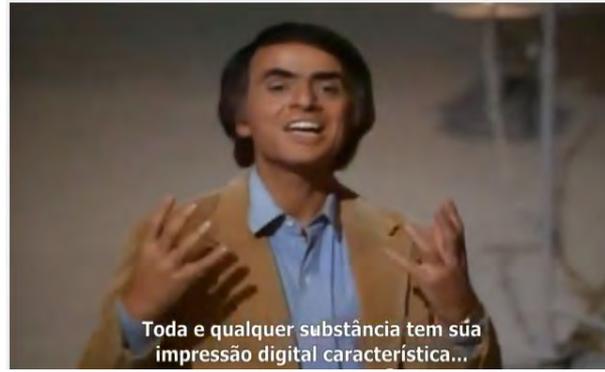
Os livros de “divulgação científica” podem ser classificados como tal, a partir da forma do discurso que articulam com os conhecimentos de ordem científica, direcionados a leitores leigos. Vale observar que a maioria desses exemplares suscita, como senso comum, a ideia de que a divulgação das áreas científicas, as quais lhe competem, é superficial ou simplificada. Devido ao fato de essas publicações serem destinadas a um público não especializado, considera-se que os assuntos abordados são pouco aprofundados, limitando-se a tópicos e curiosidades. A partir dos anos 1970, superproduções de séries para a TV popularizaram ainda mais a noção de “divulgação científica”, a qual, naquela época, buscava explorar outras formas midiáticas, além dos meios impressos.

No início dos anos 1980, o astrofísico norte-americano Carl Sagan tornou-se a principal figura representativa de uma classe de profissionais da ciência que empregava uma linguagem mais acessível ao tratar de assuntos científicos. A série *Cosmos*, produzida pela KCET, e exibida em treze episódios pelo canal PBS, tornou-se um clássico exemplo de produções audiovisuais do gênero, influenciando uma série de programas similares que a sucederam, além de ser considerada uma forte influência para a criação de canais televisivos especializados na veiculação desse tipo de programa, tais como: Discovery Channel e National Geographic Channel, derivações de meios impressos que já cumpriam o papel de divulgadores da ciência, através de uma programação pautada em documentários, séries e grandes reportagens educativas. Assim, Carl Sagan foi um precursor de um modelo popular de cientista que, a partir dos anos 1980, invadiu as estantes de livrarias e os canais de televisão, tornando publicações de divulgação

científica ainda mais populares entre um público massivo.

No século XIX, os livros de “divulgação científica” eram classificados como publicações que lidavam com a “vulgarização da ciência”. Tal termo caiu em desuso no século XX, por carregar um significado pejorativo referente à linguagem que era usada pela fonte difusora de conhecimentos científicos. De fácil acesso, a linguagem desse tipo de publicação funciona como um veículo tradutor de enunciados complexos para metáforas compreensíveis, por meio do qual o acesso aos diferentes campos da ciência pode acontecer através de uma linguagem universal que estaria, possivelmente, ao alcance de uma parcela maior da sociedade. Entre as concepções históricas da expressão “vulgarização” e da consequente perda de qualidade do conteúdo que é traduzido por essa linguagem, no campo da ciência, a pesquisadora brasileira Moema de Rezende Vergara (2008, p. 138) afirma que:

Voltando a atenção para o verbete de 1813, pode-se perceber a ideia de que no ato de vulgarizar há uma perda da “aura” e deslocamento de valores, o que antes era nobre passa a ser agora plebeu, culminando com a corrupção máxima que seria a prostituição. Para melhor entender essa questão, é importante ver o que significa “tradução”, cujo sentido atual vem da Renascença, quando o verbo *traducere* foi introduzido pelos humanistas italianos, para designar a “reprodução” do “original” em outro código. A missão do tradutor era então de “transladar”, de difundir as obras-primas da antiguidade, de torná-las acessíveis a todos. Segundo George Steiner, a arte da tradução consiste em produzir uma terceira linguagem, que seria a linguagem da humanidade, da compreensão: a tradução seria um instrumento de construção de algo universal.



Frame da série **Cosmos** [EUA, 1980]. Apresentação de Carl Sagan. Produção de KCET



A tradução da linguagem científica em uma espécie de dialeto comum aqueles que não pertencem às áreas da ciência é, portanto, uma das principais causas da popularização de um tipo de conhecimento que, antes de seu traslado, sempre conserva uma espécie de aura, restringindo os campos de seus domínios para um pequeno círculo de especialistas. Aqui fica claro o tensionamento que esse tipo de publicação estabelece com os jogos de poder entre os diferentes territórios em que se insere, através de uma tradução que pode perder o seu contexto original. Do mesmo modo, podemos analisar a ideia pejorativa, conferida aos livros de “divulgação científica”, como um resultado do tensionamento de forças que ocorre entre os distintos campos do conhecimento, os quais buscam sua legitimação pela hierarquia, pelo domínio e pela disputa de um determinado capital cultural. Aqui, a noção de campo é, também, um lugar onde detentores de saberes específicos e sujeitos que não dominam tais saberes lutam pela manutenção e obtenção de posições e postos.

A ideia de batalha [como disputa entre exércitos inimigos por extensões territoriais] é deslocada para a invisível; e não menos perigosa, disputa simbólica de saberes. Incidindo sobre essa mesma perspectiva, Bordieu (1983, p.123) define que: “O universo da mais pura ciência é um campo como qualquer outro, com suas relações de força e monopólios, suas lutas, estratégias, interesses e lucros”. Evidentemente, deve-se considerar que Pierre Bourdieu alude, por meio de tal citação, ao campo restrito e ultra-especializado da ciência e às suas disputas internas, as quais ganham um contorno mais expressivo na demanda pelo controle das informações que manipulam. As publicações de cunho informativo ou de uma lógica que

busca disseminar as informações e descobertas científicas estariam muito distante dessa luta. Entretanto, ainda é possível pensar sobre o papel educativo que essas obras de *qualidade menor*, dirigidas ao grande público, possuem, mesmo sendo a superficialidade uma de suas principais características. Um rápido olhar para esse tipo de publicação pode nos instigar a pensar: quem realmente são os detentores dos direitos de uma fonte de conhecimento, principalmente, se a mesma possuir camadas de filtros que a decodificam em uma outra linguagem?

Retornando ao processo de aquisição dos livros que são utilizados pelo projeto *Fluxorama*, ainda referente ao baixo valor de mercado que essas publicações possuem, gostaria de abordar uma segunda característica que pode justificar tal quantificação, além da classificação de conteúdo anteriormente mencionada. Todavia, é necessário ressaltar que ao referendar tais publicações pelos seus valores em cifras econômicas, podemos abordar outras questões conceituais que são relacionadas à recepção de seus conteúdos. Em específico, a defasagem das informações técnicas de livros antigos que possuem a ciência como mote exploratório pode ser uma dessas questões. A atualidade desse tipo de publicação geraria o frescor de sua relevância. Quanto mais antigos forem os livros científicos, menos autoridade terão sobre os assuntos que divulgam?

É interessante observar como as abordagens dos conteúdos científicos tornam-se defasadas com a passagem das décadas. Quando os conteúdos técnicos não são alterados, são as suas formas de interpretação que intercambiam-se. Exemplificando, assuntos que eram tratados em livros com perspectivas limitadas, em decorrência dos avanços científicos da época

de suas edições, hoje ganham outras leituras que são complementadas pelas novas descobertas que atualizam essas pesquisas. Ao mesmo tempo, outros assuntos, tratados pela ciência sem comprovação alguma, continuam a nos despertar interesse justamente por lidar com certos aspectos de nossa imaginação. Imaginar uma segunda lua girando ao redor da Terra, por exemplo, em que a sua queda no Oceano Pacífico teria sido a responsável pela formação do continente africano não era somente uma hipótese lançada como também era tópico de uma publicação de divulgação científica dos anos 1940.

Tomamos como exemplo, a ilustração extraída da publicação *O Livro da Natureza*, do alemão Fritz Khan<sup>31</sup>, que apresenta uma das facetas do imaginários da ciência, onde a ficção parece estar misturada com o real. Publicado no Brasil em 1954, tal livro serviu para a criação de dois trabalhos do projeto *Fluxorama*, os quais partiram inicialmente de suas ilustrações: ***Hipótese sobre a História da Lua e Cadeira e Meteorito***. Esse último trabalho já foi analisado no primeiro capítulo da presente tese, entretanto, as duas gravuras originais foram inseridas nesse bloco textual, acompanhadas de uma terceira ilustração de Fritz Kahn, como espécies de emblemas que exemplificam a potência imaginativa usada em detrimento da explicação de um fato, de um organismo ou de uma hipótese científica. Essa última questão poderá servir para pensarmos sobre a ideia de demonstração científica através do uso de imagens que ilustram os seus postulados.

---

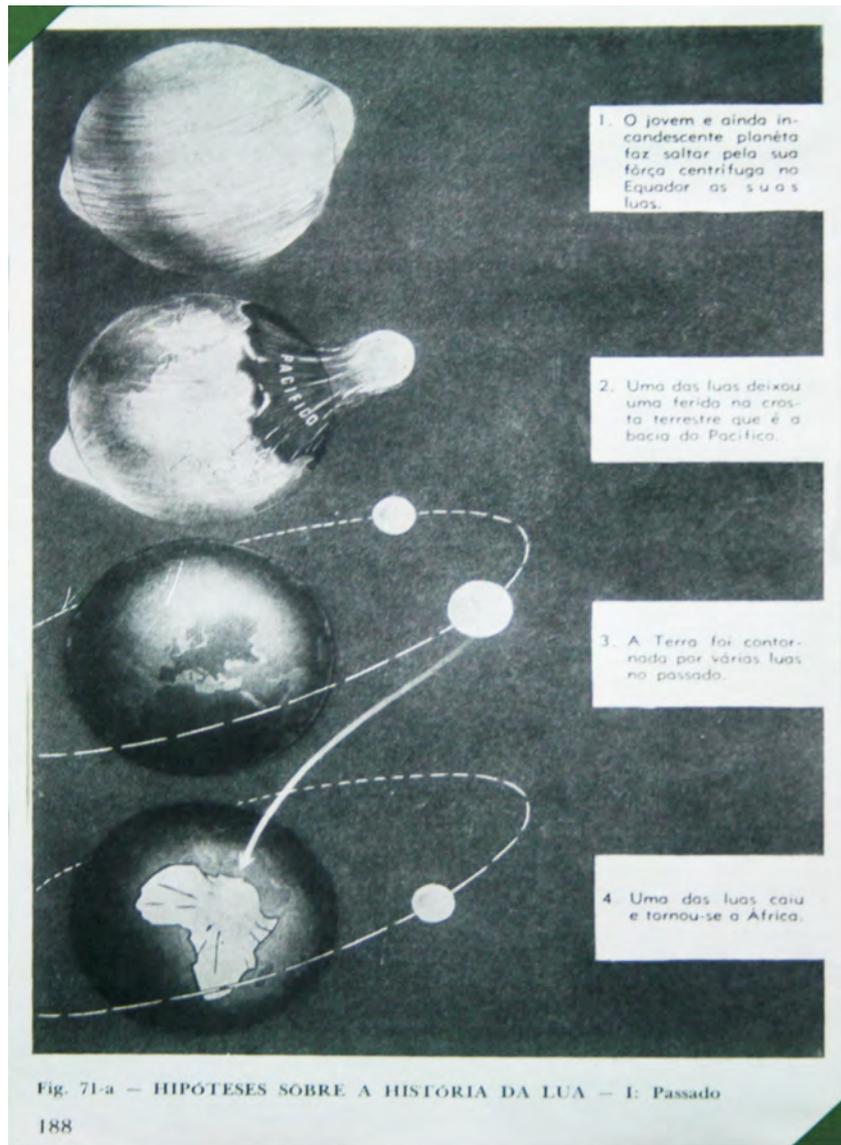
31

Médico alemão, nascido em 1888, dedicou a sua vida à publicações sobre ciências e suas aplicações no cotidiano em volumes que tratam desde a astronomia e aviação até a anatomia humana. Seu reconhecimento é relacionado ao uso de ilustrações poéticas e fantasiosas que criava em colaboração com artistas e ilustradores. Tornaram-se célebres as suas ilustrações onde o corpo humano é representado como uma máquina industrial, com pequenos humanos ocupando as repartições de uma fábrica.

A ideia de demonstração em enciclopédias e em livros de divulgação científica pode ser referendada através das ilustrações que acompanham os seus postulados, enunciados e hipóteses. É interessante observarmos como Brian Ford (1992, p.18) define esse tipo de imagem:

A ilustração científica é um tipo de representação figurativa cujas finalidades são registrar, traduzir e complementar por meio da imagem, observações e experimentos científicos que vão desde a descrição de espécies microscópicas de animais e vegetais até a anatomia humana, passando pela arqueologia, paleontologia, mineralogia, geologia, cartografia, astronomia, arquitetura, física, engenharia e história de uma infinidade de seres vivos e sua relação com a paisagem ou nichos onde vivem.

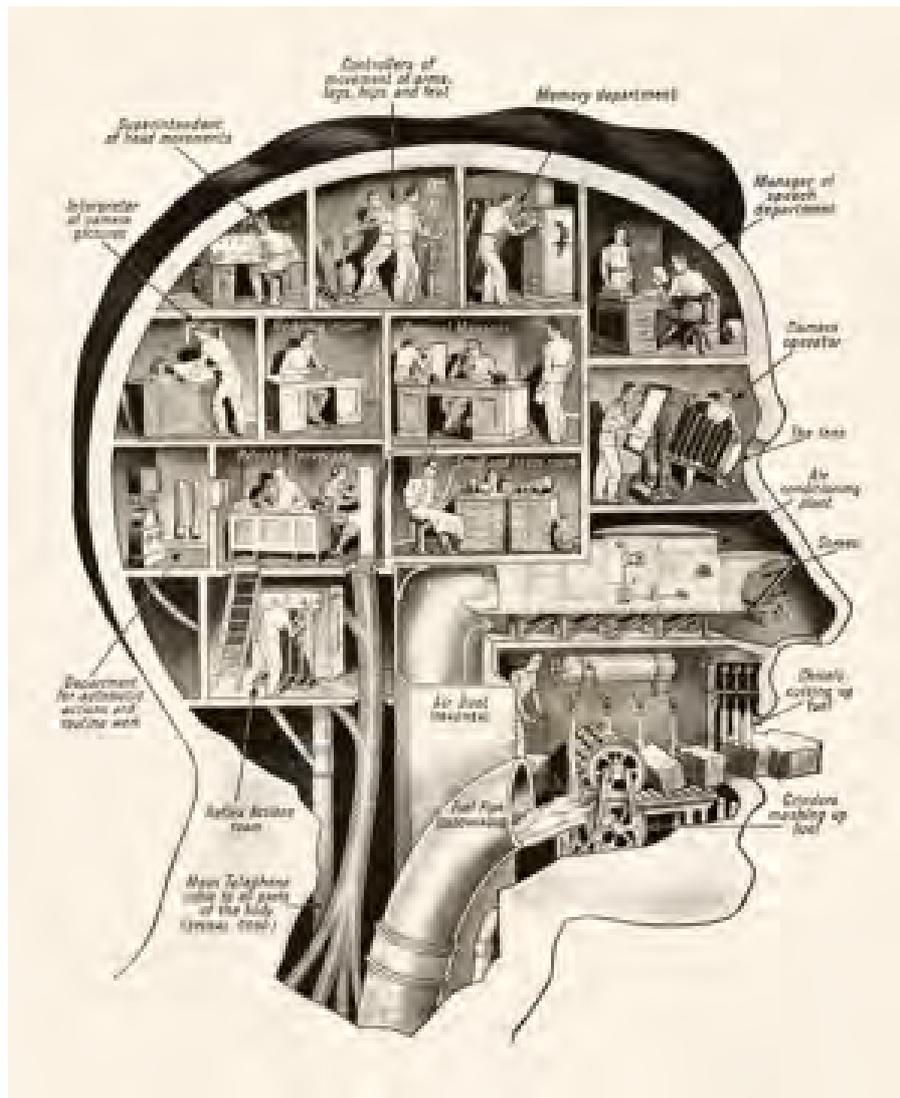
Do mesmo modo, devemos lembrar que a presença da ilustração científica está estreitamente ligada a um corpo textual que, talvez, carecendo de complementos que melhor exemplifiquem os seus tratados ou enunciados, ancora-se em um componente visual. Igualmente, lembramos que a ideia de ilustração científica pode ser ampliada para todo tipo de imagem que acompanha a explanação teórica ou a exposição de um determinado assunto. Nessa lógica, não apenas desenhos mais elaborados ou hiper-realistas podem ser classificados como ilustrações científicas, mas também fotografias, esquemas gráficos ou qualquer outro tipo de elaboração visual que tenha como principal função o aporte iconográfico de um dado texto. Emanuel Araújo (1986, p. 477), reforça a ideia de que a ilustração é “uma documentação visual que constitui ou completa determinado texto”.



Fritz Kahn, ilustração extraída do Livro da Natureza, Ed. 1963



Fritz Kahn, ilustração extraída do **Livro da Natureza**, Ed. 1963



Die Betriebsräume des Kopfes  
 Fritz Kahn  
 1941

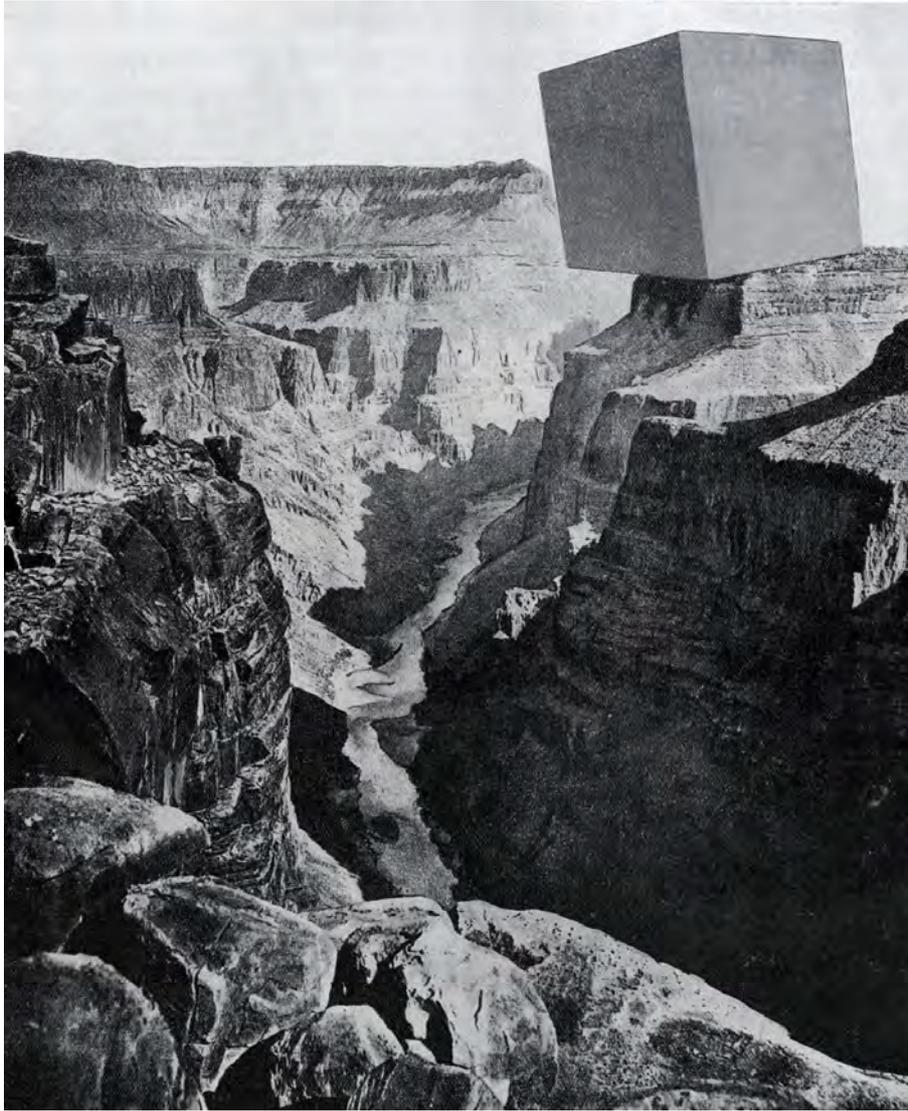


Ilustração exemplificando que não existem ângulos retos na natureza

Fritz Kahn, 1943

Essa imagem serviu de referência para a criação da minha série **Atração dos Sólidos**

Evidentemente, a concepção de ilustração científica ainda está ligada aos modelos originários que remetem à gênese dessa linguagem, onde a elaboração de desenhos detalhados era posteriormente gravada em lâminas. Nesse sentido, Emanuel Araújo (1986, p. 477) esboça diferenças entre o papel da ilustração dentro de um âmbito iconográfico:

Na atualidade, porém entende-se que o ilustrador faz, executa, as imagens para o livro (o vocábulo 'ilustração', aliás, nessa acepção, data do terceiro decênio do século XIX), enquanto o iconógrafo estuda e seleciona as ilustrações adequadas ao livro, provindas das mais diversas fontes, pintura, glíptica, cartografia, gravura, fotografia. [...] O geógrafo, por exemplo, precisa do cartógrafo para desenhar mapas que podem 'explicar' visualmente seu texto, assim como o arqueólogo, o médico, o cientista social, o físico, muitas vezes carecem do desenhista e do fotógrafo para documentarem seu trabalho em termos plásticos. No entanto, quando se trata de obra coletiva, enciclopédias e similares ou trabalhos específicos colegiados, é indispensável a interferência do iconógrafo.

Entre a tipologia de imagens que compõem uma enciclopédia, Araújo (1986, p. 478) define os dois principais tipos que estão em jogo na construção do papel didático:

*Enciclopédicas*, onde as imagens do conhecimento adquirido (ditas estáticas), por exemplo fotos sobre a vida animal ou um mapa hidrográfico, se confrontam com imagens de acontecimentos sociais (ditas dinâmicas), por exemplo fotos sobre um golpe de Estado ou um mapa que mostre a distribuição fundiária, naquele momento, de uma dada região. Enquanto que o uso da ilustração

jornalística favorece a constituição de sequências de interesse imediato, o uso da ilustração enciclopédica tem o valor da lição, da demonstração exemplar daquilo que se desenvolveu no texto, de forma *quase* intemporal.

Desde o Iluminismo, utilizando tipos móveis e processos de gravação de imagens, a ideia de reproduzir o conhecimento humano caminhava junto com a lógica reprodutiva do livro, onde, conforme Jacques Rancière (2012, p.25), se pôde: “[...] construir em torno dos produtos comerciais um halo de palavras e imagens que os tornam desejáveis; reunir graças às prensas mecânicas e ao novo procedimento da litografia, uma enciclopédia do patrimônio humano comum: formas de vida distantes, obras de arte, conhecimentos popularizados”. Não obstante, podemos inferir que a relevância do papel da ilustração, frente ao panorama científico do século XVIII, foi a de contribuir para a proliferação de tecnologias manuais das mais *diversas formas possíveis*<sup>32</sup>, as quais, na época de edição da *Encyclopédie* de Diderot e d'Alembert, não eram amplamente conhecidas.

A impossibilidade de explicar precisamente como funcionavam certas coisas ou como alguns trabalhos manuais eram arquitetados, talvez, tenha sido a principal causa responsável pelo uso da ilustração na *Enciclopédia* de Diderot e d'Alembert, como aponta Richard Sennett (2009,

---

32

“A unidade desse terreno em que tudo pode ser disposto em comum encontra uma de suas expressões mais plenas nas páginas da *Enciclopédia*”. Jonathan Crary (2012, p.60). A afirmação de Crary refere-se aos conhecimentos e técnicas da câmara escura, os quais eram disseminados nas páginas da *Enciclopédia*. Entretanto, poucas páginas depois, a *Enciclopédia* apresentava ilustrações que ensinavam a construir obras de marcenaria, manufaturas de ordem textil ou até mesmo fabricar remédios. Segundo Richard Sennett (2009, p. 110), a Enciclopédia de Denis Diderot “buscava arrancar os leitores de si mesmos e conduzi-los à vida dos artífices artesanais para em seguida esclarecer a natureza do bom trabalho propriamente dito”.

p. 109-110): “A solução encontrada, em alguns casos, foi substituir palavras por imagens apresentando todo o processo manual do artesão com muitas pranchas impressas”. Como veículo sistematizador e difusor do conhecimento, no século XVIII, foi lançado um grande número de publicações de caráter didático entre as quais podemos notar a presença marcante da ilustração como modelo didático: *Histoire naturelle, générale et particulière*, de Buffon e *Hortus Botanicus Vindobonensis*, de Freiherr von Jacquin. Todavia, será com a *Encyclopédie*, de Diderot e d'Alembert, que a ilustração científica encontrará o seu ápice na forma de um minucioso trabalho de produção e seleção iconográficas, como afirma Emanuel Araújo (1986, p. 507), onde, em um total de 35 volumes *in-folio*, “12 deles se dedicavam exclusivamente às ilustrações”.

Nessa perspectiva, a noção de ilustração poderia ser articulada com a ideia de tradução, a qual funcionaria como um meio facilitador nos modos de apreensão de determinados assuntos. É muito provável que a proliferação de publicações de divulgação científica e a disseminação de certos conteúdos em meios não especializados seja uma forte consequência, além da linguagem textual acessível, do uso de ilustrações. Aqui, essas duas ferramentas, texto e imagem, desempenham o papel de agentes didáticos, lembrando que o significado de tradução pode carregar consigo a tarefa de acessar, com uma linguagem que nos é familiar, aquilo que nos seus códigos originais pode ser mais complexo, inacessível ou desconhecido. Nas palavras de Richard Sennett (2009, p.111), o papel da ilustração na *Enciclopédia*, talvez aponte para a seguinte constatação: “[...] o que somos capazes de dizer em palavras pode ser mais limitado que aquilo que fazemos

com as coisas”. Ou como nos aponta o pesquisador Gustavo Bernardo (2010, p.11), a linguagem escrita pode entrar em choque com algumas barreiras invisíveis:

Falo para entender ou comunicar, mas quando o faço provooco sucessivos mal-entendidos. Toda linguagem é simultaneamente pletórica e insuficiente: falo mais do que queria e menos do que devia. Uso a palavra para ter acesso à coisa, mas a palavra me afasta da coisa em si. Como a palavra não me basta por mais que me esforce, preciso ir além dela e explicá-la (...).

Seguindo essa lógica, ao longo de sua história, a ilustração impressa ganhou novos contornos no século XX através do uso corrente da fotografia, passando a reivindicar não apenas o papel fidedigno de registro de modelos científicos e de representações didáticas como também o caráter de linguagem própria da arte. Lembramos aqui das experimentações com fotografias e textos com o plano gráfico da página, propostas pelo artista russo El Lissitzky, as quais foram aprimoradas pelo húngaro László Moholy-Nagy, ligado à escola da Bauhaus, na década de 1930. A possibilidade de usar, em definitivo, fotografias em cor, nesse mesmo período, foi considerada como um grande atrativo nas enciclopédias que se beneficiavam dessa linguagem, a partir de processos reprodutíveis que retratavam, com eficácia, ideias estéticas, exemplos didáticos ou modelos ilustrativos. Conforme Araújo (1986, p. 532), a partir da década de 1930:

As enciclopédias, os dicionários ilustrados, os compêndios, os livros científicos por certo se beneficiaram com a nova técnica, de vez que em muitos aspectos o registro iconográfico pôde *aproximar-se* um pouco mais do objeto real. Os fotógrafos contemporâneos que trabalham para a ilustração acrescentaram aos efeitos técnicos já desenvolvidos desde o preto e branco opções como o filme infravermelho e raios-X, que fornecem ao iconógrafo e ao diagramador opções inusitadas para dinamizar seu próprio trabalho.

Conforme mencionado, anteriormente, parece ser através do papel de verossimilhança ou da lógica fidedigna com o real, 'facilitado' pelo advento fotográfico, que o artista Fontcuberta constrói o trabalho *Fauna Secreta*, problematizando o uso das ilustrações científicas, como aporte visual que estrutura determinadas explicações a cerca dos conteúdos ou informações que as acompanham. Relembramos, aqui, que parte desse trabalho é referendado às pesquisas realizadas antes da segunda metade do século XX pela figura ficcional de um zoólogo alemão chamado Ameisenhaufen. O período das pesquisas desse cientista aproxima-se daquela época em que a ilustração científica ganhava novos contornos com o emprego da fotografia como auxílio didático e evidência documental.

Ao mesmo tempo em que a fotografia passa a ter extrema relevância nos campos científicos, como técnica de reprodução fiel da realidade, ilustrando-a com precisão, a mesma também poderia ser apreendida isolada do quadro circunstancial que a contextualiza? Logo, poderíamos também nos perguntar de que outras formas uma ilustração científica pode ser lida

quando o seu contexto é ignorado ou alterado? Em relação à forma de leitura que é empregada nos volumes utilizados no projeto *Fluxorama*, pode-se dizer que a mesma não objetiva decodificar os conteúdos e informações científicas que estão contidos em tais livros. Ao contrário de uma metodologia de pesquisa que busca um tipo de conhecimento específico em suas informações textuais, a leitura em meu processo de criação artística é dada somente pela busca de imagens que, apesar de ilustrarem certos tópicos e assuntos, suscitam alguma espécie de estranhamento.

No campo da literatura, Italo Calvino (1988, p. 105), ao explicitar como o seu processo de criação ocorre, partindo de referências visuais e de tratados da ciência, através da escrita das *Cosmicomiche*, revela que: “[...] é desse enunciado conceitual que deve nascer o jogo autônomo das imagens visuais. [...] Mesmo quando lemos o livro científico mais técnico ou o mais abstrato dos livros de filosofia, podemos encontrar uma frase que inesperadamente serve de estímulo à fantasia figurativa”. Evidentemente, através de tal passagem, Calvino expõe um processo inventivo que acontece a partir de ideias visuais que nascem de informações textuais, integrando livros científicos ou filosóficos. As ideias visuais, extraídas desse tipo de texto, irão estruturar a escrita de seus contos, conforme a afirmação do autor (1988, p. 105): “Encontramos aí um desses casos em que a imagem é determinada por um texto escrito preexistente (uma página ou uma simples frase com a qual me confronto na leitura), dele se podendo extrair um desenrolar fantástico tanto no espírito do texto de partida quanto numa direção completamente autônoma”.

Vale observar que as *Cosmicomiche* são compostas por contos que relatam as aventuras fantásticas vividas pelo velho herói de nome impronunciável *Qfwfq*, testemunhando, protagonizando e narrando algumas histórias que estão ligadas à origem do universo. A partir dessas narrativas, toda explicação científica é suplantada pela imaginação, onde *Qfwfq* testemunha os acontecimentos mágicos do mundo que um dia a ciência teorizou. Nessa perspectiva, através do conto *A distância da Lua*, podemos observar claramente como o autor, a partir de teorias e especulações científicas, prospectou imagens visuais que, posteriormente, figuraram as suas histórias. Foi a partir de um enunciado de George Darwin que Calvino (2005, p.7) construiu tal conto:

*Houve um tempo, segundo sir. George H. Darwin, em que a Lua esteve muito próxima da Terra. Foram as marés que pouco a pouco a impeliram para longe: as marés que a própria Lua provoca nas águas terrestres e com as quais a Terra vai perdendo lentamente energia.*

Bem sei disso!, exclamou o velho *Qfwfq*, vocês não podem se lembrar, mas eu posso.

Através do enunciado científico de George Darwin, Calvino (2005, p. 8) criou a *imagem visual*<sup>33</sup> que norteará o referido conto: um tempo

---

33

Apesar da redundância desse termo, Italo Calvino emprega tal expressão para referendar as possíveis imagens que podem ser construídas e nortear os seus contos a partir de ideias que são extraídas de outros contextos. Em *Seis propostas para o novo milênio*, o autor explicita seu processo criativo, usando os termos "imagens visuais" ou "ideias visuais", as quais posteriormente são traduzidas em "expressões verbais". O livro *As cosmicômicas* é exemplar desse processo, pois na abertura de cada conto há um enunciado que expõe a origem científica que desencadeou a sua narrativa. No conto *A distância da Lua*, encontramos um enunciado cuja autoria é referendada à George H. Darwin, matemático e astrônomo. Filho de Charles

remoto e mágico, no qual a Lua estava tão próxima da Terra que se podia visitá-la, onde, conforme o autor (2005, p. 8) bastava “ir até em baixo dela, de barco, apoiar-lhe uma escada portátil e subir”. Assim, da lógica científica, Calvino extrai o absurdo, usando-a como pretexto na elaboração de contos que aproximam-se de narrativas fantásticas ou do gênero ficção científica.

Em meu processo de trabalho, inicialmente, não parto das informações textuais que integram livros científicos para compor as séries do projeto *Fluxorama*, mas sim das imagens impressas que encontro nesses tipos de publicação. A partir das imagens encontradas e do estranhamento que elas suscitam, em um segundo momento, pode haver uma busca pelos conteúdos que acompanham essas ilustrações. Na falta de uma expressão mais adequada, a ideia de estranhamento aqui é relacionada à uma sensação muito particular que experiencio no instante em que esse tipo de imagem é encontrada, talvez ligada à ordem de uma leitura que está mais interessada em inventar do que interpretar. Nesse percurso, busco por imagens que não entendo. E com a vontade de continuar não compreendendo-as, não leio os textos originais que as acompanham. Ou seja, o contexto no qual essas ilustrações são encontradas, em um primeiro momento, é completamente ignorado e descartado as suas informações textuais. O método de visualização e leitura, ao longo do meu processo de trabalho, configura-se por um desvio de função, podendo uma ilustração científica servir de plataforma imagética e sugestiva para um trabalho de arte ainda não pensado. Em algumas ocasiões, a ideia de realizar um trabalho virá somente após o encontro das ilustrações. Já, em outras circunstâncias, diante de

---

Darwin, George H. Darwin tornou-se conhecido, no final do século XIX, como um dos principais especialistas em marés e sobre a formação lunar.

enciclopédias e livros de divulgação científica, busco por imagens que possam suscitar relações com o campo da arte, com o repertório visual e com o imaginário do cinema e da literatura de ficção científica.

A seguir, listarei uma série de trabalhos que pertencem ao projeto *Fluxorama*, os quais podem exemplificar como se dá o meu processo de leitura e como são estabelecidas as relações visuais com os campos da arte e do cinema. Apesar dessas séries não serem o foco de análise da presente pesquisa, as mesmas podem servir como aporte para pensarmos os dois trabalhos analisados no capítulo I, *Meteorito e Cadeira e Plano Energético Causal*. Exemplificando, em *Explorador*, série de 2012, as ilustrações extraídas de enciclopédias e livros de geologia faziam referência a um tipo de gênero pictórico que encontra na paisagem o seu principal argumento. Em tal série, as pinturas românticas do artista alemão Caspar Friedrich, produzidas no século XIX, funcionaram como mote visual e referência direta na busca de um tipo de ilustração que apresenta a figura humana inserida em paisagens naturais e isoladas. Há, nessa série, a tipologia da fotografia de escala, presente também no trabalho *Meteorito e Cadeira*, a prova da descoberta e conquista de lugares inóspitos e o deslumbramento do olhar. Em algumas ilustrações, a figura do explorador posa para a fotografia e, certas vezes, simula o papel do espectador, observando os planos geográficos de paisagens que ele acredita ter conquistado. Nessa série, as ilustrações foram extraídas de livros editados entre as décadas de 1920 e 1960, onde originalmente as imagens não eram coloridas.

Em *Nature Mort*, série de ampliações fotográficas, de 2011, conforme o seu próprio título sugere, eram buscadas ilustrações em

enciclopédias e em outros livros de divulgação científica que possuíam uma relação direta com outro gênero pictórico: a *natureza morta*. Assim, o processo de busca por imagens era direcionado para ilustrações e fotografias científicas que aludiam a esse gênero, através da composição dos elementos fotografados. Possuindo características muito particulares, esse tipo de ilustração cumpre o papel de demonstração do objeto de estudo e no caso das ampliações fotográficas de tal série o enquadramento retrata, em sua grande maioria, frutas e alimentos que possuem em suas estruturas elementos da tabela periódica. Trata-se de ilustrar como os ácidos, ésteres e bases estão presentes em laranjas, salames e no leite, por exemplo. Entretanto, ao encontrar uma série de fotografias científicas desse tipo, passo a estabelecer certas relações visuais com o campo da arte. Algumas dessas imagens despertavam articulações formais e estéticas, não apenas com o gênero pictórico *natureza morta*, mas também com algumas imagens produzidas, nos anos 1980, pelo fotógrafo norte-americano Irving Penn.

De um outro modo, a série *Atração dos Sólidos*, conjunto de colagens, foi concebida ao encontrar um grupo de imagens que apresentavam pessoas inseridas em paisagens naturais, praias, desertos, campos e parques. As datas de edição das publicações onde essas imagens foram extraídas aludem aos anos 1970 e 1980. Em decorrência desse fato, as imagens de *Atração dos Sólidos* são muito distintas das usadas na série *Explorador*. Enquanto que na última, a referência para a elaboração partia de um gênero pictórico, em *Atração dos Sólidos* a cor, o grão das imagens e o vestuário das personagens que compõem as fotografias levaram-me a estabelecer uma relação de proximidade com o cinema. Em específico, o

filme *Contatos imediatos do terceiro grau*, produção de Steven Spielberg de 1977, serviu como referência estética para criar uma espécie de atmosfera nas colagens que compõem tal série. É importante observar que, no conjunto dessas colagens, não há uma alusão direta ao filme mencionado, através de imagens que possam remeter à cenas específicas. Trata-se, portanto, de um dado informativo, o qual participa de um processo de leitura e associação muito particular que procura nessas ilustrações outras formas de existência e que parte de um imaginário pessoal alusivo ao cinema de ficção científica.

Vale mencionar que as três séries anteriormente citadas, *Explorador*, *Nature Mort* e *Atração dos Sólidos*, estão documentadas no Anexo, juntamente com outros trabalhos do projeto *Fluxorama*. De modo semelhante, esses trabalhos nos auxiliam a exemplificar como as séries são elaboradas partindo do encontro com certas ilustrações que originam outros modos de existência. Aquilo que, anteriormente, denominei de estranhamento, referindo-me ao momento de encontro das ilustrações e à forma que as mesmas são lidas, pode ser aqui pensado como uma consequência de uma restrição que é imposta pelo tipo de leitura que faço dessas imagens ao ignorar os seus contextos originais. Duas ações vão caracterizar esse traço de restrição: observar uma ilustração pensando-a com outra função e relacionar essa ilustração a um repertório imagético que pertence a outro campo. Sendo assim, terei, em algumas circunstâncias nesse tipo de leitura, a impressão de ver uma imagem fora de lugar, seja ela composta por elementos da geologia, química ou geografia, campos de onde originalmente as referidas séries surgiram.

Folheando enciclopédias e outros volumes de divulgação científica,

procurando por ilustrações, exercito um movimento que busca encontrar outras destinações para esse tipo de material, escapando dos seus contextos fundadores. Deve haver leitores diletantes que, como eu, degustam desse tipo de código impresso e saboreiam os encontros inesperados com suas imagens, tal qual os amantes da boa literatura de ficção científica. Talvez, eu me enquadre na tipologia desses leitores. Assim, aproximo-me do grupo que tem apreço por 'livros com figuras', sem saber o que exatamente irei encontrar. Mais do que ler livros interesse-me por olhá-los. O pesquisador Paulo Silveira, na procura de uma expressão que definisse aquele sujeito que experiencia um embate com uma imagem de arte, propõe o termo vedor em substituição à expressão leitor. Nas palavras do autor (2009, p.57): “Ser vedor é pré-requisito para poder ver, tanto quanto para poder ler”. Passear ou deambular pelas páginas de livros científicos com ilustrações, raramente me fixando nos textos, são ações incursivas que definem melhor a relação inicial que estabeleço com tais conteúdos, encontrados em volumes de textos e imagens.

Ao manusear enciclopédias e livros de divulgação científica, percebo essa relação sinalizada por Paulo Silveira. Na mesma perspectiva, quanto à abordagem sobre a leitura específica desse tipo de publicação, Didi-Huberman (2010, p.14) comenta sobre as diferentes modalidades de leitura que podem ser empreendidas, afirmando que:

Não se 'lê' um atlas como se 'lê' uma novela, um livro de história ou um argumento filosófico, desde a primeira até a última página. Além disso, um atlas geralmente começa – não tardaremos em

comprová-lo – de forma arbitrária ou problemática, de modo muito diferente do começo de uma história ou da premissa de um argumento; enquanto o seu final é adiado até que se apresente uma nova região, uma nova zona do saber a explorar, do modo que um atlas quase nunca possui uma forma única de acabar.

A constatação de Didi-Huberman refere-se aos modos de leitura de um atlas e por extensão podemos transpô-la aos procedimentos de apreensão que uma enciclopédia engendra em meu processo artístico, por exemplo. Muitas vezes, ao abrirmos uma enciclopédia ou um atlas para procurarmos uma informação pontual, a cerca de um fenômeno, um fato, reproduzimos uma busca direcionada pelo seu índice. Todavia, mesmo após encontrar o que buscamos, muitas vezes, vagamos pelos caminhos e bifurcações sugeridos pelo encontro com algumas imagens ou informações textuais. Didi-Huberman (2010, p.14) afirma que: “[...] não o abandonamos forçosamente, senão que recorremos uma ou outra vez, todas as suas bifurcações, sem poder fechar a coleção de lâminas antes de haver deambulado certo tempo, erráticos, sem intenção precisa, através de seu bosque, seu dédalo, seu tesouro”. Concluída essa operação, o compêndio voltará ao esquecimento de nossas prateleiras, tornando-se mais uma vez útil quando novamente precisarmos de uma informação pontual. Então, repetiremos esses movimentos, nas palavras do mesmo autor, de uma maneira “inútil ou fecunda”.

Diante dessa declaração, penso em como se engendra o processo de manuseio e consulta dos livros e enciclopédias que são fontes de pesquisa do

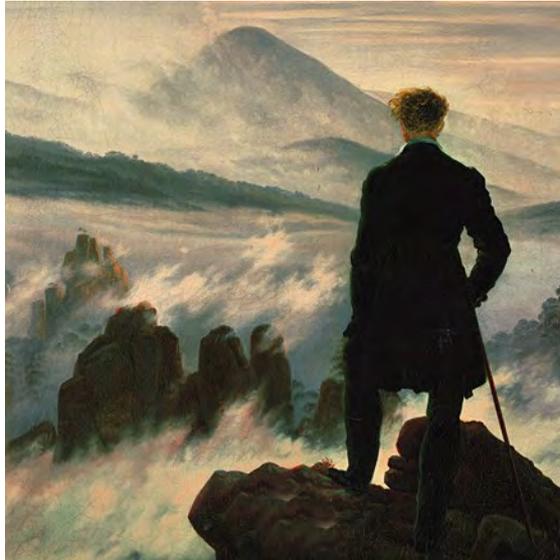
projeto *Fluxorama*. Geralmente, um único volume pode ser fonte de várias séries. Nessa operação, ao abrir um livro e folhear as suas páginas em busca de um tipo específico de ilustração, quando uma série já está desenhada, muitas vezes encontro outras imagens que induzem a criação de novas séries. Então, a série que está em andamento é provisoriamente interrompida para que outras buscas aconteçam. Assim, a procura por ilustrações, nesses livros, funciona misturando objetivos premeditados com encontros randômicos. Em algumas situações, as ilustrações que se destacam no meio de tantas imagens já foram vistas por mim em outras ocasiões, nas quais distintos tipos de imagens eram investigados. Aos poucos, decoro as seqüências das páginas desses volumes, principalmente quando a presença silenciosa daquilo que já fora visto passa a ser novamente notado.

Acredito que essa espécie de fenômeno, talvez ligado à percepção, ocorra com outros livros da minha estante, aqueles que nunca foram lidos, mas que já foram folheados, manuseados. Umberto Eco comenta sobre esses livros que povoam as nossas bibliotecas, os quais, por diferentes motivos, são desprezados e que, em um dia qualquer, ao lermos esses volumes percebemos que já sabíamos tudo o que ele dizem. Entre as três explicações apontadas por Umberto Eco (2011, p.48), existe uma que parece elucidar parcialmente o meu processo de trabalho:

A segunda explicação é que não é verdade que não lemos aquele livro: sempre que o deslocávamos ou o desempoeirávamos, dávamos uma olhada nele, abríamos casualmente algumas páginas, alguma coisa no aspecto gráfico, na consistência do papel, nas cores falava de uma época, de um ambiente. E assim, um pouquinho a cada vez, absorvemos grande parte daquele livro.



**Explorador** [Michel Zóximo, 2012]



**O viajante sobre um mar de neblina** [Caspar Friedrich, 1818]



Os esteres entram na composição de grande número de substâncias naturais, como a cera das abelhas e os óleos e gorduras vegetais. Os odores de muitas frutas são devidos a tais substâncias, e por essa razão eles constituem matéria-prima para a indústria de perfumes e cosméticos

---

esteres

**Nature Morte**, Michel Zóximo, 2012



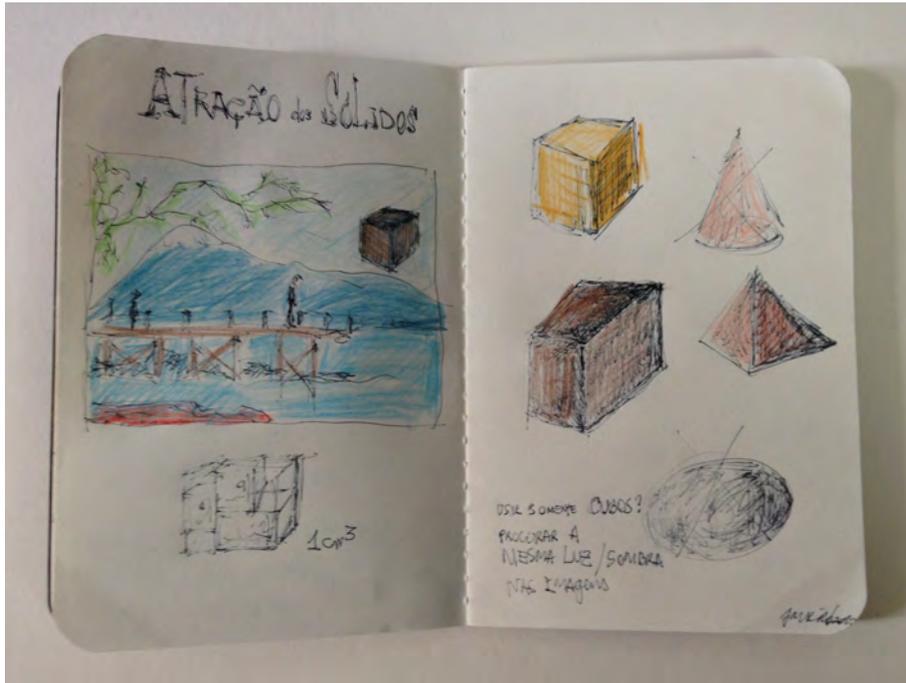
**Italian Still Life**, Irving Penn, 1981



Atração dos Sólidos, Michel Zóximo, 2012



Frame do filme **Contatos Imediatos do Terceiro Grau**  
Steven Spielberg, 1977 [Cor, 137min, EUA, ficção científica]



Entre as infinitas modalidades que a ideia de leitura possui, o projeto *Fluxorama*, de um modo particular, procura ler nas ilustrações de enciclopédias e livros de divulgação científica os textos que nelas não estão escritos. Muitas vezes, autorizado pelo acaso ou por uma situação em que a única ação planejada é a busca por ilustrações, sem saber especificar aquilo que será procurado, surgirão alguns esboços de projetos. Tais esboços serão redesenhados segundo uma perspectiva de edição como sendo um segundo momento que busca configurar os trabalhos e as séries do projeto *Fluxorama*. Nessa lógica, vale observar que enquanto o processo de leitura carrega consigo a possibilidade de olhar para ilustrações como elementos fora de seus contextos originais, procurando nessas imagens outros significados, a noção de edição busca conformar novas histórias para os mesmos.

A partir dessa perspectiva, gostaria de abordar como se dá o procedimento que denomino, no interior de minha investigação artística, edição, pela transposição de ilustrações científicas, extraíndo-as de suas páginas, obliterando as informações que as contextualizam e criando novas narrativas para as mesmas. Nesse âmbito, o processo de edição, observando as operações de minha poética e buscando estudar igualmente algumas manifestações congêneres presentes no campo artístico, possui estreita relação com a ideia de montagem que, na análise de meu processo de trabalho, é emprestada do campo audiovisual.

Através de referências e definições da literatura ou do cinema, as operações de edição e de montagem são analisadas como ações que culminam nas formas de apresentação dos trabalhos *Meteorito e Cadeira* e

*Plano Energético Causal*, interessando, igualmente, investigar um tipo de retórica presente em exposições científicas.

# 2.3

## SOBRE A IDEIA DE EDIÇÃO E MONTAGEM

ELABORANDO NOVAS HISTÓRIAS  
ATRAVÉS DE ANTIGAS ILUSTRAÇÕES



na velha arte o escritor não se julga responsável pelo livro. Ele escreve o texto. O resto é feito pelos empregados, os artesãos, os trabalhadores, os outros.	na nova arte de escrever um texto é somente o primeiro elo na corrente que vai do escritor ao leitor. Na nova arte o escritor assume a responsabilidade pelo processo inteiro.
---	---

Ulisses Carrión

A diagramação do trecho acima foi reproduzida  
da publicação *A nova arte de fazer livros*.

[2011, p. 14]

A ideia de edição pode abrigar diferentes significados, entre os quais encontramos: o ato de publicar, imprimir e difundir qualquer tipo de obra que possa ser reproduzida. Igualmente, como prática das artes visuais, essa ideia implicou em um processo de ruptura com o paradigma das Belas Artes. Originalmente ligada à produção de obras impressas, essa expressão também denota a possibilidade de escolha, revisão, seleção, organização de materiais que irão figurar toda e qualquer publicação, através das atividades do editor, o qual pode ser o autor desses materiais ou apenas o profissional que irá trabalhar com conteúdos produzidos por terceiros. Conforme Emanuel Araújo (1986, p.35):

O conceito básico de editor, ao que parece, só conseguiu manter-se presentemente em inglês. Nesta língua, editor possui o sentido de pessoa encarregada de organizar, selecionar, normalizar, revisar e supervisionar, para publicação, os originais de uma obra e, às vezes, prefaciá-la e anotar os textos de um ou mais autores.

Cabe ainda à figura do editor o papel do corte ou do acréscimo de informações, com a devida autorização do autor. Nesse caso, surge uma outra expressão que se aproxima da ideia de edição: a editoração. Sendo um sinônimo técnico de edição, a editoração amplia ainda mais essa função ao abranger também a disposição gráfica, além da preparação dos originais. O corte, aqui, pode ser entendido como obliteração e extração de determinadas informações contidas nos originais antes da impressão, da mesma forma que a noção de edição conversa diretamente com a lógica de revisão. Assim, a edição é uma ação subsequente à escrita ou à produção dos materiais que formam os originais, sendo a mesma um procedimento feito a partir de algo que já se considera finalizado. O editor só começa a trabalhar quando o autor termina a sua obra, entregando o material bruto, seja ele composto por textos, sons ou imagens.

Surgem outras modalidades de edição ligadas à distintas linguagens, além da textual. O editor pode igualmente trabalhar com sons gravados e com imagens filmicas, no caso da indústria fonográfica, do cinema e de outras modalidades de entretenimento ou informação audiovisual, como a televisão e a imprensa digital em geral. Devido à essas razões, o editor ganha relevância na área da comunicação como o cargo que é responsável por dar visibilidade ou por obliterar certos elementos do material que originalmente fora produzido. Em alguns casos, encontramos uma linha tênue entre o autor e o editor, como duas figuras que estão muito próximas. Entretanto, essa linha deve ser demarcada por uma relação dialógica que é estabelecida pelas negociações entre os diferentes agentes do campo onde os mesmos estão inseridos, seja ele da literatura, da música, do cinema ou da comunicação.

Surge, desses campos, um outro sinônimo de edição: a montagem.

O montador, nos domínios do audiovisual, é aquele profissional responsável por montar as cenas e os sons anteriormente gravados. No cinema, por exemplo, com a supervisão do diretor e, em muitos casos, do produtor, cabe ao montador selecionar, ordenar e ajustar os planos e sequências de um dado filme. Conforme nos esclarece Walter Benjamin (1992, p.90):

A sequência de cenas que o montador compõe, a partir do material que lhe é fornecido, é que constitui o filme acabado. Este engloba um determinado número de momentos da acção, reconhecidos como tal pela câmara, para não falar dos planos especiais, de primeiros planos.

Talvez, no cinema, mais que na literatura, a ideia de edição ganhe um vulto maior. Imaginemos, nesse caso, o que seria dos filmes de Tarantino, produzidos até 2010, sem a participação de Sally Menke? De *Cães de Aluguel* à *Bastardos Inglórios*, Menke foi a responsável pelas montagens que tornaram esses filmes obras que figuram as listas de grandes produções cinematográficas, desde os inúmeros guias coletivos e anônimos da *internet* até o *ranking* respeitado de revistas especializadas no assunto, como a publicação inglesa *Empire*. Outros nomes de importantes montadores aqui podem ser lembrados, tais como o italiano Roberto Perpignani e o australiano Lee Smith.

É a montagem que dá ritmo ao filme, criando as narrativas e estabelecendo os seus momentos dinâmicos, com alternâncias entre o *clímax* e as passagens mais introspectivas, acumulando, assim, as diferentes temporalidades de um filme. Sendo originária da língua francesa, a palavra montagem (*montage*), no campo do cinema, pode ser substituída, sem prejuízo, pela expressão, da língua inglesa, edição. Do mesmo modo, através da montagem, podemos estabelecer um paralelo com a ideia de colagem (do francês *collage*) como um procedimento artístico que, igualmente, consegue sintetizar diferentes tempos e espaços em uma sequência ou sobreposição de planos. A ideia de síntese ou de sequencialidade, pela técnica de montagem, operada no campo do audiovisual, segundo o teórico francês Jacques Aumont (1995, p. 235):

[...] foi tornada mais visível em formas de pintura que, ao renunciarem à pretensão de captar o instante único, exibiram ao contrário o processo de justaposição de uma pluralidade de instantes no interior de um mesmo quadro. As primeiras obras sistemáticas, nesse sentido, foram as do cubismo analítico (embora esse não tenha sido o seu propósito), e os princípios do cubismo consistem essencialmente em tirar as conclusões da lição de Cézanne, segundo a qual toda figuração natural pode decompor-se em volumes simples (esferas, cubos, etc.), e, por outro lado, em aumentar os pontos de vista diferentes sobre o mesmo sujeito no interior de um único quadro. Esse segundo princípio leva à construção do quadro como uma colagem imaginária de fragmentos que possuem, cada um, sua lógica espacial – e também, muitas vezes, sua lógica temporal. Mas certamente foi o cinema que, com a prática e com a teoria de montagem, permitiu, em primeiro lugar, ampliar a noção de tempo sintetizado à imagem mutável [...].

A colagem, como técnica manual, manifestada em movimentos artísticos do início do século XX, pode ser equivalente, de um modo subjetivo, à técnica de montagem operada pelo cinema. Além do cubismo, podemos lembrar das colagens dadaístas e futuristas. Enquanto que na literatura, o editor lida com o texto bruto do autor, no cinema, o montador opera com o material fílmico, entretanto, ambos os processos de edição ou de montagem, no âmbito da literatura ou do audiovisual, caracterizam por definir a concepção geral do produto no qual interferem, do mesmo modo que são consideradas etapas finais da pós-produção. Caracteriza-se como pós-produção a fase que sucede a escrita e gravação de um livro ou de qualquer produto audiovisual. Assim, o editor ou o montador pode ser considerado como aquele sujeito que, apesar de lidar com algo pronto, pode criar outras formas de leitura ou de apreensão para o material que dispõe.

O crítico de cinema José Carlos Avelar (2002, p.7), ao prefaciá-lo o livro *A forma do filme*, de Eisenstein, amplia a metáfora que o cineasta russo usava para descrever o papel da montagem na produção audiovisual:

Para conseguir voar, o homem estudou atentamente o movimento das asas dos pássaros, e ao se dar conta das múltiplas funções que elas desempenham durante o vôo, ao se dar conta de que as asas dos pássaros funcionam às vezes como hélices e às vezes como superfícies para planar, dividiu essas funções em diferentes partes, criando para cada uma delas uma parte em separado; e então, através da montagem dessas partes numa outra ordem, inventou o avião. Para criar uma obra de arte, para conhecer e transformar a realidade através da arte, o homem trabalha assim como trabalhou para inventar o avião.

Eisenstein, ao usar a invenção do avião como um exemplo que se aproxima da ideia de montagem, lembrava que as tentativas de reproduzir com exatidão as asas de um pássaro não funcionaram como projeto aerodinâmico. Foi, preciso, como conta a história das invenções, dividir as funções em partes distintas e juntá-las novamente. Em uma passagem de um texto escrito, originalmente, em 1929, Eisenstein (2002, 43) afirma que:

Se a montagem deve ser comparada a alguma coisa, então uma legião de trechos de montagem, de planos, deveria ser comparada à série de explosões de um motor em combustão interna, que permite o funcionamento do automóvel ou do trator: porque, de modo semelhante, a dinâmica da montagem serve como impulsos que permitem o funcionamento de todo o filme.

Analisando a figura do montador, como aquele que trabalha com partes já dispostas e isoladas, remontando-as e ordenando-as em um novo conjunto, a montagem, conforme já mencionada, pertence ao processo de pós-produção. Parece ser através dessa mesma ótica que o curador francês Nicolas Bourriaud (2007, p.7-8) estabelece e analisa em linhas gerais uma parcela da produção artística atual que trabalha e manipula com materiais “já prontos”:

“Pós-produção” é um termo técnico utilizado no mundo da televisão, do cinema e do vídeo. Designa o conjunto de processos efetuados sobre um material gravado: a montagem, a inclusão de outras fontes visuais ou sonoras, a legenda, as vozes

em *off*, os efeitos especiais. Como um conjunto de atividades ligadas ao mundo dos serviços e de reciclagem, a pós-produção pertence, pois, ao setor terciário, oposto ao setor industrial ou agrícola – da produção de materiais em bruto. Desde o começo dos anos 1990, um número cada vez maior de artistas interpretam, reproduzem, re-expõem ou utilizam obras realizadas por outros produtos culturais disponíveis. Essa arte da pós-produção responde à multiplicação da oferta cultural e, também mais indiretamente, responderia a inclusão dentro do mundo da arte de formas até então ignoradas. Poderíamos dizer que esses artistas, inserindo seus trabalhos em outros, contribuem para abolir a distinção tradicional entre produção e consumo, criação e cópia, *ready-made* e obra original. Para eles não se trata de elaborar uma forma a partir de um material em estado bruto, senão de trabalhar com objetos que já estão circulando no mercado cultural, ou seja, já *informados* por outros.

A utilização de estruturas formais ou de materiais pré-existentes, tais como objetos, textos, imagens e sons, por exemplo, aproximam o artista à figura do editor, assim como do montador. Na perspectiva de Bourriaud, a reelaboração ou a mixagem desses materiais também poderia equiparar, a grosso modo, o artista ao papel de um DJ. Ao reprogramar obras existentes, usando imagens extraídas de diferentes contextos, assim como habitando estilos e formas historicizadas, certos artistas recriam narrativas que misturam ficção com história, na perspectiva de Bourriaud (2007, p. 13), através do principal questionamento: “Como produzir singularidade, como elaborar sentido a partir dessa massa caótica de objetos, nomes próprios e referências que constituem nosso cotidiano?”.

Evidentemente, a dúvida lançada por Bourriaud não se refere à demanda pela novidade em detrimento da superação do antigo, como a ideologia da modernidade construiu as suas bases, mas sim ao modo de

operar no panorama atual, onde os *dados* do passado podem ser também reorganizados e atualizados. Essa constatação pode ser verificada na leitura que a crítica canadense Linda Hutcheon faz de obras artísticas, principalmente oriundas da literatura, em específico os romances, como produções que lidam com a metaficção historiográfica. Nas palavras da autora (1991, p. 22), ao analisar obras que se apropriam de acontecimentos e personagens históricos: “A metaficção historiográfica incorpora todos esses três domínios, ou seja, sua autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas (*metaficção historiográfica*) passa a ser a base para seu repensar e sua reelaboração das formas e conteúdos do passado”.

Ao desenvolver as séries do projeto *Fluxorama*, aqui exemplificadas pelos dois trabalhos que foram anteriormente analisados no primeiro capítulo da presente tese – *Meteorito e Cadeira* e *Plano Energético Causal* – a ideia de edição ou de montagem conversa diretamente com os processos de construção e com os modos de apresentação de tais trabalhos. Cabe destacar que a ideia de edição ou de montagem, extraída da literatura ou do cinema, é transposta para o campo das artes visuais, onde os significados desses procedimentos podem perder a sua carga original, ganhando assim outras significações. Enquanto que a ideia de edição conversa com a operação de extração das ilustrações que são removidas de seus contextos legítimos (enciclopédias e livros de divulgação científica) e com a elaboração de novas narrativas, a noção de montagem dialoga com os modos de apresentação que são prospectados para os trabalhos do projeto *Fluxorama*.

Na elaboração dos trabalhos de tal projeto, entendo que há três principais operações que os constituem: a leitura, a edição e a montagem. A

leitura, conforme posto no subcapítulo anterior, tem relação com a busca e com o encontro de ilustrações, referindo-se ao método de apreensão das imagens que em um momento posterior irão figurar os trabalhos propriamente ditos, seja através do uso e da manipulação de seus originais (*Plano Energético Causal*) ou através da transposição de um modelo bidimensional para o tridimensional (*Meteorito e Cadeira*). Em uma perspectiva subjetiva, a operação de leitura não busca a compreensão das ilustrações como arquétipos científicos e sim como imagens que podem ter alguma relação com o campo da arte, podendo a mesma ser associativa ou derivativa. As associações que são estabelecidas, entre ilustrações da ciência com imagens campo da arte, podem partir de trabalhos de arte reconhecidos e já historicizados, como também derivar de referências do campo do cinema ou de outras esferas da cultura visual.

Em relação ao procedimento de edição, operado pelos trabalhos do projeto *Fluxorama*, além do corte, dado pela obliteração das informações que acompanham as ilustrações e da extração de seus contextos originais, representados pelas páginas dos volumes onde as mesmas estão figuradas, há também uma segunda ação que lhe é posterior: a elaboração de ficções. Subsequente à extração das ilustrações de suas páginas, a partir das associações que são feitas, relacionando-as a outros repertórios visuais, são construídas ficções que ambientarão os trabalhos. Dessa forma, a ideia de edição configura-se pelo corte e obliteração de seus dados circunstanciais e pela criação de novos âmbitos que os caracterizarão, onde as ficções criadas para os trabalhos podem partir de informações e fatos históricos ou de conteúdos da literatura. No caso do trabalho *Plano Energético Causal*, essa

ideia torna-se mais evidente, ao apresentar um conjunto de materiais escritos, misturando fatos históricos com informações extraídas da literatura.

Conforme já referendada, a ideia desse trabalho surgiu do encontro com uma ilustração em um livro de divulgação científica que retratava um homem com uma esfera de luz que parecia ser produzida pelas suas mãos. A partir dessa ilustração, foram produzidas outras imagens, com interferência de apagamento, simulando a presença desse tipo de manifestação e podendo remeter à experiências científicas, à apresentações de mágica ou a fenômenos ligados à paranormalidade. Através dessas associações, foi prospectada uma ficção, onde essas imagens são endereçadas ao repertório de estudos do pesquisador alemão Augusto Mayer, o qual teria relações profissionais e vínculos de amizade com os pesquisadores russos Semyon e Valentina Kirlian e com o escritor argentino Jorge Luis Borges. As cartas e outros documentos apresentados conjuntamente com as ampliações fotográficas que registram a ocorrência desse tipo de fenômeno produzem efeitos de verdade e criam uma espécie de narrativa que mistura dados históricos com citações da literatura fantástica.

Já o trabalho *Meteorito e Cadeira* surgiu do encontro de uma ilustração que retratava um meteorito sobre um tablado de madeira com uma cadeira ao lado. O estranhamento que essa imagem me causou, no momento em que a encontrei e a associação que estabeleci entre a mesma e outras duas imagens do campo da arte, uma pintura metafísica de Magritte e uma montagem conceitual de Kosuth, foram as principais referências para a criação de tal trabalho. Nessa perspectiva, foram estabelecidas outras relações subjetivas entre os dois objetos, relacionando-as com conteúdos da

física, conforme supracitado no subcapítulo 1.1. O nome real do meteorito, assim como o seu formato original, representados na legenda e pela ilustração, foram descartados na construção tridimensional de uma réplica não idêntica da composição desses elementos. Em um momento posterior, *Meteorito e Cadeira* gerou outros movimentos no interior de minha prática: uma carta remetida ao Museu Reina Sofia e a publicação *LACUNA*. O meteorito que serviu de modelo para a construção de tal trabalho, na carta e na publicação é referendado a um acontecimento inventado, tendo o solo espanhol como lugar ficcional de sua queda.

Portanto, a edição, como uma etapa processual presente nesses dois trabalhos, apresenta-se como um procedimento que opera desvios através da supressão de informações originais e da elaboração de outros conteúdos informativos. Com esse processo, a história passa a ser constituída por um repertório de informações que servem de base para construções poéticas que a usam, não apenas como fonte relatora de fatos sociais, mas também como material potente para a criação de metaficções. Tidas como instâncias paralelas, caberia apenas à ficção o lugar da literatura e ao real somente o espaço da história? Tal questão nos leva a pensar sobre a forma como esses campos operam no mundo, criando as suas narrativas oficiais e marginais. Conforme Nicolau Sevcenko (2003, p.30), a literatura: “[...] fala ao historiador sobre a história que não ocorreu, sobre as possibilidades que não vingaram, sobre os planos que não se concretizaram. Ela é o testemunho triste, porém sublime, dos homens que foram vencidos pelos fatos”.

Ignorando, assim, toda a complexidade filosófica que as noções de realidade e ficção possuem, podemos observar uma série de produções

artísticas que empregam em seus modos de representação uma miscelânea de elementos extraídos da história e de dados fabricados pela ficção. Interessando para a presente pesquisa, dois autores da literatura podem ser citados aqui: Jorge Luis Borges e Marcel Schwob. No prefácio do livro *Vidas Imaginárias*, de Schwob, assinado por Borges, o autor argentino (1997, p.10) deixa latente a operação usada pelo escritor francês: “Suas *Vidas imaginárias* datam de 1896. Para a sua escrita inventou um método curioso. Os protagonistas são reais; os efeitos podem ser fabulosos e não poucas vezes fantásticos. O sabor peculiar deste volume está neste vaivém”.

Igualmente, uma série de cineastas podem lembrados por operar procedimentos, semelhantes aos desses autores, em alguns de seus filmes. Lembramos de Quentin Tarantino (*Inglourious Bastards*, 2009), Michael Haneke (*Das weisse band*, 2009), Emir Kusturica (*Underground*, 1985), Béla Tarr (*The Turin horse*, 2011). Há, nessas produções ficcionais, referências e citações, diretas ou indiretas, à personagens e a fatos históricos, as quais têm as suas narrativas reais alteradas ou subvertidas pelas hipóteses que emergem da imaginação de seus autores. Que rumo a história teria se Adolf Hitler, seu alto escalão e alguns de seus familiares fossem incinerados em uma sala de cinema parisiense? Acontecimentos bizarros e violentos, em um vilarejo alemão, poderiam explicar as origens e barbáries que circundariam o nazismo, décadas mais tarde? Haveria pessoas tão perversas que poderiam iludir e manter, como escravos, algumas dezenas de refugiados da segunda guerra mundial em um porão por mais de três décadas? O que aconteceu com o proprietário do cavalo que Nietzsche, tentou proteger de maus tratos, em seus últimos anos de vida em Turin?

Vale observar que os filmes mencionados, ao referendar personagens e fatos históricos, não buscam simular um certo *efeito do real*. Apesar de, desde os seus créditos iniciais, sabermos ou intuirmos que a história foi outra, essas narrativas nos levam a pensar sobre como certos fatos e acontecimentos podem ser construídos e imaginados pela perspectiva da fantasia. Do mesmo modo que acontece na literatura, essas ficções do cinema, parecem produzir, conforme já aferido por Sevcenko, uma espécie de recusa aos fatos históricos. Nessa espécie de jogo criado, onde a ficção autoriza a produção de outras versões da história, lembramos das biografias infames, criadas por Borges, para certos personagens históricos, entre eles: Billy The Kid e Roger Charles Tichborne. Do mesmo modo, podemos mencionar o livro *Histórias Apócrifas*, escrito entre as décadas de 1920 e 1930 pelo checo Karel Capek, onde encontramos reflexões fantasiosas e textos ficcionais, os quais têm as suas autorias endereçadas a ilustres desconhecidos, onde os mesmos se envolvem com personagens históricos, tais como: Jesus, Átila, Napoleão, entre outros. Exemplificando, no conto intitulado *Sobre cinco pães*, encontramos o relato de um padeiro que deixa de seguir as palavras de Jesus, acreditando que os milagres da multiplicação dos pães atentava contra a sua profissão. Podemos afirmar que tais produções literárias, integrando um repertório histórico do qual a autenticidade dos fatos e as suas origens são duvidosas, problematizam os seus sistemas simbólicos de representação.

Retornando ao audiovisual, podemos referendar *F for Fake*, último filme dirigido por Orson Welles, em 1973/74, no qual o cinema discursa sobre o próprio cinema. Nessa produção, a ficção, inerente à toda e qualquer

linguagem artística, pode ser substituída pela mágica dos truques que fabulam casos reais e inventados, sendo os mesmos discutidos e analisados de um modo bastante poético. O cinema, os falsificadores de arte e os mágicos estão no mesmo plano em *F for Fake*, onde já na primeira cena do filme um mágico, interpretado pelo próprio diretor, realiza conhecidos truques de prestidigitação. Impossível não lembrar aqui, dos trechos de textos de Walter Benjamin e de Luis Camnitzer, os quais foram abordados no subcapítulo 1.2, relativos às figuras do mágico, do artista e do cientista. O primeiro nome citado no início do referido filme é o do mágico Robert Houdin, o segundo é de um famoso falsificador de obras de arte: Elmyr de Hory. Nesse mesmo filme, a ficção rompendo as barreiras do real também é lembrada através da transmissão *War of the Worlds* no programa de rádio *Mercury Theater on the Air*, feita por Welles em 1938.

Na referida ocasião, o livro *A Guerra dos Mundos*, de H. G. Wells havia sido editado na forma de um noticiário, o qual fora concebido e executado por Orson Welles na noite do dia 30 de outubro daquele mesmo ano. Ao interromper uma música que tocava na programação normal da rádio, noticiando a queda de um meteorito, ouve-se explicações do cientista Richard Pierson, astrônomo da Universidade de Princeton, sobre explosões na superfície de Marte, provável fonte originária do meteorito que havia caído nas proximidades de Nova Iorque. Lembramos aqui que o astrônomo também é um personagem fictício interpretado por Welles. Interrompendo novamente a programação, o repórter Carl Phillipis, agora, narra ao vivo a notícia, dizendo que o meteorito era, na verdade, uma nave espacial, da qual sua tripulação era formada por seres extraterrestres. Intercalando a

programação normal da rádio, outros boletins ao vivo foram inseridos, até o ponto que a sua grade foi interrompida totalmente, abrindo espaço para a transmissão ao vivo da suposta catástrofe, a qual relatava que milhares de militares havia sido mortos, com raios de calor, ao tentar confrontar os inimigos vindos do espaço. Em tempo real, correspondentes internacionais, igualmente, noticiavam acontecimentos similares em outras partes do mundo, enquanto França, Alemanha e Inglaterra ofereciam ajuda para os norte-americanos.

Apesar do programa de Welles ter sido anunciado no início da transmissão, pela rádio que o vinculava, como uma intervenção artística que interpretava o livro de H. G. Wells, um grande número de ouvintes desavisados entrou em pânico. Através dessa adaptação, na forma de notícia inserida no plano do real, Welles conseguiu criar a atmosfera de terror que, antes, estava somente presente na ficção literária. Naquele dia, linhas telefônicas foram congestionadas. Chamadas constantes feitas à polícia local relatavam casos de pessoas que, em suas residências, sentiam um forte cheiro de gás. O desespero de tais ouvintes pode ser justificado pelo contexto da época, onde a maioria das famílias norte-americanas usava o rádio como a principal fonte de informação e como o veículo que noticiava somente a verdade.

De um outro modo, Bioy Casares, no livro *A invenção de Morel*, usa um artifício de dúvida para criar densidade nos fatos que são relatados no diário da sua principal personagem. Na forma de um romance policial, o leitor se depara com o material que formaria o referido livro: um diário apócrifo de um fugitivo, o qual esquivando da justiça ou da polícia, acaba

nafragando em uma ilha, aparentemente deserta. O ritmo do referido romance é dado pela escrita das impressões e dos relatos que esse personagem vivência nessa mesma ilha. Assim, o autor do romance é também personagem de sua própria história, enquanto que Bioy Casares apenas assina as notas de rodapé desse livro como um suposto editor, talvez como a figura que tenha encontrado aquele diário. Entretanto, nessas notas, o que encontramos são observações que colocam em dúvida o próprio relato.

Segundo Carlos Gamerro (2010, p.53), nessa solução, presente em outras obras de Bioy Casares e sendo um refinamento da fórmula do romance policial: “[...] é habitual que uma explicação falsa (geralmente, a da polícia) preceda a verdadeira (a do detetive), dispondo dos mesmos elementos em configuração distinta”. Assim, as notas do editor, em *A invenção de Morel*, funcionam um pouco como as dúvidas e reflexões do policial que vai investigando o caso, no mesmo momento em que o leitor (detetive) vai lendo o livro. Pertencendo ao gênero da literatura fantástica, *A invenção de Morel*, tem nas suas notas de rodapé a âncora do real, apesar da mesma não ter o peso suficiente para afundar nossa imaginação. Funcionando ao contrário, tais notas não tiram a credulidade dos relatos fantasiosos, mas, ao inverso, parecem ser pistas falsas lançadas pelo editor-autor, nos fazendo acreditar ainda mais na fantasia de que a máquina inventada por Morel possa sim existir.

As notas de rodapé, como índices de informações técnicas, de referências ou de fontes, colocadas ao fim de páginas textuais, contendo dados que contextualizam um texto de ficção, são também artifícios usados por Jorge Luis Borges em alguns de seus contos. Diferente do que ocorre

com o livro *A invenção de Morel*, nos contos de Borges notamos a convivência amistosa de informações reais, misturando-se com a ficção que permeia os seus textos, os quais são repletos de nomes de personagens, obras ou lugares. Assim, as informações reais contidas nas notas de rodapé dos contos borgeanos, em um primeiro momento, podem ser confundidas com informações ficcionais. Um dos artificios usados por Borges pode ser exemplificado pela inserção de nomes de cientistas ou pesquisadores poucos conhecidos ou não tão populares, como o caso de Alexius Meinong, autor da *Teoria dos Objetos Inexistentes*.

Nessa operação artilosa, na qual a literatura fantástica mistura-se com dados extraídos da realidade, ao desconhecermos nomes de personalidades e de lugares, o real, também, poderia parecer fictício. Outra estratégia, empregada por esse autor, consiste nas relações que são criadas entre objetos inventados e lugares existentes. Exemplificando, no conto *Tlön Uqbar; Orbis Tertius*, ao falar de um livro raro escrito por um famoso autor, Borges diz que um de seus exemplares pode ser encontrado em uma livraria chamada *Bernard Quaritch*. O livro, assim como seu autor, Silas Haslam, não existe, mas a livraria centenária é real, tendo sido fundada no século XIX, em Londres. Lembramos aqui que Silas Haslam também aparece em uma nota de rodapé de um outro conto borgeano como autor de uma teoria muito próxima da sua, sendo acusado de plágio. Por fim, um terceiro artifício literário, o qual pode confundir os leitores, consiste pela referência que é feita a alguns de seus amigos e familiares como personagens de seus contos, como as testemunhas oculares de acontecimentos fantásticos ou como balizadores das teorias fantasiosas que esse autor elabora. Bioy

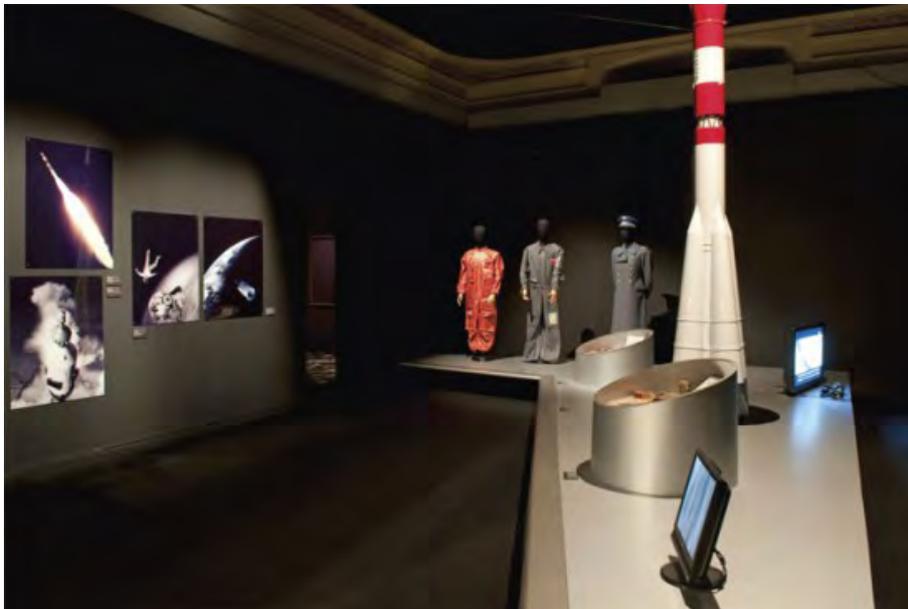
Casares, Néstor Ibarra, Carlos Mastronardi, entre outros, figuram algumas de suas histórias. Do mesmo modo, não devemos ignorar uma série de livros reais citados nos contos de Borges como fontes de referências ou como modelos de estrutura para as suas narrativas fantásticas, onde conforme Cláudia Amigo Pinno (2004, p. 109): “ [...] a inserção de obras literárias reais no mundo da ficção abala as fronteiras entre as *diégeses* do romance e do autor”.

Sobre tal aspecto, gostaria de abordar dois artistas que são referências para a presente pesquisa, através de trabalhos que operam na linha tênue entre ficção e realidade, usando elementos extraídos do campo do real na construção de narrativas poéticas, as quais tencionam as suas fronteiras: Ilya Kabakov e Joan Fontcuberta. Apesar de estarem ligados a contextos muito distintos e possuírem poéticas dispares entre si, esses dois artistas lidam com questões que interessam ao projeto *Fluxorama*, o qual é fortemente influenciado pela ideia de montagem de fragmentos históricos com elementos inventados, criando assim espécies de narrativas fantasiosas. Nessa perspectiva, a ideia de montagem, através da abordagem que será prospectada por meio dos trabalhos de Kabakov e Fontcuberta, pode ser articulada com a lógica cinematográfica e, igualmente, com o modo de apresentação que é instaurada pelos seus trabalhos.

Portanto, nesse âmbito, são dois os sentidos conferidos para a palavra montagem, onde o primeiro tem relação com o significado que apreende a edição de materiais e elementos desconexos dados no campo do real e da ficção.



Vista da exposição **Fauna Secreta**, Fontcuberta 1989



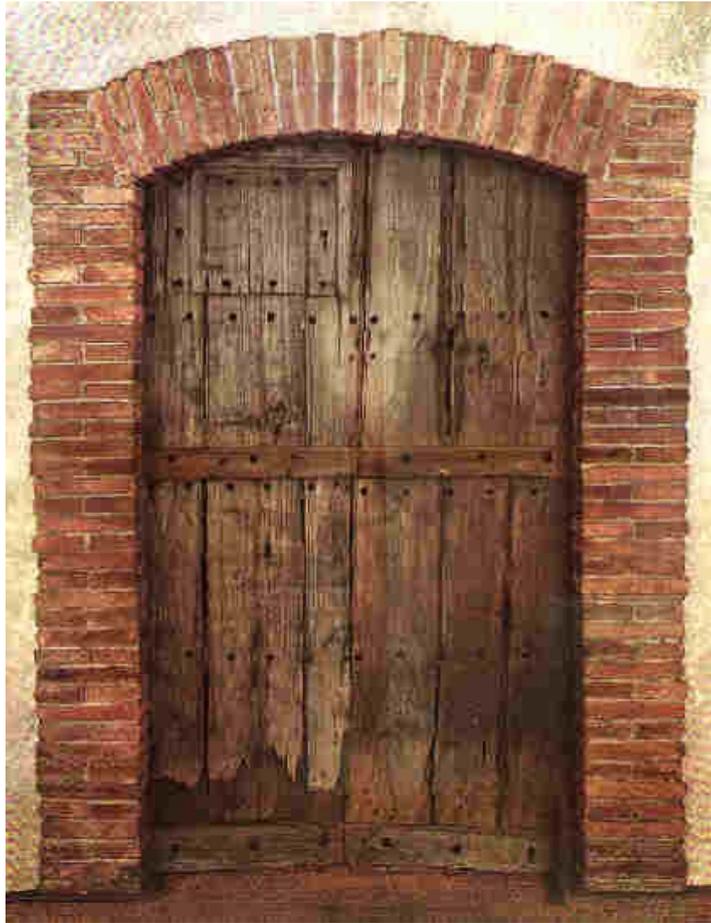
Vista da exposição **Sputnik**, Fontcuberta, 1997



Desenho da instalação *L'Homme qui s'est envolé dans l'espace*, Ilya Kabakov, 1981-1988



Vista pela porta da instalação **L'Homme qui s'est envolé dans l'espace**



Vista frontal da instalação **Étant Donné**, Marcel Duchamp, 1946-1966



Vista através da porta da instalação **Étant Donné**, Marcel Duchamp, 1946-1966



Vista lateral da instalação **Étant Donné**, Marcel Duchamp, 1946-1966

Já, o segundo sentido de edição referenda a retórica expositiva como uma forma que segue a estrutura de modelos de apresentação que reproduzem ambientes cenográficos, os quais parecem não fazer parte dos lugares em que, originalmente, são instalados. Sobre esse último significado de montagem, podemos pensar nas instalações *L'Homme qui s'est envolé dans l'espace*, de Kabakov; e *Sputnik*, de Fontcuberta. Enquanto a primeira instalação parece dialogar com a reprodução de uma cena investigada pela polícia, a segunda reproduz, em sua apresentação, o modelo institucional de exibição científica.

A instalação *L'Homme qui s'est envolé dans l'espace*, do artista ucraniano Ilya Kabakov, pertence ao trabalho *Les Dix Personnages*, realizado entre 1981 e 1988. Para cada instalação criada pelo artista, há uma história distinta que narra acontecimentos da vida de dez sujeitos. Nessa instalação, em específico, um quarto de apartamento é reproduzido, onde podemos observar os resquícios de um acontecimento, o qual é acompanhado por cartas, textos e outros documentos que amarram a história de um homem que teria, supostamente, voado para o espaço. O público que visita a mostra, onde essa instalação é apresentada, não pode adentrar no seu interior, observando-a apenas pela porta de uma sala, a qual está obliterada por uma série de tábuas que foram pregadas, talvez para conservar a cena de um provável crime. Nesse sentido, a instalação de Kabakov lembra o trabalho *Étant Donnés*, de Marcel Duchamp, realizado de 1946 a 1966. Exposto como peça de exibição permanente no Museu de Arte da Filadélfia, *Étant Donnés* é um complexo cenário construído, do qual o público tem acesso somente por dois pequenos orifícios existentes na porta que bloqueia

tal ambiente. O público, não podendo circular em torno desse trabalho, ao espiar pela porta, vislumbra uma paisagem idílica que encontra no erótico dúvidas aterradoras a cerca de um acontecimento passado. Em primeiro plano: um muro parcialmente destruído. Lá, ao fundo, atrás do muro: um corpo nu de uma mulher repousado sobre um acúmulo de gravetos e folhas secas, com as pernas abertas e com a região pubiana desprovida de pelos. Não é possível ver o rosto da mulher, apenas há indícios de que a mesma possui cabelos loiros. Em uma de suas mãos a mulher segura uma lamparina a gás, a qual está acesa. A pintura *L'origine du monde*, de Gustave Courbet, é a associação visual mais direta que a disposição da figura feminina de *Étant Donnés* suscita<sup>34</sup>.

*Étant Donnés* é uma instalação construída com *assemblage* de diferentes materiais e uso de distintos elementos e técnicas, tais como o *trompe l'oeil* e fotografia, empregados na estruturação do plano de fundo da cena, na qual o público parece chegar atrasado. Intuímos que houve algo naquele lugar antes de nossa aproximação. Surgem diferentes interrogações acerca dessa *mise en scène* que, ainda hoje, despertam complexas análises e comentários sobre sua construção e seu forte impacto visual, através das duas principais imagens que popularizaram esse trabalho, por meio da reprodução em livros de arte, onde uma retrata externamente a porta e outra apresenta a vista interna que é dada pelos orifícios dessa porta. Vale ressaltar que, aqui, é a partir dessas duas imagens que a presente abordagem também é realizada. No entanto, conforme Julian Haladyn (2010, p.2) escreve na

---

34

No livro *Marcel Duchamp Étant donnés*, escrito por Julian Jason Haladyn, podemos encontrar uma problematização decorrente dessa associação visual. cf: HALADYN, 2010, p. 69-70

introdução de um livro dedicado à analisar o referido trabalho:

Como uma representação de *Given*<sup>35</sup>, estas imagens também falham na medida em que deixam de comunicar as complexidades de qualquer material da instalação ou, mais importante, a experiência única e física de ver o que Duchamp orquestrou. Em quase todos os estudos desta obra, há uma declaração da irreprodutibilidade do impacto visual da instalação. Como Anne d'Harnoncourt e Walter Hopps indicaram, em 1973, na primeira publicação dedicada a *Given*: 'O que se vê realmente pode ser reduzido em palavras, mas o impacto inicial é um dos aspectos mais importantes do trabalho o qual não pode ser um dado de segunda-mão'. Mesmo quando consideradas em conjunto, estas duas fotografias apresentam apenas imagens parciais da instalação - imagens que excluem as propriedades mais atraentes e significativas do trabalho.

Assim, a aproximação feita entre os trabalhos de Kabakov e Duchamp, nessa sucinta abordagem, é prospectada em virtude da perspectiva de observação restritiva e misteriosa que ambas instalações impõem ao público. Não é possível adentrar nesses dois espaços, cabendo apenas espioná-los por entre brechas que revelam cenas que, por nós, deverão ser imaginadas ou remontadas. Através de *L'Homme qui s'est envolé dans l'espace* podemos pensar nas inúmeras circunstâncias ou hipóteses que seriam a causa do desaparecimento de um homem que habitava aquele pequeno quarto. Suicídio? Assassinato? Experiência radical de um cosmonauta? Queima de arquivo? Essas são apenas algumas interrogações

---

35

Decidiu-se conservar o título na língua inglesa, dado para o trabalho *Étant Donnés*, o qual é usado em todo o livro de Julian Jason Haladyn, figurando a citação acima.

que derivam desse trabalho, onde Kabakov nos dá muitas evidências para montarmos uma espécie de quebra-cabeças. No quarto isolado por tábuas pregadas em sua porta, podemos olhar para o seu interior e observar a presença de um assento com molas e suspenso no teto com fitas de borracha, como uma espécie rudimentar de catapulta. No teto, parcialmente destruído, observamos um buraco que parece ter sido causado por algo ou alguém que fora ejetado. Notamos um ambiente simples, uma cama, alguns objetos e utensílios domésticos. Sobre uma mesa, pode ser avistada uma pequena maquete, retratando uma vista aérea da cidade, com um céu pintado ao fundo e com o trajeto de algo que atravessa as nuvens e vai em direção ao espaço. Forrando todas as paredes, há cartazes do partido socialista, indicando possíveis vínculos ou filiações desse personagem com os camaradas soviéticos e também cogitando essa relação como possível fonte de seu desaparecimento, conforme distintos relatos reais de pessoas desaparecidas nessa mesma época.

Todos os elementos contidos na instalação devem ser apreendidos conjuntamente com uma breve descrição que apresenta o trabalho e três versões do evento ocorrido, relatadas pelos seus colegas de apartamento, as quais estão fixadas na parte exterior da instalação. É interessante pensar no jogo que Kabakov constrói para prender a atenção daqueles que observam o seu trabalho, onde três pontos de vista falam sobre o mesmo acontecimento, especulando as verdadeiras causas e pistas que teriam motivado aquele misterioso sinistro. Conforme a descrição de Nadine Pouillon (1995, p.70), encontramos:

Uma breve explicação e um longo comentário fixados no exterior. Ao lado desse estão expostas três versões do acontecimento, relatadas no contexto de inquéritos judiciais por Nikolaiev, Startseva e Golossov, que dividiam apartamento com aquele que “voou para o espaço”. No interior, a peça com aspecto de um amontoado de escombros, sobrou do misterioso voo do locatário ao espaço. Notamos imediatamente um enorme buraco no teto: este é o lugar por onde o cosmonauta voou. As paredes da sala são acarpetadas de cima a baixo por cartazes sobre temas da política, da indústria e outros. À esquerda, iluminada por uma lâmpada, está a maquete da cidade: a partir de uma pequena sala e correndo para a vertical, uma barra de metal parece indicar a trajetória de voo. A catapulta – o aparato cósmico que permite ao homem tomar propulsão para o espaço – está presa ao teto. Trata-se de um velho assento de cadeira sustentado por elásticos e molas presos aos quatro cantos da peça. Sobre as paredes são igualmente colados os planos de voo, os cálculos de trajetória, os desenhos da catapulta, etc.

Para o projeto *Fluxorama*, a instalação de Kabakov interessa pela estratégia de elaborar e forjar documentos e indícios, os quais apresentam evidências de uma história que aos poucos pode ir sendo montada pelo público. As cartas, desenhos, maquetes e cartazes são evidências que contextualizam a cena ocorrida naquele lugar. Lembrando a época em que as instalações de Kabakov foram produzidas, podemos relacionar o contexto poético de *L'Homme qui s'est envolé dans l'espace* com o panorama social e político por qual a extinta União Soviética passava. Do mesmo modo, podemos pensar que essa instalação homenageia os cosmonautas soviéticos, aqueles primeiros homens à chegar no espaço, os quais colocaram suas vidas em risco pelos projetos do programa espacial soviético. Sob tal perspectiva, o desaparecimento desse sujeito da face da Terra, não deixando rastro algum, pode remeter à *teoria dos cosmonautas fantasmas*, um emaranhado de

hipóteses que especulam o desaparecimento de alguns cosmonautas russos que participaram de expedições ao espaço, não reconhecidas ou oficializadas pelo governo soviético.

Entre eles, estaria o cosmonauta Grigoriy Nelyubov<sup>36</sup>, o qual teria desaparecido em uma expedição espacial, não confirmada pelos governantes da época. Documentos e, principalmente, fotografias que foram alteradas, são as principais evidências que atestam, não apenas o vínculo desse cosmonauta com a inteligência espacial soviética como também levantam dúvidas a cerca dos verdadeiros motivos que levaram a mesma à apagar a presença de Grigoriy Nelyubov de fotografias que retratavam os principais cosmonautas soviéticos. Encontrado morto, em 1966, e declarado pelo governo como um desertor suicida, o corpo de Nelyubov não fora exposto em seu velório. Esse fato é o principal motivo das hipóteses que especulam que esse cosmonauta tenha, na verdade, desaparecido em uma expedição espacial. Assim, Yuri Gagarin não seria o primeiro cosmonauta à chegar no espaço, e sim o primeiro a conseguir retornar com vida de uma viagem espacial. Os nomes daqueles que antes desapareceram não são confirmados, assim como também a existência de expedições que fracassaram e que são anteriores à *VOSTOK 1*, ocorrida em 1961, não são reconhecidas pelas fontes oficiais da história soviética. Trata-se de sujeitos que, assim como o personagem criado por Kabakov, sumiram no espaço sideral, sem deixar pista alguma.

Não obstante, a parafernália rudimentar com que Kabakov constrói a

---

36

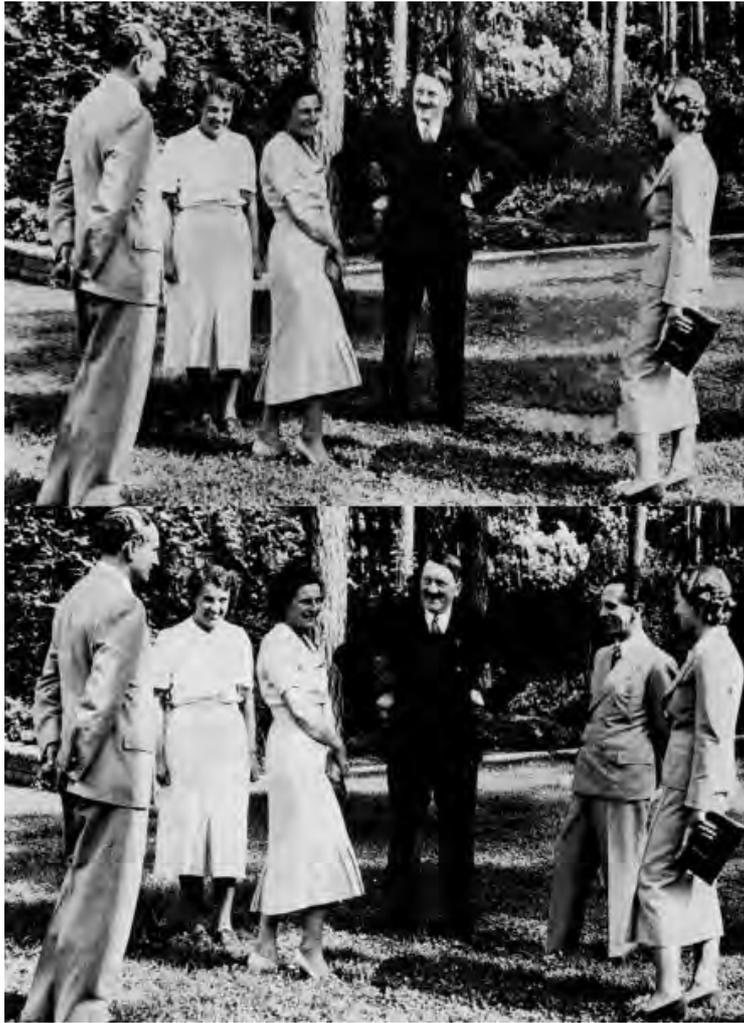
No livro *Starman: the truth behind the legend*, escrito por Yuri Gagarin, podemos encontrar referências indiretas sobre essa história. (GAGARIN, 1999)

instalação *L'Homme qui s'est envolé dans l'espace*, através da qual fica flagrante a impossibilidade de crermos que o fato, realmente, tenha ocorrido, também pode ter uma relação subjetiva com a *mise en scène* dos desfiles militares soviéticos. Nesses eventos, o armamento bélico era exibido ao mundo como fonte de poder e de persuasão para aqueles que deveriam crer na força hegemônica da extinta União Soviética, durante o período da Guerra Fria. Inúmeras fraudes foram reveladas, após a queda desse regime, por fontes jornalísticas, afirmando que um grande número de mísseis e tanques ocios, ou preenchidos por concreto, eram usados como símbolos de ostentação bélica. Conforme o artigo publicado no jornal norte-americano *Los Angeles Times*, originalmente em 1987 e indexado no *site* desse mesmo jornal, escrito por Robert C. Toth, o uso de réplicas de mísseis falsos: “[...] era empregado para enganar as estimativas e projeções da inteligência norte-americana”. Evidentemente, esse mesmo aspecto notado pelo jornalista como um artifício cênico usado em um jogo onde territórios inimigos disputavam poder, também serviria para especularmos as representações fraudulentas que o próprio governo norte-americano possivelmente construiu nesse mesmo período. As corridas espaciais dessas duas potências inimigas seriam fontes férteis para a difusão de teorias conspiratórias, as quais especulam a existência de fraudes que teriam sido criadas por essas duas potências. A chegada do homem à Lua, em 1969, promovida pelos *yankies*, seria apenas uma versão, de tantas teorias conspiratórias circundando esse imaginário coletivo que, por diferentes motivos, não acredita nas evidências que comprovam tal feito.

O artista catalão Joan Fontcuberta (2010, p.52), ao nos lembrar que

“[...] a verdade, esforcemo-nos em convir, não passa de uma opinião institucionalizada a partir de determinadas posições de poder”, aqui pode ser exemplar através da perspectiva ficcional que seus trabalhos conferem a certos elementos e dados históricos. O apagamento total de qualquer rastro físico ou de evidência da existência do cosmonauta russo Grigoriy Nelyubov, anteriormente mencionada, através da análise do trabalho *L’Homme qui s’est envolé dans l’espace*, por Fontcuberta também é tomado como o principal mote que gerou a série *Sputnik*, de 1997, através do desaparecimento de outro cosmonauta fantasma: Ivan Istochnikov. Entretanto, enquanto Nelyubov realmente existiu, participando de um seletivo grupo de cosmonautas e desaparecendo da superfície terrestre, Istochnikov é uma invenção, na qual o seu nome é uma tradução do nome de Joan Fontcuberta para a língua russa. Exemplificando, na língua portuguesa, Ivan e Joan significam João, enquanto que Istochnikov e Fontcuberta significam *fonte oculta*.

Assim, Fontcuberta realizou uma série de fotografias manipuladas, em p&b, nas quais representa um cosmonauta fantasma. Partindo da hipótese de que uma série de cosmonautas fantasmas desapareceu no espaço sideral e que, em virtude desse fato, os mesmos tiveram suas identidades apagadas de fotografias históricas, Fontcuberta realizou essa operação ao contrário, inserindo a sua imagem em fotografias documentais da época da corrida espacial. Se foi possível apagar qualquer rasto que indicasse a existência desses personagens nos documentos de nossa recente história, Fontcuberta tornou factível o inverso dessa operação, problematizando as narrativas oficiais institucionalizadas por determinadas posições de poder.



Em 1937, Adolf Hitler removeu o ministro da propaganda Joseph Goebbels



Em 1961, o cosmonauta russo Grigoriy Nelyubov foi supostamente expulso do programa espacial liderado por Yuri Gagarin, sendo apagado da fotografia que registra os integrantes da equipe



Istochnikov (el tercero) junto a sus compañeros en la foto no censurada



La foto censurada

Fotografía que integra os documentos do trabalho **Sputnik**, Fontcuberta, 1997



Fontcuberta como o cosmonauta fantasma Ivan Istochnikov  
**Sputnik, 1997**

Há etapas processuais e conceituais no trabalho *Sputnik* que aqui cabem ser discutidas. A primeira dessas operações, questionando o papel da fotografia como índice de verdade, refere-se ao emprego de imagens reais, produzidas na época da corrida espacial. Partindo de fotografias que realmente existem, inserindo a sua imagem nas mesmas e confrontando-as com aquelas que foram manipuladas, Fontcuberta cria um jogo que confunde o grande público. Nesse jogo de dúvidas, a fotografia que seria a verdadeira, aquela original é tomada agora como um documento manipulado. Na exposição de *Sputnik* as fotografias que não contêm a presença do cosmonauta fantasma Ivan Istochnikov são catalogadas como manipulações. Se soubermos da *teoria dos cosmonautas fantasmas* e lembrarmos das inúmeras fotografias que foram manipuladas pela história, tais como as fotografias em que Stalin apagava os seus inimigos de guerra ou aquelas em que Hitler obliterava os seus desafetos, não será difícil crermos que as fotografias de *Sputnik* poderiam ser também documentos que foram forjados pelo governo russo. O trabalho *Sputnik* conta com um modo de apresentação onde a carga de veracidade das fotografias ganha ainda contornos mais relevantes através de uma exposição que mais parece ser um recorte de uma mostra científica, como essas de museus de ciências naturais, onde junto de fotografias há maquetes de foguetes, roupas de astronautas e pedaços de meteoritos.

Cabe aqui destacar que retórica de exposições científicas como modelos que reproduzem um caráter de veracidade é um aspecto que interessa, igualmente, aos modos de exibição que são conferidos aos trabalhos do projeto *Fluxorama*. Ao referendar os modos de apresentação de

seus projetos, muitos dos quais seguem arquétipos de exposições científicas ou de museus de ciências naturais, Fontcuberta (1998, 106) afirma que:

A ideia tem um alcance mais sofisticado, mais rico em leituras diversas. Consiste em nos apropriarmos da retórica de exposição própria de zoológicos e museus de ciências naturais. Nesses marcos, a alusão de datas, a densidade de detalhes e a auréola de rigor que os rodeiam possuem condições de impor qualquer conteúdo [...].

No contexto didático de mostras institucionais, podemos pensar em diferentes modelos de montagem, onde a expografia de museus científicos pode reproduzir ambientes naturais, salas de estudos ou recriar cenários que remetem a assuntos e conteúdos que têm a natureza ou a ciência como campos geradores. Exemplificando, cenografias que reproduzem ambientes de trabalho, representados pela sala de pesquisa ou laboratório, *habitats* naturais de uma dada forma de vida e até mesmo o lugar da queda de um meteorito podem coabitar paralelamente com montagens mais sintéticas que apresentam objetos e peças isoladas de seus contextos originais. Portanto, são dois os tipos de montagem aqui abordados, onde o primeiro consiste em reproduzir um ambiente, seja ele modificado pelo homem ou não, de um modo cenográfico, e onde o segundo busca apresentar objetos de seus acervos como elementos de estudo ou análise, os quais são isolados de qualquer interferência externa.

Sobre o primeiro modo de exibição, podemos pensar nos dioramas

naturais como modelos de montagem que simulam lugares selvagens, paisagens ou eventos históricos, com plantas e animais que os integram. Trata-se de uma cenografia que é constituída por uma miscelânea de técnicas e linguagens, combinando pintura, fotografia, animais empalhados, árvores secas, entre outros elementos naturais e artificiais, os quais reproduzem a fauna e a flora de uma determinada região. O diorama foi uma criação patenteada por Daguerre<sup>37</sup>, em 1822, poucos anos antes do mesmo tornar pública a invenção do daguerreótipo, anunciando com ele o surgimento da fotografia. Tal fato pode servir para pensarmos nos modelos de representação da realidade, onde o diorama e a fotografia equivalem à duas formas distintas de reproduzir, dentro de um museu, um recorte de uma dada cena que está fora dessa instituição. Com função didática, instrutiva ou de entretenimento, no diorama, um pouco como na fotografia, a perspectiva é forçada e falseada. A organização dos elementos que os compõem dão ideia de profundidade em um espaço compacto e a iluminação pode conferir uma impressão mais realística às cenas que nesses ambientes são montadas.

Desde os anos 1970, Hiroshi Sushimoto problematiza o modelo de montagem que o diorama produz no campo das representações artísticas, através de uma série de fotografias, onde o artista japonês capta cenas de dioramas oriundos de diferentes museus de ciências naturais. Extraíndo o extra-campo dos dioramas e todo o seu entorno, como a moldura que os enquadra nessas instituições, Sushimoto produz fotografias em preto e branco, através das quais, para aqueles sujeitos desinformados, a natureza

---

37

Jonathan Crary (2012, p. 112) expõe: "Outro fenômeno que também corrobora essa mudança na posição do observador é o diorama, cuja forma definitiva foi dada por Louis J. M. Daguerre, no início da década de 1820".

aparenta ser a fonte originária de suas imagens. Nesse processo, o diorama parece cumprir plenamente o papel para o qual Daguerre o concebeu – um modelo pré-fotográfico cujo seu constructo encontra forma na imagem plana.

Se pensarmos no significado da palavra diorama [que na tradução do grego para a língua portuguesa significa – *ver através de*], de um modo muito subjetivo, poderemos pensar que em proximidades e diferenças entre uma representação pictórica e a construção tridimensional de um cenário. Que outras relações existem entre a forma de construção usada nas exposições anteriormente citadas e o trabalho *Étant Donnés* de Marcel Duchamp? Constatamos que, no referido trabalho, há técnicas de montagem semelhantes àquelas que são usadas na elaboração de um diorama, tais como iluminação, transparência, perspectiva alterada, ilusão de profundidade, uso de pele de animais, elementos da natureza, como folhas e galhos de plantas, e a presença de uma pintura no plano de fundo da imagem. Evidentemente, essas relações não buscam delinear contornos que aproximem as questões que são lançadas pelo trabalho *Étant Donnés* à montagem de um diorama, mas sim pensar na forma que a paisagem vista pelos buracos da porta se aproxima das imagens que Sushimoto produz. Pois, em ambas, toda a parafernália que deflagra a montagem é suplantada pelas ficções que derivam da 'imagem final', seja ela espiada ou fotografada.

Também é interessante pensarmos na retórica expográfica de um zoológico como outro modelo discursivo que dialoga com a lógica didática ou de entretenimento das montagens de museus científicos, a qual pode “impor qualquer conteúdo”, conforme já exposto por Fontcuberta. Sobre o

emaranhado de elementos que circundam a montagem de um zoológico, John Berger (2003, p. 29) atenta que:

*A visibilidade através do vidro, os espaços entre as grades ou o ar vazio acima do fosso não são o que parecem – se fossem, tudo estaria diferente. Assim, a visibilidade, o espaço e o ar, foram reduzidos a símbolos. Aceitando esses elementos como símbolos, às vezes a decoração os reproduz para criar a ilusão – como no caso dos prados pintados, ou pedras e água pintados no fundo de caixas para animais pequenos. Por vezes, apenas se acrescentam mais símbolos para sugerir algo da paisagem original desse animal – ramos mortos de uma árvore para macacos, rochas artificiais para ursos, calhaus e água salobra para crocodilos. Esses símbolos acrescentados servem a dois objetivos diferentes: para o espectador, funcionam como cenários de um teatro. Para o animal, constituem o reduzido ambiente no qual existir fisicamente.*

Criado no final do século XVIII, o zoológico, antes sendo um tipo de instituição particular, representava a força do poder colonial, expondo animais como troféus das conquistas de terras desconhecidas ou exóticas. No século XIX, tornando-se público, o zoológico, conforme John Berger (2003, p. 26): “[...] embora apoiando a ideologia imperialista, reivindicava uma função independente e cívica. A reivindicação era de que se tratava de um outro tipo de museu, cujo objetivo era aumentar o conhecimento e a ilustração do público”. Fazendo parte da história natural, como uma grande enciclopédia viva, o zoológico, assim como os primeiros museus de ciências, rapidamente ganhou reconhecimento público como uma instituição de preservação e de educação. E, possivelmente, em decorrência dessas duas

funções, onde a ideia de conservação é legitimada pela instrução, os aparatos e soluções forjados para a construção desse tipo de lugar encontram forma através de uma teatralidade perversa. A tentativa de construir um cenário, onde são reconstituídos, precariamente, a vegetação e os aspectos de relevo, por exemplo, é justificada pela artificialidade desses lugares. Dar condições mínimas para os animais sobreviverem, simulando os seus *habitats* naturais, é também uma forma de educar o público sobre esses seres e seus lugares de origem. Um exemplar seco de uma acácia, instalado na jaula de uma zebra, informará ao público que essa planta integra a vegetação da savana africana.

Tal observação nos leva a pensar que a formatação cenográfica de um zoológico também pode ter estreita relação com a *mise en scène* de museus de ciências naturais, da mesma forma que poderá ter conexões com museus de arte. Assim, um zoológico aproxima-se de um museu com a mesma intensidade que este poderá se aproximar do teatro ou do circo, dois lugares de encenação onde, nesse segundo ambiente, homens exibem animais para fins de entretenimento. Interessante seria pensar o circo não apenas como um lugar em que animais adestrados realizam seus números, mas também como um ambiente onde mágicos apresentam seus truques. Cabe ressaltar que as aproximações entre essas distintas instituições não objetiva reduzi-las como lugares congêneres que possuem modelos de montagens similares, mas sim pensar que, além dos artistas e dos mágicos, a ciência também faz uso de uma *mise en scène*, a qual pode criar ficções em prol da educação e da preservação de culturas ou de espécies.

Nesse aspecto, a ideia de montagem, mencionada no início desse subcapítulo, pode ser também entendida como a ordenação de um conjunto

de elementos parcialmente desconexos que são exibidos como partes de uma narrativa, misturando ficção como elementos extraídos do campo do real. Exemplificando, em *Meteorito e Cadeira*, pode-se afirmar que o modo de apresentação desse trabalho dialoga diretamente com a fonte originária que é representada na fotografia que retrata uma exibição científica. Ao pensar a formatação de *Meteorito e Cadeira*, através da criação de uma réplica tridimensional da ilustração científica que lhe serviu como modelo, a exibição desse trabalho, paralelamente, suscitava interesses em discutir os modelos de apresentação, tanto artísticos quanto científicos. Portanto, na época de sua constituição, interessava a esse trabalho questionar, mesmo que de forma indireta, como se dão os modelos de apresentação que instituições de arte ou da ciência empregam em suas mostras.

A ideia de exibir uma peça que remete à outra esfera que é externa ao campo artístico no interior desse próprio campo também foi importante na concepção do referido trabalho. Mais do que elaborar ficções a partir da construção dessa peça, interessava a possibilidade de testar um modelo que poderia ser coerente como os trabalhos produzidos pelo projeto *Fluxorama*, executados desde 2008, através de diferentes contextos. Em 2010, por exemplo, a exposição *Fluxorama* ocorrida no programa de exposições do CCSP, já indicava proposições que exploravam o modo de exibição científica como uma plataforma de visibilidade dos meus trabalhos. A reunião de algumas peças em *displays*, vistas de topo, lembrando vitrines de mostras científicas, a escolha de lugares mais reservados, como pequenas salas, lembrando ambientes científicos, a produção de textos explicativos e de cartas e outros documentos, referendando esses trabalhos à pesquisas

científicas também já indicavam o uso de elementos oriundos do panorama da ciência, os quais foram intensificados por *Meteorito e Cadeira* e *Plano Energético Causal*.

Em 2012, a exibição dos trabalhos da série *Explorador*, no Paço das Artes, localizado na cidade de São Paulo, igualmente, deflagrava a forma de exibição como uma espécie de montagem que dialoga estreitamente com mostras de cunho científico ou documental. A possibilidade de endereçar a autoria desse trabalho à figura genérica de um pesquisador foi praticada não apenas por meio de seu título, como também através de uma série de cartas que atestavam a presença de uma figura que explorava cientificamente elementos da natureza, classificando-os em uma tipologia fotográfica. Do mesmo modo, a exposição *Fluxorama*, ocorrida dois anos antes no CCSP, já apresentava igualmente documentos elaborados por um pesquisador, o qual não ainda possuía um nome. A identidade desse explorador, pesquisador ou cientista foi criada somente para a elaboração do trabalho *Plano Energético Causal*, produzido em 2012-2013, em virtude da participação desse projeto na 9 Bienal do Mercosul.

Augusto Mayer, como o nome de um personagem desconhecido e representante da recente história anônima de milhares de refugiados das perseguições nazistas, no interior do projeto *Fluxorama*, da mesma forma, representa aqueles inúmeros autores incógnitos das imagens que uso para construir os trabalhos que constituem tal projeto. Sem ter a referência das ilustrações que são extraídas de enciclopédias e livros de divulgação científica, o desconhecimento de seus autores suscitou a invenção de um executor que antecederia as manipulações que faço nessas imagens, sejam

elas quais forem. A ideia de relacionar esse personagem à personalidades históricas, pertencentes ao campo da literatura, como Borges, ou ao campo da ciência, como Semyon e Valentina Kirlian, foi uma consequência de uma série de leituras que, por mim, eram; e ainda são feitas de obras de literatura fantástica. Não obstante, a apreensão desses contos, entremeadas com a leitura de enciclopédias e livros de divulgação científica, possibilitou-me a ideia de estabelecer um cruzamento com duas fontes, as quais, no interior do projeto *Fluxorama*, não parecem ser muito distintas. Talvez, deva existir um lugar onde a invenção da literatura possa encontrar a ficção da ciência. Essa é uma dúvida que me desperta o interesse em respondê-la afirmativamente a partir do trabalho *Plano Energético Causal*.

Nesse lugar imaginado, é certo que Borges estudava ciência, assim como é muito provável que os russos liam ficção científica. Enquanto apreendido como um projeto de arte, *Fluxorama* busca autorização para as suas conclusões e hipóteses na invenção de narrativas que misturam elementos ficcionais com dados de nossa recente história. Funcionando um pouco como editor de imagens, das quais não sei bem as suas origens, opero também como roteirista, o qual inventa novas histórias. Buscando formalizar a apresentação dos trabalhos pertencentes ao projeto *Fluxorama* através de uma retórica expositiva que dialoga com o campo científico, há uma clara aproximação entre a fonte original desses materiais e os novos destinos que lhes são dados. Ou seja, as imagens extraídas de livros que possuem a ciência como base constituinte encontram formatações em mostras que simulam funções similares desse mesmo campo.

O mágico, o cientista e o artista estão presentes como referências

básicas da reflexão que buscou compreender a produção dos trabalhos aqui analisados, do mesmo modo que funcionam como três figuras que permearam o processo de construção de *Plano Energético Causal*. A presença dessas três figuras, no referido trabalho, dadas pelas imagens que o compreendem, pode indicar aproximações entre as diferentes formas de praticar um mesmo saber ou de exercitar, de distintas maneiras, um mesmo truque. Aquilo que alguns poderão considerar como sendo magia, muitas vezes, poderá ser a mesma coisa que formará o repertório de nosso cotidiano e que, não percebido como fantástico, terá outras leituras dadas talvez pela ciência. O conhecimento científico, explorado pela imaginação, parece ser mais potente do que a sua prática em circuitos restritos, nos quais cada campo buscará legitimá-lo conforme as suas peculiaridades ideológicas de ver e narrar o mundo.

Em um futuro prospectado, como em um passado já visto, sempre haverá aqueles que imaginarão histórias fantásticas para quedas de meteoritos, do mesmo modo que, possivelmente, sempre existirá um grupo de sujeitos que irá problematizá-las pela ótica da ciência. Como elementos pertinentes a essa discussão, até mesmo discursos políticos poderão ser conjecturados para pensá-las. Evidentemente, vale lembrar que, nessa situação, nenhuma forma de apreender tal acontecimento poderá excluir as outras perspectivas que dele possam derivar. Nesse caso, a arte parece ser tão fértil quanto a literatura pode ser, principalmente quando a primeira não oblitera a sua perspectiva inventiva em detrimento daquilo que estrutura as bases do real. As energias que brotam de nossas mãos serão tão bem explicadas que até os menos experientes em assuntos científicos

comprovarão a sua inexistência. Da mesma forma que certos fenômenos estranhos, não encontrando explicação ainda pelo viés científico, poderão buscar subterfúgio em outros domínios onde a fé irá desenhar os seus contornos e a crença irá se constituir como um sistema propositivo. Farão parte desse processo dinâmico, o qual envolve o trânsito de um mesmo assunto por distintos campos, o jargão da linguagem e o papel da explicação. Caberá aos livros científicos a função de legitimação ou de revogação desses conhecimentos; e aos livros de literatura restará a fértil responsabilidade de inventariar outros usos para esses mesmos conhecimentos. A passagem do tempo aqui, também, incidirá sobre essas perspectivas, nas quais as suas alterações irão se sobrepor.

Não obstante, haverá sujeitos que poderão olhar para esse panorama como um repertório fértil na elaboração de trabalhos de arte, teorias científicas, teses, postulados filosóficos, narrativas literárias, produções cinematográficas, entre tantas outras invenções, as quais cabem aos domínios do conhecimento e da imaginação. Também é certo, como a ficção já narrou, que sempre haverá aqueles que duvidarão constantemente de tudo aquilo que os livros contam, como Bouvard e Pécuchet incessantemente suspeitaram em suas leituras. Na mesma perspectiva, outros sujeitos poderão escolher em não ler mais os livros, por acreditar demasiadamente nas histórias que esses descrevem, como naquele conto borgeano onde alguns homens entram pânico por lerem livros que guardam os seus futuros. Talvez, em um futuro antigo e hipotético, todos os livros serão queimados por bombeiros, como nos conta a ficção escrita por Ray Bradbury.

Pensando, ainda, sobre um tempo obsoleto que está sempre por vir,

surgirão talvez etnógrafos ou antropólogos especializados em estudar não apenas a arte produzida aqui na Terra como também em investigar um tipo de produção similar que virá do espaço. Museus intergalácticos surgirão como as novas instituições de conservação dessa espécie de patrimônio imaterial que não pertencerá somente aos domínios da Terra. Novas formas de vida, antes desconhecidas, passarão a produzir matérias sensíveis e um tipo específico de conhecimento que não alcançará a nossa cultura. As utopias do amanhã serão como aqueles textos teóricos que parecem ser psicografados pelos renomados charlatões que escrevem a história do mundo. Restará, nesse futuro, alguns poucos que lembrarão do passado com demasiada nostalgia, recordando de um tempo em que as enciclopédias continham tudo aquilo que a vida necessitava.

# 3.

## ET CETERA

ENTRADAS QUE NÃO ESTÃO



No desenho estrutural da presente pesquisa, a possibilidade de retomar textos que foram escritos nos últimos quatro anos é aqui presentificada através do bloco textual, intitulado *Et cetera*, apresentando um conjunto de assuntos ou conteúdos identificados por entradas que estão em ordem alfabética. Trata-se de ordenar um material reflexivo, o qual possui relação com os assuntos investigados nos dois capítulos anteriores, dando visibilidade a esses conteúdos. Portanto, há nesse conjunto de textos uma tentativa que dialoga com a lógica de trabalho presente no projeto *Fluxorama*, através de uma miscelânea de assuntos e relações com o campo das artes visuais, com o conhecimento científico, com a literatura e com o cinema.

Assim, não houve uma edição, no sentido de conferir uma sequência que integrasse todos os blocos textuais como um partes de um conjunto mais geral. As entradas são autônomas, possibilitando uma leitura contínua como também leituras intercaladas. Igualmente, as formas textuais que seguem as suas respectivas entradas são distintas entre si. Nesse sentido, textos mais analíticos podem ser seguidos por enunciados curtos, da mesma forma que textos poéticos misturam-se com relatos históricos. Vale observar que a origem dos textos é criteriosamente identificada em notas de rodapé. Integram esse conjunto: publicações em revistas impressas e digitais, textos escritos para catálogos de exposição e para materiais de divulgação, sobre o meu trabalho e abordando trabalhos de outros artistas, artigos publicados em anais de congressos, artigos produzidos para disciplinas cursadas ao longo do curso de Doutorado, falas escritas para serem lidas em apresentações públicas, capítulos de livros, entre outras produções textuais.

*Et cetera* deflagra os caminhos percorridos pela produção de textos derivados de questões ou de assuntos que são caros ao projeto *Fluxorama* e que podem servir de aporte para fundamentar, igualmente, as lacunas existentes nos dois capítulos anteriores que estruturam a presente tese. As possíveis conexões estabelecidas entre esse material poderão contribuir para uma leitura panorâmica sobre a pesquisa desenvolvida nesse período. *Acontecimentos fantasmagóricos da imagem*<sup>38</sup> é um texto exemplar, nesse sentido, ao transitar em diferentes contextos. Surgindo como um artigo escrito para uma disciplina, foi transformado em uma apresentação pública, a qual ocorreu em um congresso, sendo o mesmo posteriormente editado para uma publicação independente que acompanhava um catálogo de uma mostra coletiva. A fotografia usada para registrar imagens fantasmagóricas, o discurso e o universo simbólico da ciência, os poderes sobrenaturais ainda não explicados e alguns elementos e dados históricos que mais parecem ficção – poderão ser aqui encontrados.

---

38

O referido texto encontra-se identificado com a letra M – sob a entrada *Médium*, na página 313 da presente pesquisa.

# A.

## **Aroma Meteorito de Chebarkull<sup>39</sup>**

Não tardou para que um empresário russo lançasse um produto inovador, o qual levará o nome de Chebarkull para o resto do mundo. Trata-se do perfume que contém uma fragrância do espaço sideral. Com notas de terra e metal, o perfume russo reflete as emoções daqueles sujeitos que presenciaram a queda do *Meteorito de Chebarkull*, em 2013, despertando naqueles que o usarem, os instintos de medo e fascínio.

---

39

Texto inédito escrito, em 2014, para compor, originalmente, o primeiro capítulo da presente tese.

## A Bruit Secret<sup>40</sup>

Em 1916, Marcel Duchamp criou o trabalho *A Bruit Secret*, o qual consistia em um novelo de cordel apertado entre duas chapas de ferro, solicitando ao seu amigo e colecionador de arte Walter Arensberg que colocasse um objeto, desconhecido pelo artista, no interior da peça. Quando movimentado, tal *ready-made* produziria um som, do qual sua fonte seria desconhecida. Além de Arensberg, ninguém mais sabia a origem que causava o barulho secreto. Em 1972, três anos após o falecimento de Duchamp, *A Bruit Secret* foi adquirido em um leilão pelo colecionador de arte norte-americano Michael Simmel que, munido de uma curiosidade incontrolável, logo após a aquisição do objeto, desmanchou tal trabalho. Em seu interior, Simmel encontrou o pedaço de uma pedra negra, a qual foi remetida ao pesquisador e geólogo Savoy Fontanier. Talvez, Duchamp desconhecesse que além de objetos de arte, Arensberg colecionava meteoritos.

---

40

Material escrito, originalmente, para a abertura de um capítulo do texto que foi submetido ao exame de qualificação desta tese, em 2012.

# B.

## Bendengó<sup>41</sup>

Ontem mesmo, recebi um *e-mail* de uma amiga brasileira que estava em Paris e que havia visitado o *Palácio da Descoberta*. Ela relatava, com enorme fascínio e indignação, a existência do *Meteorito de Bendengó*, como peça de exibição permanente desse museu de ciências francês. Com certa raiva, ela perguntava: “Como pode isso? Não basta já termos perdido o *Abaporu* para os argentinos?” O realismo de tal peça era tão grande que ela não desconfiou que tratava-se de uma réplica, a única de quatro reproduções desse meteorito que está no exterior. As outras três estão em museus brasileiros. Ao responder seu e-mail, comentei isso, avisando-a que aquilo que o museu francês exibia era uma reprodução em escala real do meteorito original que está no Museu Nacional da UFRJ. O que recebo de resposta: “Tudo bem, então. Mas o Abaporu... Esse perdemos!”

---

41

Texto inédito escrito, em 2013, para compor, originalmente, o primeiro capítulo da presente tese.

# C.

## Cientista<sup>42</sup>

Um cientista está tentando calcular o infinito, faz desenhos, coleciona imagens desbotadas de velhos livros e projeta máquinas que não possuem funções conhecidas. Com o tempo, estas direções se perdem e seu projeto caminha para um outro campo, abrigando mapas de oceanos impossíveis, cartografias de territórios selvagens, construções geométricas, espaços arquitetônicos para lugares desconhecidos, gráficos inúteis, colagens de fórmulas científicas, esquemas matemáticos e ilustrações de livros didáticos. Enquanto escreve suas cartas, o pesquisador segue lendo livros.

---

42

Texto originalmente escrito em 2011, para a apresentação no programa do MAC/USP: *O MAC encontra os artistas*. [http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/courseventos/mac\\_encontra/2011\\_2/zozimo.asp](http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/courseventos/mac_encontra/2011_2/zozimo.asp)

# E.

## Einstein<sup>43</sup>

Nos anos 1930 e 1940, durante os finais de semana, alguns cientistas ocupavam o pátio do Observatório Astronômico de Porto Alegre, realizando piqueniques com suas famílias. Naquelas ocasiões, esqueciam de suas atividades, ocupando-se com assuntos ordinários da vida. Falavam do tempo, de cinema, das últimas notícias publicadas no jornal e de tantas outras coisas que o formam o cotidiano descartável. O crime da Avenida São Rafael, a qual hoje se chama Otávio Rocha, era assunto das rodas sociais. As crianças com suas roupas de passeio, brincavam na grama, enquanto suas mães, ajoelhadas sobre toalhas estendidas, serviam tortas doces e salgadas. Apesar da informalidade desses eventos sociais, os homens permaneciam, geralmente em pé, com as mãos nos bolsos, demonstrando certo desconforto com situações que não invocavam seriedade. Somente com muita insistência, deixavam-se contaminar pela ideia de bom selvagem, esquecendo de suas ocupações intelectuais. Em março de 1938, a queda da temperatura e o amarelo das folhas indicava a chegada antecipada do outono, conforme relatos retirados do diário de Augusto Cohen sobre a polêmica presença de Albert Einstein no pátio do Observatório Astronômico. A seguir são transcritos trechos de seu diário:

---

43

Texto originalmente publicado, sob o título *Piquenique no pátio do Observatório*, no verso de um cartaz que integrou uma série de publicações produzidas pelo Grupo Veículos da Arte, no evento *Diálogos Abertos*, integrando o 5 Congresso Brasileiro de Extensão Universitária – UFRGS/2011. O cartaz foi realizado em parceria com a artista Fernanda Gassen.

*Sabe-se que Albert Einstein passou pela América Latina, visitando rapidamente o Brasil em 1925. Após essa data, não há relato de sua presença no território brasileiro. Parece-me, inclusive, que o cientista alemão não teve uma boa impressão de nossa terra. Entretanto, Felipe Saustino relatou-me ter encontrado o cientista em um piquenique, no pátio do Observatório Astronômico, no dia 20 de março, fato que sugere dúvidas sobre o estado mental de seu pobre amigo.*

A fantasia e a memória são faculdades traiçoeiras ou espécies de armadilhas que construímos ao contarmos nossas histórias. Isto pode justificar o espanto de Augusto Cohen a cerca dos relatos insólitos de Saustino, conforme as suas próprias palavras:

*Sautino disse que rapidamente reconheceu que se tratava de Albert Einstein, convidando-o para participar do convescote que realizava com a sua família. Inquirido sobre o que conversaram, Saustino argumentou-me que aquela ocasião favorecia diálogos frívolos sobre receitas de strudels de maçã. Penso que Saustino usou toda a sua imaginação na invenção de seu encontro com Einstein, mas lhe faltam argumentos para continuar a história.*

Durante quase uma década, Augusto Cohen despendeu uma inesgotável energia em elucidar a história de Saustino. Estes e outros trechos de seu diário, datados entre 1938 e 1945, demonstram a sua insistência. Em um de seus últimos escritos, de 1945, aquele caso ainda o incomodava:

*Todos os domingos de sol, venho ao pátio do Observatório. Espreito as famílias, tentando escutar as suas conversas. Realmente aproveito esses momentos para descansar, mas é impossível imaginar que a hipótese de plágio de Poincaré, os furos da Teoria da Relatividade ou o envolvimento de Einstein com a política tenham sido suplantados pela receita de um doce.*

Cansado do mundo, aquele homem decidiu desaparecer. Sem deixar rastro algum, sumiu completamente da superfície da Terra. Em silêncio, havia construído, no quarto de seu apartamento, uma máquina primitiva de propulsão ao espaço sideral. Os camaradas mais antigos não comentam, mas sabemos que a vida no país vermelho não era fácil. Talvez, um amor não correspondido. Ou, quem sabe, a falta de dinheiro. Tantos livros proibidos e tantas cartas não remetidas. Os cartazes de propaganda soviética espalhados pelas paredes daquele lugar poderiam sugerir admiração ou repulsa ao partido. A máquina e o buraco no teto evidenciavam que o plano havia dado certo. Uma maquete da cidade com o céu desenhado acima dela, contendo um trajeto que o atravessava, agora, era um resquício do passado. Pouco se sabia daquele solitário homem. “De seu apartamento, o homem voou para o espaço”. Essa era a única hipótese com que a polícia trabalhava.

---

44

Texto inédito escrito, em 2014, a partir da instalação *L'Homme qui s'est envolé dans l'espace*, do artista ucraniano Ilya Kabakov, pertencente ao trabalho *Dez Instalações*, realizado entre 1981 e 1988. Para cada instalação, há uma história distinta que narra acontecimentos da vida de um sujeito. Nessa instalação, em específico, um quarto de apartamento é reproduzido, onde podemos observar que os resquícios de um acontecimento, o qual é acompanhado por cartas, textos e outros documentos que amarram a história de um homem que voou para o espaço.

## Explorateur et d'Autres Formations<sup>45</sup>

*Le désert ne cache rien, il affirme la possibilité de toutes présences.*

Michel Sicard

Ici, la figure de l'explorateur représente les chercheurs qui réalisent des voyages dans le but de découvrir des lieux inhospitaliers, des paysages sauvages ou des régions qui n'ont pas encore été cartographiées – dans le ciel, dans la mer ou dans la terre. Tandis que les astronautes exploitent l'espace sidéral et les plongeurs fouillent les océans, l'explorateur de terre ferme semble avoir l'avantage par rapport à telles figures – la respiration. Très rares sont les points élevés de la Terre qui ne nous permettent pas de respirer sans l'usage d'engins techniques. Peut-être, cette caractéristique ait possibilité les premières longues promenades par des différents endroits de la Terre, à travers les voyages qui, vers l'inconnu, nous éloignaient des limites de notre demeure. Ainsi, l'idée d'exploration peut aussi être pensée par la notion d'invasion territoriale (exploitation), dans toute sa perversité. Dans la tentative d'étendre les frontières géographiques, l'homme a pu trouver d'autres cultures. Et à l'occasion de ces rencontres, ce qu'on peut comprendre par *exploration* a un rapport étroit avec l'idée de colonialisme, où on prend la force comme l'autorité maximale de contrôle d'une culture déterminée. Dans ce processus, inévitablement, celui qui croît explorer d'autres formes de vie – prend pour soi la fausse enseigne de découvreur. Le

---

45

Texto escrito em 2012, originalmente em português, para ser lido na língua francesa, por ocasião do encontro internacional *Dinâmicas Contemporâneas: escapadas, deslocamentos e formas de apresentação*, promovido pelo PPGAV/UFRGS-Rennes 2/Paris 8. Naquele encontro, o referido texto foi lido, em voz alta, pela artista francesa Pauline Gaudin.

vrai nord, la boussole et l'embarcation sont les artifices utilisés par les navigateurs qui traversaient les siècles XV, XVI et XVII, à travers les explorations maritimes. Après les expansions géographiques et la configuration des nations surgissent d'autres questions qui intéressent les explorateurs et qui sont liés à la Nature. La spécification des disciplines justifie ses différents intérêts. Les botanistes, les naturalistes, les cartographes et les géographes approfondissent leurs études sur l'ensemble de phénomènes qui se réalisent sur la superficie terrestre. Par contre, les mineurs et les spéléologues se consacrent à ce qui est au-dessous du relief, ce qui on ne voit pas sous les premières couches de la Terre. D'autre part, aux siècles XIX et XX, les figures de nouveaux explorateurs semblent gagner un contour plus expressif: les grimpeurs et les alpinistes. Ces hommes qui explorent le relief, pas seulement comme une pratique sportive, mais comme un défi ou une façon de surmonter les adversités de l'environnement naturel. En l'absence de lieux plans encore inconnus, l'homme se lance à l'exercice vertical, où l'arrivé au sommet ou à la cime symbolise l'élan de la conquête. La verticalité, l'abrupt et l'inhospitalier sont surmontés par l'envie d'enfoncer un drapeau dans la partie la plus haute d'une montagne. Le grimpeur est bien ce sujet qui, pendant quelques heures, prend pour soi un territoire qui n'appartient à personne. Tout au long du temps, quelques-uns de ces paysages découverts sont devenus des points touristiques, qui s'ouvrent à un autre type de relation entre la nature et l'homme. Dans ce processus d'exploration de la nature, il apparaît la figure du touriste, ce personnage qui répète les pas d'anciens explorateurs dans la recherche d'un paysage déjà vu plusieurs fois, usée par l'image

photographique. Il n'est plus nécessaire de découvrir le chemin – il indique déjà la piste qui doit être suivie. Ainsi donc, j'aimerais bien présenter le travail *Explorador*, série *in progress*, conçue par le *Projeto Fluxorama*, à partir d'illustrations prises de livres didactiques des décennies 1940 en 1970, qui possèdent une typologie standard qui articule des rapports entre figure et motif de fond. Il s'agit-là d'une série d'amplifications d'images, reproduites moyennant des photographies retirées de livres de géographie, histoire, géologie et de botanique qui enregistrent la présence humaine dans des endroits de la nature apparemment sauvage. Dans ces images, la monumentalité du paysage se présente, plusieurs fois, par l'indice d'échelle humaine – représentée par la présence du grimpeur, de l'explorateur, de l'alpiniste, du mineur et aussi du touriste. Les photographies de différents explorateurs, dans des lieux lointains, rendent l'identité de cette figure ouverte à des possibles interprétations qui ne la qualifient comme un objectif unique d'exploration. En outre l'indice d'échelle, la présence humaine sur telles photographies peut représenter l'éblouissement de celui qui regarde le paysage, en étant à son intérieur pour la première fois. Tout en regardant des vieux bouquins, en cherchant des paysages sauvages, pierres et météores, je vois ma recherche comme une exploration lointaine. Et malgré les décalages qui ont lieu du temps et de mon absence effective dans ces endroits, je ressens encore une étrangeté dans le regard qui se reflète sur quelques phénomènes et quelques forces de la nature. Je reste en regardant des livres.

# F.

## Fisiognomia<sup>46</sup>

Enquanto o medo dos animais é resposta a um sinal, o medo dos homens é endêmico. O animal só sente medo quando está diante de uma ameaça que pode abalar a serenidade de sua existência, já o homem carregará consigo essa angústia ao longo de toda sua vida, até mesmo em seu sono mais sereno. Há nos animais mistérios que os diferenciam das montanhas, vales, desertos, florestas, oceanos e, principalmente, dos homens. Nada que pertence ao animal nos cabe. Coisa nenhuma, nem o amor, o apetite, a raiva, o desespero, a felicidade, a gentileza, e muito menos a família. Entretanto, houve um tempo na história de nossas origens em que homem e animal viviam mais próximos. Refiro-me à época em que a natureza movia as nossas ações selvagens no mundo. Mas, não tardou para que a culpa e o remorso tratassem de nos afastar e para que a razão justificasse nossas diferenças. Incessantemente, ainda procuramos nos animais qualidades que não existem. Fazemos um exercício duplo, no qual atribuímos características humanas a esses seres e nos olhamos refletidos em seus gestos ou particularidades físicas. Parece ser dessa operação simbólica que nascem os primeiros estudos de fisiognomia animal, onde o rosto humano era lido a partir de semelhanças físicas estabelecidas a partir da observação de animais. A índole dos sujeitos estudados era equivalente ao comportamento dos

---

46

Originalmente escrito em 2014, sem título, esse texto integra o material de divulgação impressa da exposição *Contra-Método de Análise Fisiognômica*, da artista Fernanda Gassen. Realizada em agosto de 2014, na Sala de Exposição da UFCSPA, sendo o mesmo assinado por Athaide Rodrigues.

animais que se assemelhavam. O formato do nariz e da boca, o desenho e a cor dos olhos, o tamanho e a forma das orelhas, a dimensão da testa e do queixo, o formato do rosto, a formação do crânio e as rugas foram os principais elementos analisados nessa espécie de leitura facial, onde algum animal poderia ser elemento de metáfora para o comportamento humano. A cobra, o leão, a raposa, o cavalo e a águia são alguns animais utilizados nesse método. Os primeiros estudos de fisiognomia animal, partindo da literatura grega, podem ser encontrados na língua árabe, datando do século X. Na idade média, esses estudos foram retomados, sendo os mesmos incorporados a livros e manuais de medicina. E em 1478, *Fisionomia*, um marco desse tipo de literatura, foi publicado pelo italiano Petrus d'Albano. Já no século XIX, a fisiognomia foi levada ainda mais longe pelo cientista Cesare Lombroso, ao criar uma espécie de tratado sobre as características físicas de criminosos, prostitutas e loucos, o qual rotulava tais indivíduos através do enquadramento em uma tipologia ligada à determinadas estruturas corporais. Apesar de ser completamente questionável, tal método aliando-se ao sistema de antropometria corporal coincidiu com a criação do primeiro laboratório de identificação criminal, em 1871, uma invenção do francês Alphonse Bertillon. A chamada fotografia judiciária data dessa mesma época, onde criminosos passaram a ter seus rostos retratados de perfil-frente e as características físicas marcantes de tais indivíduos eram anotadas junto de suas fotografias. Novamente, emergiam as leituras de rostos humanos que, não obstante, expressavam feições próximas de animais, os quais se tornavam agora registro de caça. Sob forte influência estética desses procedimentos científicos e sublimando as teorias que os endossaram, a

artista Fernanda Gassen apresenta a série *Contra-método de Análise Fisiognômica*. Nessa série, os sujeitos são fotografados de frente e perfil, como nas fotografias judiciárias, ganhando textos que analisam as suas personalidades. Enquanto essas fotografias parecem enquadrar os indivíduos em suas características físicas mais aparentes, os textos descritivos que as acompanham analisam os elementos invisíveis que podem ou não identificá-los. Tais elementos estão além da realidade, pois pertencem à ordem da invenção. Espécie de charlatanismo tão potente para os artistas quanto para os escritores de literatura fantástica.



## Ísis<sup>47</sup>

Sentir-se demasiado pequeno por enfrentar uma paisagem é uma das piores armadilhas em que podemos cair. Certamente, haverá algo de constrangedor em toda situação de confronto com a Natureza. A sensação de sublime pode ocorrer de distintas formas e manifestar-se estranhamente em alguns indivíduos. Descoberta no início do século XVII, e descrita pelo cientista Albert Francis no *Compêndio de Medicina de Asclépio*, a *Síndrome de Ísis* é caracterizada por uma profunda melancolia que se instala em sujeitos que observam belas paisagens. Alguns casos extremos, relatando essa manifestação, falam de suicídio. Durante três décadas, Albert Francis observou o comportamento de alguns exploradores da natureza, escaladores, espeleólogos e mergulhadores. Entre eles, o francês Charles Albanel, explorador que cometera suicídio ao chegar no topo de uma montanha localizada no território canadense, em 1696. Nessa ocasião trágica, Charles Albanel possuía oitenta anos, faixa etária avançada para indivíduos com tendências suicidas. [A estatística da ciência comprova que um sujeito suicida sempre antecipa a sua morte antes de chegar aos cinquenta anos]. Uma carta encontrada no bolso do casaco de Albanel, narra detalhadamente os motivos que o levaram a cometer suicídio: “[...] escolhi essa paisagem para ser a minha última imagem e para guardá-la em uma eternidade de

---

47

Texto escrito em 2013, a partir do trabalho da artista Letícia Ramos, publicado em *Escrituras Sobrepostas*, material impresso do Festival Vídeo Brasil/São Paulo, 2014, sob o título original: *Síndrome de Ísis*.

sensações que as retinas humanas não alcançam”. A partir desse relato, penso nas fotografias elaboradas por Leticia Ramos e nas sensações que tais imagens desencadeiam em algumas de minhas memórias afetivas. Tenho demasiadamente medo de morrer. E é, apenas, por esse motivo que não cometo suicídio. Ao mesmo tempo, pequenas mortes acontecem quando vejo-me diante de algumas fotografias de Leticia. Falo das paisagens de um futuro que nunca conheceremos. De um futuro pré-fotográfico, quando a noção de paisagem ainda nem tinha sido inventada e quando Ísis cuidava da Terra e da Lua.

L.

## Livros<sup>48</sup>

O meu avô lia livros na varanda de sua casa, em todo o entardecer dos seus dias. Morreu com setenta e seis anos, sem saber ler. Tempos depois, na sua coleção, encontrei uma revista que falava de um cientista, o qual tentava calcular o infinito, mas que não encontrava a fórmula correta. Ao longo dessa matéria, havia uma foto desse cientista olhando para um copo de água cheio até a borda. Logo abaixo dessa imagem, a seguinte legenda: “Cientista diz que um copo d’água é a melhor maneira de encontrarmos o infinito”. Era uma imagem em p&b, impressa em papel acetinado.

---

48

Texto escrito em 2010, publicado como epígrafe que abre o texto crítico *Uma estória real*, de Gabriela Motta, onde a curadora analisa parte dos trabalhos do projeto *Fluxorama*. Publicado em 2010, no Catálogo do Programa de Exposições Centro Cultural de São Paulo.

# M.

## Médium<sup>49</sup>

Em uma passagem do texto *Um seminário sobre a teoria da imagem*, de James Elkins, o pesquisador Steffen Siegel, pensando sobre o negativo da imagem, pergunta: “O que não é uma imagem?” No decorrer de outras interrogações, Tom Mitchell lança o seguinte questionamento: “Há algo que foi uma imagem e já não é mais?”. Tais inquietações podem remeter aos fundamentos da linguística, da arte ou dos estudos visuais, mas também referenciam questões filosóficas. A produção de imagens estaria ligada também à ordem da magia, do fantástico? Desse modo, poderíamos interrogar: um fantasma representaria algo que foi uma imagem e já não é mais? Assim, um fantasma seria a presença da ausência? Sendo uma manifestação visível de algo que já não é mais matéria, haveria a necessidade de anteparo para projetarmos imagens de corpos ausentes? Tais questionamentos abarcam os modos técnicos de produção de imagens dados pelo surgimento da fotografia, no fim do século XIX. Conforme Philippe

---

49

Texto originalmente escrito, em formato de artigo, como requisito da disciplina *Tópico Especial III – Estudos Visuais*, ministrada pela Profa. Daniela Kern, no PPGAV/UFRGS, em 2010. Sofrendo alterações este texto gerou o artigo “Acontecimentos fantasmagóricos da imagem”, o qual foi publicado no encontro da ANPAP de 2011. O artigo original, com formatação científica, contendo imagens e suas referências bibliográficas, pode ser lido no link: [http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/chtca/michel\\_zozimo\\_da\\_rocha.pdf](http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/chtca/michel_zozimo_da_rocha.pdf). Em 2013, esse mesmo texto integrou um fascículo da 9 Bienal do Mercosul, onde cinco artistas foram convidados para publicarem suas pesquisas teóricas.

Dubois “A fotografia é de qualquer modo uma curiosa questão de luz, ou melhor, de circulação de luz com tudo o que isso implica de tenebroso”. Esse autor relata inúmeras experiências em fotografia que tentaram plasmar imagens de mortos – Nadar, Balzac, Hugo. Aqui surgem os retratos mortuários, o *optograma* do Dr. Bourion [aparelho que registrava a última imagem gravada na retina de sujeitos assassinados], a 'fotografia supra-sensível das forças vitais' do Dr. Hippolyte Badaruc, a qual registrava os diferentes estados de ânimo dos seus pacientes. Sobre esse último, Dubois justifica o seu interesse:

[...] construir um caso exemplar de passagem de um discurso estritamente científico a um discurso totalmente delirante, ou mais exatamente, oferecer uma situação em que a distinção se torne caduca, inconstante, indiscernível.

Esses experimentos fazem parte da história nebulosa da fotografia, todavia poderíamos transpor a sua capacidade inventiva aos modelos contemporâneos de representação da imagem, através dos quais a ficção em arte dialoga com experimentos científicos. Quando ultrapassados pelo tempo da ciência, tais experimentos tomam a dimensão do poético. Enquanto criações em arte, os mesmos ajudam-nos a pensar os processos de instauração das imagens. Neste contexto, na década de sessenta, podemos observar inúmeras aparições de médiuns que declaravam incorporar artistas. Geralmente, pintores expressionistas tomavam conta dos corpos dos médiuns, realizando pinturas gestuais que pouco lembravam os seus originais. Ao longo das últimas décadas, observamos a presença marcante de

escritores, médicos e pintores como entidades, *post mortem*, que retornam provisoriamente a vida terrena, incorporando-se em sujeitos com sensibilidades paranormais. Renoir, Van Gogh e Munch são alguns nomes recorrentes de artistas que voltam constantemente ao plano terreno, executando pastiches de pinturas. Raros são os escultores e os desenhistas mortos incorporados por médiuns. E quanto aos artistas da pop arte ou os conceitualistas que já desencarnaram? Não há notícia pública que relate tais fatos. Caso existissem, os mesmos seriam refutados, tanto pelas bases científicas quanto pelas leis internas que fundamentam o regime da arte atual. Vale ressaltar que, como ficções da arte, os trabalhos abordados ao longo deste texto escapam de parâmetros científicos que, possivelmente, os desautorizariam como evidências de fatos críveis. É exatamente pela via da ficção que certos trabalhos tornam-se potentes. Nessa lógica, trago a publicação *Médium*, de 2010, onde podemos encontrar um texto de autoria creditada a Marcel Duchamp, tendo sido psicografado por Vicente Bacin, um advogado paulistano, o qual desconhecia a existência do artista francês. Segundo os relatos de Bacin, no dia 12 de agosto de 2009, “Duchamp pediu permissão para falar”. Naquela ocasião, Vicente Bacin ouvia a voz de Duchamp em francês, transcrevendo-a para o português. A sessão durou cerca de três minutos, resultando duas folhas de anotações. Em um trecho publicado na *Médium*, Marcel Duchamp diz: “A arte é uma droga gerada pelo hábito. Não acredito na arte com seus enfeites místicos. Como droga, ela é provavelmente muito útil para um grande número de pessoas, muito sedativa, mas como religião nem mesmo boa como Deus ela é.” O conjunto de frases transcritas por Vicente Bacin nos mostra arrependimentos de um

sujeito que acredita ter exercido influências perniciosas em artistas jovens, os quais se deixam “levar pela ideia falaciosa e sedutora de achar que tudo vale”. Ao analisarmos o material que compõe a sessão mediúnica de Duchamp, não podemos defini-lo como uma fraude, nem mesmo creditar-lhe veracidade. Em contrapartida, podemos afirmar que o material psicografado é uma colagem de frases que Duchamp disse ao longo de sua vida, em textos, artigos, declarações e entrevistas. Uma das frases de Duchamp, a qual Bacin diz ter psicografado, pertence ao texto *O Ato Criativo*, apresentado originalmente, em 1957, na Convenção *da Federação Americana de Artes*, Houston: “Segundo tudo indica, o artista age como um ser mediúnico que, num labirinto fora do tempo e espaço, procura o caminho que o conduzirá a uma clareira”. No decorrer do texto psicografado, ainda encontramos outra frase de *O Ato Criativo* que se refere a sensibilidades supra-sensoriais: “Sei que o que aqui digo não é aprovado por muitos artistas, que recusam o papel mediúnico e insistem na participação da consciência no ato criativo [...]”. Supondo a veracidade do texto psicografado, poderíamos nos perguntar o que levou Duchamp a voltar ao plano terrestre, quarenta anos após a sua morte, para repetir frases que disse ao longo de sua vida. Talvez, seja a própria situação redundante da arte contemporânea, tratando-o como uma espécie de mantra, que o tenha resgatado de regiões longínquas e desconhecidas. Não há discurso sobre arte atual que não retome, diretamente ou indiretamente, o artista francês para balizar as suas reflexões. Seu nome é recorrente em poéticas de artistas, textos críticos, seminários e práticas reflexivas que fundamentam suas diretrizes de pensamento. Aqui, essas linhas também evocam o seu nome como referência. Tal observação pode ser

constatada em um texto intitulado *Marcel Duchamp*, onde o artista francês André Breton escreve:

Observemos logo de início que a posição de Marcel Duchamp em relação aos movimentos contemporâneos é única pelo fato de que os grupos mais recentes se autorizam a fazer uso de seu nome o que nem sempre conta com sua concordância.

Assim, ressaltando o valor referencial que Duchamp tem para a arte atual e verificando-o como citação constante, podemos observar os seus equívocos, apesar de John Cage ter afirmado que “Duchamp está sempre certo, mesmo quando está errado”. De certo modo, o texto psicografado de Duchamp, pela sua impossibilidade e pelo seu decorrente humor, nos autoriza pensar não somente em seus trabalhos, mas também no arcabouço teórico que fora construído durante a sua trajetória. Aqui não temos contato direto com fontes concretas, onde a fala do autor é tida como referência. Ao contrário disso, temos uma espécie de voz projetada em um texto mediúnico, o qual não possui credibilidade científica, articulando-se como uma espécie de fantasma. Portanto, há uma dúvida que rege a leitura do referido texto: Como analisar esse material? A pesquisadora Tânia Rivera esboça uma reflexão pertinente sobre a postura frente à análise de um trabalho de arte, ou de seu autor, através da seguinte observação:

Da mesma forma, a fala do analista deve agir sobre o fantasma, desestabilizando-o e fazendo surgir um sujeito problemático e efêmero, e não propriamente seu autor. O objeto de arte não mais reflete em espelho uma apaziguadora imagem do sujeito/contemplador, mas lhe reenvia a inquietante pergunta sobre a sua própria determinação.

Ao prospectar tal observação, Tânia Rivera analisa a relação da produção textual e as possíveis interpretações dos trabalhos de Duchamp. O *fantasma* mencionado por Rivera não é Duchamp, mas aquilo que ficou de sua obra, mais especificamente o seu *coeficiente artístico* e está estreitamente ligado ao conceito de *fantasme* trabalhado por Lacan. Assim, a fala de Duchamp não poderia ser restringida ao *puramente retiniano*, algo do qual a produção desse artista sempre escapou. Uma montagem fotográfica de autoria desconhecida, realizada em 1917, retrata Duchamp multiplicado cinco vezes através de uma mesma posição vista em 360°. Lembremos que, nesse período, o cinema e a fotografia povoavam as poéticas das vanguardas européias. O fascínio pela imagem em movimento do cinema e pelas possibilidades técnicas e truques da fotografia pode ser verificado nas experiências dadaístas, futuristas, cubistas e surrealistas. Assim, a fotografia de Duchamp registra um deslocamento impossível em torno do objeto fotografado, aproximando-se de uma tomada cinematográfica e antecipando as panorâmicas da época, as quais ainda eram tímidas em relação ao movimento da câmera. Martin Jay observa a introdução implícita dos princípios da fotomontagem dadaísta, por parte dos surrealistas, destacando a análise de Rosalind Krauss:

Sem exceções, os fotógrafos surrealistas infiltraram um espaçamento no corpo dessa cópia, dessa página independente [...] A importância da estratégia da duplicação da imagem está acima de todo o resto. Pois a duplicação é aquilo que produz o ritmo formal do espaçamento, o duplo passo que bane a condição unitária do momento, que cria no interior do momento uma experiência de fissão. É a duplicação que propicia a noção de que o original foi adicionado a sua cópia.

A imagem que retrata Duchamp multiplicado foi um procedimento recorrente nas primeiras décadas do século XX – Man Ray, Henri-Pierre Roché, Francis Picabia e Umberto Boccioni são alguns dos artistas que tiveram suas imagens espelhadas por meio de montagens fotográficas que lembram os *espelhos mágicos* de circo. Conforme podemos observar, as imagens do fantástico e do mágico estão presentes nas fotografias surrealistas, gerando uma desnaturalização da ordem espacial. Desse modo, as experiências surrealistas em fotografia compartilham a ordem do fantástico, apesar de Jay destacar que:

Embora os surrealistas articulassem mecanismos que poderiam ser manipulados para produzir “o maravilhoso”, quando este acontecia – a vontade consciente estava muito atrás. Breton negou a semelhança desta com o trabalho espírita, que é meramente um recipiente de vozes externas.

Ao negar a proximidade do surrealismo às doutrinas espíritas, Breton deixa claro que a vanguarda européia 'não buscava a dissociação da personalidade psicológica do sujeito, mas, sim a unificação dessa personalidade'. Entretanto, Jay comenta que Breton “sucumbia às poderosas forças que escapavam de seu controle”, acerca das imagens surrealistas e aquelas produzidas pelo uso do ópio. Conforme Breton: “Das imagens surrealistas, como das imagens produzidas pelo ópio, cabe dizer que o homem não as evoca, em seu lugar; elas aparecem ao espontâneo [...]”. Nessa lógica, pensando sobre o aparecimento de imagens que não evocamos, mas que se projetam no campo da vidência, trazemos outra interrogação de Tom

Mitchell: “O que não é uma imagem, mas está a ponto de sê-la?”. Partindo de tal interrogação, podemos nos questionar: A vidência, como capacidade de percepção de fatos do futuro e objetos etéreos, poderia se articular como uma faculdade que antecipa imagens? Partindo desse questionamento, em 1968, diferentes revistas populares, tais como – *Time*, *Esquire*, *Life*, *Planeta*, e *Manchete* noticiaram *O Caso Ted Serios*, um “homem que pode fazer uma fotografia através do pensamento”. Conforme a revista *Planeta*, publicada em dezembro de 1968, Ted Serios conseguia “não apenas reproduzir fatos passados, como também fotografar o futuro”. Chapas de negativo ou máquinas analógicas eram usadas por Ted Serios para projetar a captação de imagens futuras. Com filmes virgens, as máquinas tinham suas lentes voltadas para a testa de Ted Serios e após a revelação dos filmes – podiam-se ver imagens de igrejas, automóveis, cenas de ruas, pessoas, lugares. O fenômeno foi chamado de *psicofotografia* e suas imagens – *fotografias do pensamento*. Não podemos descartar a possibilidade de fraude na obtenção do conjunto de imagens de Ted Serios, ao contrário disso, ele deve ser questionado quanto à sua credibilidade. Assim, a *psicofotografia*, como projeção de uma imagem que ainda não aconteceu, responderia a pergunta de Tom Mitchell somente no campo das suposições especulativas. Evidentemente, o questionamento de Mitchell não exige respostas concretas, pois suas interrogações são subjetivas, propondo-nos uma ampla reflexão do que pode ser uma imagem. Por certo, deve haver no futuro de uma imagem – algo que a antecede como projeto de construção, conceito ou ideia. Acessar o momento anterior de uma imagem, tendo a consciência de que o objeto alcançado será a sua projeção, talvez só se efetive no campo da ficção em

ciência ou em arte. Parte do imaginário da ficção científica, o qual povoava livros nas décadas de cinquenta, sessenta e setenta – hoje ocupa o plano do concreto. Lembremos do *Grande Irmão*, [George Orwell], da *Viagem a Lua* [Júlio Verne], das transgenias do Dr. Moreau [H. G. Wells] e de tantas outras invenções da literatura. Do mesmo modo, certas propostas originárias da arte efetivaram-se pela ciência, como é o caso das invenções do artistas brasileiros Paulo Bruscky e Daniel Santiago. Aqui, a palavra pode anteceder a imagem ou substituí-la, no sentido de produção de visualidades. Indo nesta direção, lembramos o anúncio da *Equipe Bruscky & Santiago*, publicado em 1977 no Jornal do Brasil, onde se anunciava uma máquina de filmar sonhos [p&b ou em cores] sonorizada. Conforme Cristiana Tejo (2009, p.17): “Em 3 de novembro de 2004, a revista *Veja* publicou uma experiência realizada no Japão com uma máquina semelhante”. Trata-se da *Yumemi Kobo* [Máquina dos Sonhos] desenvolvida pela empresa *Takara* e se diferencia do projeto de Bruscky e Santiago, pois não filma e sim induz sonhos escolhidos pelos seus usuários. Como projeto artístico, tal anúncio articula poesia e conteúdo *non sense*, promovendo possíveis rupturas na leitura padronizada de um jornal. Cria-se, através da inserção textual, imagens poéticas de uma *máquina de filmar sonhos*, articulando relações entre ciência e arte. Da mesma forma, a *fotografia do pensamento*, conceito pseudocientífico colocado em questão por Ted Searls, dialoga estreitamente com as experiências fotográficas do século XX [*fotografia supra-sensível das forças vitais e optograma*] levantadas por Philippe Dubois. Já o caso mediúnico de Duchamp reforça a ideia de fantástico que permeia as produções de vanguarda do século XX, as quais também se utilizavam da fotografia como meio de subversão da

imagem. Assim, deseja-se pensar as reminiscências de Duchamp na arte contemporânea como um conto de ficção, onde a personagem se recusa ao apagamento, em função de seu discurso. Tal discurso pode se apresentar na forma de imagens fantasmagóricas ou de textos psicografados. Portanto, não devemos esquecer o que disse John Cage: "Se Marcel Duchamp não tivesse vivido, era preciso que vivesse alguém exatamente igual a ele, para que pudesse existir um mundo como esse que estamos começando a conhecer e experimentar". É importante ressaltar que as interrogações de Mitchell e Elkins, acerca das teorias da imagem, continuam nos perseguindo, assim como o fantasma de Duchamp que neste texto, incluindo a bibliografia, teve seu nome evocado vinte e cinco vezes.

# N.

## Notas Inoportunas sobre paisagem<sup>50</sup>

*Encontrei o lugar que gostaria de morar e de morrer. Fiz um mapa que ensina como não sair.*

Augusto Mayer

As notas desse texto foram encontradas nos cadernos do bibliotecário Augusto Mayer, em 1977, cerca de uma década após a sua morte. Refugiado das perseguições nazistas, Mayer chegou ao Brasil em 1938, na cidade de Porto Alegre, onde trabalhou como revisor de textos e tradutor até o fim de sua vida. No entanto, foi levantado um vasto material de sua autoria em cadernos e folhas avulsas que tratam de questões ou de assuntos que lhe despertavam interesse. Para figurar a presente publicação, foram escolhidas doze notas que abordam certos elementos da natureza, articulando-os com a pintura, a literatura, a botânica e a política. Apesar da grande maioria das notas partir de noções desgastadas ou de pertencer ao senso comum, destacamos a fina percepção com que Mayer aborda esses assuntos. Do mesmo modo, algumas informações inseridas nas notas atestam que Augusto Mayer as escreveu ao ar do tempo. Periódicas viagens à Europa, realizadas entre as décadas de 1950 e 1960, são indícios de sua constante atualização. O que nos chama a atenção, além do modo particular de escrita encadeada, é a forma de abordagem ficcional que Mayer empregava em algumas de suas notas. Não podemos afirmar que esses escritos pertencem completamente à ordem da ficção, entretanto, os mesmos interessam-

---

50

Texto publicado, em 2013, no livro **Paisagem em questão: cultura visual, teorias e poéticas da paisagem**. Outras informações podem ser encontradas na nota 23 desta tese, localizada na página 136.

nos como materiais de uma investigação autônoma, despreziosa e, talvez, inoportuna sobre paisagem.

### **Sobre Montanhas**

Esqueci de dizer que, onde aqueles homens fincam bandeiras de seus países, o território não pertence a ninguém. Tristes dos escaladores e montanhistas que acreditam serem os descobridores de uma terra perversa que expulsa todos aqueles que nela chegam. Pouco importa, pois, para certos escaladores, basta a conquista vazia da chegada. O triunfo da superação torna a paisagem natural o pódio de celebração da condição civilizatória. Do mesmo modo, o cume de uma montanha atesta a força da Natureza, em repelir a presença do homem. Devemos lembrar que o topo de uma montanha é a parte mais jovem da Terra. As montanhas são formações naturais jovens. Velhas são as planícies. Essas em que pisamos, sem ter medo da altura que temos.

### **Sobre Planícies**

Parece-me que todas as partes planas da Terra já foram ocupadas pelo homem. Plantar, neste tipo de terreno, torna-se menos complexo. Apesar disto, o íngreme já fora explorado pela agricultura primitiva. Uma planície pode ser interessante, se vista ao longe.

### **Sobre Litorais**

De todas as paisagens naturais, os litorais são aquelas que mais atormentam os homens que estão em terra firme. Elas despertam uma vontade suicida de caminhar na areia em direção ao mar. Gilliat, personagem de Victor Hugo,

escolheu essa paisagem para dar fim a sua vida. É preciso ressaltar que, à noite, essa vontade torna-se assombrosa, pelo barulho das ondas que batem na escuridão. Por esse motivo, William Turner fazia suas incursões à praia sempre acompanhado de amigos. Tinha medo de enfrentar sozinho essa faixa de areia que se junta à costa marítima. Já para aqueles que estão no mar, o litoral apresenta-se como esperança, pois, como toda margem, ele altera o nosso horizonte conforme o lado em que nos encontramos.

### **Sobre Horizontes**

O horizonte é o lugar em que nunca estamos. Invenção dos gregos. Artifício dos pintores. A ideia de amplitude persegue aquilo que entendemos por horizonte. Aos poucos, as cidades esqueceram de seu significado, porque sempre no fim de uma cidade há outra. Então, fingimos que não há um depois, nos dirigimos ao horizonte mais próximo e contemplamos o vazio. Os românticos, preferem contemplar horizontes ao por do sol. Apesar disto, no plano dos conceitos, o horizonte é o lugar de encontro das diferenças. É nele que o céu abraça a terra. E é através dele que o mar tange o céu.

### **Sobre Céus**

Na superfície externa da Terra, estranhamente, de qualquer ponto em que nos encontrarmos, sempre enxergaremos o céu. Ele nos persegue constantemente. No século XVII, o astrônomo alemão Georg Marcgrave relatou a lenda de uma tribo indígena que falava sobre a constância celeste, dizendo que – “arrependido de estar sempre presente em nossas vidas, o céu, muitas vezes, mudava de humor, escurecia repentinamente durante o dia e

até chorava”. Para os indígenas, o ápice da raiva celeste era simbolizado pelas pedras frias que dele caíam.

### **Sobre Pedras**

A escala é o que diferencia uma pedra de uma rocha. Do mesmo modo, é o que diferencia um aglomerado de rochas de uma montanha. Em pedras brutas e desinteressantes, aquelas que não são preciosas, o que nos chama a atenção é a dimensão que podem alcançar. Nos últimos anos de sua vida, o pintor belga René Magritte dedicou-se a pintar representações de pedras. Em uma carta endereçada ao seu amigo francês Paul Éluard, em 1962, Magritte diz: “Estou interessado pela pedra como índice máximo de abstração e de familiaridade, porque nunca saberemos o humor de uma pedra, nem a sua idade”. De todas essas pinturas, a mais enigmática é o quadro *L'Anniversaire*, de 1959, retratando uma enorme pedra dentro de um ambiente doméstico. Em outra carta, Magritte diz que pintou esse quadro pensando em sua mulher Georgette: “Era seu aniversário, imaginei um presente que demonstrasse todo o meu afeto”. Aqui, podemos pensar na escala como o elemento que confere à pedra de Magritte a sua preciosidade. Em uma micro-dimensão, é também, e não somente, a escala que diferencia a terra da areia.

### **Sobre Desertos**

Talvez, a espécie *Anastatica Hierochuntica*, conhecida vulgarmente como *Rosa de Jericó*, exemplifique a inteligência da natureza ao enganar as adversidades do deserto. Trata-se de uma planta que, ao desidratar,

desprende-se do solo, tornando-se um emaranhado de galhos e raízes secas. O vento leva essa planta para lugares remotos. Basta uma chuva para que tal planta volte a ficar verde, fincando novamente as suas raízes na areia. Assim, *Anastatica Hierochuntica* completa um ciclo vital que pode ultrapassar duzentos anos. Nativa daquela região em que homens matam outros semelhantes, por um punhado de terra seca ou santa, a *Rosa de Jericó* parece entender melhor a noção de território.

### **Sobre Cavernas**

Entre tantos significados, a expressão *território* igualmente refere-se à superfície terrestre de um determinado estado. Os mineradores e os espeleólogos são aqueles homens que dedicam-se ao que está abaixo desse relevo, explorando aquilo que não se vê nas primeiras camadas da Terra. Em 141 A.C, segundo a lenda do imperador chinês Liu He, da dinastia Han, existia uma caverna secreta, a qual atravessava a Terra, ligando um polo ao seu oposto. Acreditava-se que, nessa caverna, existiam homens muito pequenos, menores que uma moeda e invisíveis aos nossos olhos. Datam dessa época os primeiros estudos avançados sobre cavernas e abismos.

### **Sobre Abismos**

Sempre que percebermos uma grande depressão natural no relevo de uma paisagem, estaremos em frente à um abismo. O abismo é a recusa da continuidade. Ele é uma espécie de pausa abrupta que nos impede de seguir. Foi um abismo que possibilitou ao homem a ideia de ponte. No entanto, devemos lembrar que, em momentos frágeis, todo abismo nos desperta as

mesmas vontades que um litoral provoca. [ver **Sobre Litorais**]

### **Sobre Ilhas**

Quando avistada ao longe, toda ilha é uma miragem. Só os pés em terra firme confirmam a sua existência. A ilha criada por Homero é o lugar do esquecimento. Aquela de Bioy Casares é território das imagens do passado. Como construção natural, uma ilha sempre é diferente do lugar em que estamos. O primeiro país utópico foi uma ilha artificial, nos conta a ficção. No plano do real, outras tantas tentativas utópicas que surgiram ao longo da história fracassaram. Cuba ainda resiste.

### **Sobre Rios**

O que há de fascinante em todo rio, é a sua fluência contínua e a capacidade de criar uma ruptura no tempo. Em um rio, a velocidade de suas correntes torna o tempo da terra firme mais lento. Há, portanto, dois intervalos temporais e espaciais. E a ideia de movimento das correntes nos faz esquecer que: quem está em um barco, apesar de pouco se mover, tem sempre a posição alterada conforme o seu ponto de chegada.

### **Sobre Vulcões**

Uma das imagens mais espetaculares da Terra é quando o seu interior vem para superfície, através de erupções vulcânicas.

# P.

## **Pedras-dançarinas<sup>51</sup>**

As primeiras referências feitas às formações rochosas de equilíbrio frágil foram encontradas no livro de geologia *Pedra Natural*, publicado originalmente em 1846. Nesse livro, o pesquisador Thomas Whinchester denomina essas formações de *pedras-dançarinas*. Em seus escritos, Whinchester reflete sobre a instabilidade daquilo que, em sua primeira origem, deveria ser fixo ou imóvel. No início do século XX, as formações rochosas analisadas pelo pesquisador inglês, foram desenhadas pelo matemático alemão Wilhen Ackermann. Seus desenhos serviram de base para os estudos de funções analíticas de equilíbrio e pressão, contribuindo para pesquisas no campo da física básica. Os livros didáticos de física, publicados na Alemanha, entre as décadas de 1910 e 1920, vincularam as ilustrações de Ackermann, equiparando-o ao médico e autor de livros de divulgação científica Fritz Khan, um dos nomes mais importantes no campo da ilustração didática. Entretanto, Ackermann tornou-se conhecido por nomear as pedras que desenhava, utilizando espécies de títulos misteriosos, entre eles: *Em antecipação ao braço partido*. Neste ponto, encontramos uma estranha conexão entre Ackermann e o francês Marcel Duchamp, especialmente em relação ao *ready-made* por ele criado em 1915, intitulado com o mesmo nome de uma pedra desenhada pelo matemático alemão.

---

51

Esse texto pertence à uma carta, a qual integra o trabalho *Explorador*, 2011-2013. Em 2012, esse material havia sido apresentado também como abertura de um capítulo apresentado ao exame de qualificação.

Um pesquisador imagina algo que está no mundo e que tem a idade do próprio mundo. Como ponto de partida, ele pensa em um elemento que serve de base ou alicerce, ferramenta ou entrave, ponte ou parede, início ou fim. Revisando antigos documentos, intui algo que está no espaço e que sofre a ação do tempo. Não obstante, constrói um pensamento abstrato sobre um indício concreto, observando a imobilidade do peso e o volume de uma pedra. De outra forma, analisa a articulação entre os destroços e o inteiro. Reflete sobre algo que o organismo humano fabrica em seu interior ou que algumas máquinas podem lapidar. Olha para a opacidade ou para o brilho que ofusca e adorna mãos, braços e pescoços. Paralelamente, lembra de seus usos nos cárceres e navios. Admira as rudimentares máquinas de guerra. Projétil e escudo. Na história ou naquilo que a antecede, remete seus pensamentos ao fogo, ao suporte-parede, ao material-tinta, à lousa e ao livro. Retoma os mitos da escuridão, olhando para as catedrais que apontam ao céu. Na arquitetura antes da arquitetura, lembra do aposento, da escada, da estrada, do banco, da mesa e da cama. Estrutura que a fê transpõe e que a física estuda. E pensando na morte, vê em seu leito: uma tumba e uma lápide.

---

52

Texto originalmente escrito em 2012 e publicado nesse mesmo no material impresso de divulgação da exposição *Pedra-filme*, ocorrida na sala de exposição da UFSCPA e em 2013 na Revista digital *Carbono*: <http://revistacarbono.com/artigos/01formacoes-pedra-filme/>

Espécies de seres da natureza com estranho comportamento que altera suas funções para fins de sobrevivência. Estudados pela criptozoologia, os peixes voadores não habitam rios voadores. Eles subvertem, sim, as correntes e os cursos de rios de chão. Esses que conhecemos bem. Que possuem duas margens e água suficiente para viver. Nadadeira é asa para um peixe voador, que nem mesmo consegue voar. Ele apenas salta. Saltar no ar, portanto, é uma ação que supre a necessidade básica de sobrevivência aquática por um tempo muito curto. É preciso voltar à água para viver. Entretanto, a ação de coabitar um outro ambiente, muito distinto do seu *habitat* natural – mesmo que por pouco tempo – configura-se como resistência. Resistir é ter uma enorme vontade de continuar existindo. Só existe no mundo, afetivamente, aquele que resiste à toda perversidade do tempo e do espaço. Resistir é afirmar duas vezes a presença no mundo. Podemos ignorar a presença daqueles que existem. Mas, aqueles que resistem não podem ser ignorados. Se alguma condição adversa – corrente ou predador se antepõem, o salto acontece. Eles também saltam para se multiplicar, correm contra a corrente, para depositar seus ovos em lugares seguros. Isto é mais um sinal de luta pela sobrevivência. É necessário voar para se multiplicar. Isto posto, gostaria de pensar o professor de artes visuais como um peixe-voador de um rio de chão. Aqui mesmo, em terra firme. Enquanto não temos a presença efetiva

---

53

Texto escrito originalmente em 2013, para a apresentação *Rios Voadores*, evento organizado pela 9 Bienal do Mercosul. A partir do tema proposto para esse encontro – *Rios Voadores* – o presente texto parte de um comportamento atípico de uma espécie de peixe – para pensar igualmente a experiência de um professor de artes visuais em sala de aula.

de rios voadores sobre nossas cabeças, além desses que a ciência estuda. Pensemos, então, nesse sujeito que subverte ordens e estruturas de nossos rios. A escola não deve ser vista como rio, nem como ilha; e muito menos como barco. Porque rio, seca. Ilha não se mexe. E barco afunda. A escola é, sim, uma das correntes vivas desse rio caudaloso que é o mundo. Que nos empurra junto com uma massa de vida que vai numa única direção. Que retrata e reproduz um pedaço do mundo, numa pequena esfera de vidro com água dentro: Aquário. Fábrica das relações humanas, escola é laboratório de gente. Cárcere de infância. Espaço de eco constante. Mantra de informações. Repetição. Mas, ela também pode ser outras coisas, além de uma corrente de rio. Como um espaço que cruza um vazio entre duas montanhas, a escola pode ser uma ponte. Essa ponte pode ser invisível e só ser atravessada quando se tem muita fé. E assim, como uma religião sem Deus, a escola será um evento. E como um evento será a evidência de algo que está acontecendo, no exato momento em que acontece. Será surpresa e espanto. Será como uma ação que se dá em um período de tempo e em um espaço ainda sem nome. E que possivelmente surgirá da boca de um professor. Ou, em latim, de um *professus*. Talvez, será como uma profecia ou como uma poesia, que contará sobre a invasão de peixes-voadores em todos os lugares do mundo. Inclusive naqueles que não possuem água.

Os integrantes mais antigos da seita *Voz Sutil*, fundada por Samael Bloont, em 1656, relatam que seu líder espiritual era um grande bloco de pedra bruta. Os nativos que o encontraram, em uma escavação, no ano de 1427, logo trataram de cunhar uma denominação que melhor o definisse: *Professus*. Em pouco tempo, todos os habitantes da ilha renderam-se à sua retórica. Segundo as referências inscritas no *Livro Amarelo*, publicado em 1917 pelo pesquisador francês Jacques Caulin, a pedra não tolerava ser questionada, repudiando todos os pontos de vista que divergissem do seu. Quando contrariada, a grande pedra emanava uma energia que fazia o ar da ilha pesar. Equivalente ao pior discurso persuasivo que possa ter existido na Terra, essa energia lentamente impregnou os pensamentos de todos os habitantes da ilha. Em menos de dois anos, não havia divergência de ideias ou de conceitos. No plano teórico, o consenso reinava absoluto em toda a extensão de terra. Finalmente, os entes vivos e inertes da ilha poderiam selar acordos ideológicos entre si, atestando a boa convivência que sempre fora idealizada. Todavia, estranhamente, as vozes dos mortos começaram a ser ouvidas por certos habitantes. E essas, não somente divergiam da grande pedra, como problematizavam algumas de suas principais questões. Rumores sorrateiros, ao cair da tarde, ecoavam nos vales e planos da ilha, trazendo à tona assuntos esquecidos ou temas abandonados. Rapidamente, o bloco de pedra bruta, lançou o decreto-lei nº. 5.289, instituindo o ritual *Ordem e Disciplina*: ato simbólico de encher a boca dos mortos com pequenas pedras. Segundo imaginava-se, tal ritual evitaria a colocação de palavras na boca dos mortos.

---

54

Texto originalmente escrito em 2011, e publicado em 2012, no material impresso de divulgação da exposição *Pedra-filme*, ocorrida na sala de exposição da UFSCPA e em 2013 na Revista digital *Carbono*: <http://revistacarbono.com/artigos/01formacoes-pedra-filme/>

# Q.

## Queime antes de ler<sup>55</sup>

*Primeiro, as bibliotecas transbordarão para fora das casas; então as prefeituras resolvem (já estamos vendo tudo) sacrificar as áreas de recreação infantil para ampliar as bibliotecas. Depois sucumbem os teatros, as maternidades, os matadouros, as cantinas, os hospitais. Os pobres aproveitam os livros como tijolos, grudam-nos com cimento e constroem paredes de livros e moram em casebres de livros. Então acontece que os livros transbordam as cidades e entram nos campos, vão esmagando os trigais e os campos de girassóis [...]*

**Julio Cortázar [Fim do mundo do fim]**

Na adaptação do livro *Fahrenheit 451* para o cinema, escrito em 1953 pelo romancista norte-americano Ray Bradbury, o cineasta francês François Truffaut realiza, em 1966, o filme homônimo, onde – em um futuro instaurado – livros são proibidos. Na fala de um de seus personagens: “ - Os livros deixam as pessoas infelizes”. Sob tal pretexto, no panorama ficcional, os bombeiros representam a instituição de controle que atea fogo em todos

---

55

Texto escrito para **Tendências do Livro de Artista Volume 2** [Integrando a Feira de Arte Impressa – Tijuana-Vermelho/2012]. O presente material é uma compilação da fala **O livro está morto, viva o livro!: das práticas políticas às gráficas de apartamento para o 1 Seminário de Copesquisa em Arte: Extratégias Expansivas** [UFMS/2012] e do texto **Assim que for editado, lhe envio**, o qual integra o catálogo do 32 Panorama do MAM [São Paulo/2012].

os livros encontrados em bibliotecas particulares. Os acervos públicos já não existem mais. Enquanto alguns sujeitos desconhecem como seria um livro e qual era a antiga função de um bombeiro – por pertencerem à uma geração em que a publicação está extinta e a leitura é obscura, outros conservam, na clandestinidade, exemplares de livros clássicos, escondendo-os e consumindo-os como drogas ilícitas. Pois aqueles leitores encontrados com livros seriam presos ou levados à clínicas de *reeducação*. O consumo de um livro se dá pela leitura e nesse caso, podemos estabelecer um ponto de contato com os escritos de Platão acerca do *Phármakon*, no qual a mistura do texto com o discurso, mediada pela linguagem, pode ser entendida como uma droga que nos intoxica – produzindo efeitos laudativos, espécie de química nociva ou psicotrópico natural que altera nosso nível de consciência, oblitera nossa vista ou abre nossa percepção. Jacques Derrida analisa essa questão alegórica sob a perspectiva de que:

*Esse Phármakon, essa medicina, ao mesmo tempo remédio e veneno, já se introduz no corpo do discurso com toda a ambivalência. Esse encanto, essa virtude de fascinação, essa potência de feitiço podem ser – alternada ou simultaneamente – benéficas ou maléficas. [...] As folhas da escritura agem como um Phármakon que expulsa ou atrai para fora da cidade aquele que dela nunca quis sair, mesmo no último momento, para escapar da cicuta. Elas o fazem sair de si e o conduzem por um caminho que é propriamente o êxodo. [2007, p.14-15]*

Esse pensamento justifica o controle dos livros, os quais, na película de Truffaut, funcionam como drogas ilícitas que circulam através das personagens *homens-livros*, sujeitos que memorizam e disseminam o seu conteúdo, traficando-o através da oralidade. Cada indivíduo escolhe ser um livro vivo, detendo a sua história como aquelas páginas que já não existem mais. Uma ruptura no futuro da ficção nos remete ao tempo dos homens-sábios. Na história do mundo, entre os séculos X e XVII, diferentes inquisições emergem, demonstrando o seu medo frágil em relação aos livros. Os tribunais santos julgavam aqueles hereges que tinham a sua *fé em crise*. Queimando os livros em praça pública, a *Santa Inquisição* também acreditava que os livros nos levavam para o descaminho da imoralidade, do profano ou da diversidade de pensamento. Tal ideia parece ser uma atitude recorrente em toda forma totalitária de poder que, acuada com a liberdade de pensamento ou de expressão, institui modos de censura contra os livros. Lembramos aqui dos livros proibidos pelo Nazismo ou das publicações que foram extintas pelos governos ditatoriais instaurados em diferentes países. Entretanto, parece ser nesses intervalos históricos que toda publicação torna-se mais potente, onde a marginalidade toma força através da circulação clandestina. O atributo distributivo inerente ao contexto da publicação, acaba por disseminá-la em um trânsito por espaços que não controlamos. Cada circunstância, contexto ou época determina o tipo de estratégia para que isto ocorra. Algumas posições de campo criaram saídas alternativas para a manutenção das características expansivas do meio impresso. A expressão *samizdat*, nativa da língua russa, refere-se a um tipo específico de produção e prática disseminadora de publicações clandestinas, significando

literalmente: “auto-editado”. Igualmente, tal termo remete ao direito de “auto-expressão”, ao burlar o aparelho político, copiando e distribuindo conteúdos censurados. Nascidas na extinta União Soviética, as edições do tipo *samizdat* dependiam apenas dos processos prosaicos de reprodução. Durante o regime soviético, máquinas fotocopadoras não podiam ser propriedades privadas, desse modo, os autores transcreviam manualmente livros, os quais eram multiplicados pelas cadeias de leitura, transcrição e distribuição.

# S.

## Sicáns<sup>56</sup>

Na cultura dos Sicáns, pertencente ao império Inca, a noção de passado, presente e futuro era bastante peculiar. Até o século XV, a ideia de vislumbrar o futuro inexistia. Então, para acessar o presente e o passado, os Sicáns utilizavam a posição corporal como referente e o olhar como direção desses dois espaços temporais. Nessa espécie de ritual de vislumbre, o tempo era delimitado para onde se olhava, com a restrição de que não se podia girar a cabeça para direção alguma. Para acessar o presente era necessário fechar os olhos. Como uma redundância do instante, ele acontecia no exato momento em que estava acontecendo. Era sensação pura e, portanto, deveria ser sentido. Contrariando o senso comum de outras culturas, para os Sicáns, o passado, como algo já visto, sempre estava adiante do sujeito. Assim, para acessar as suas memórias, todo indivíduo deveria olhar para o que estava à sua frente. O passado ocupava metaforicamente o espaço do porvir. E quanto mais longe se vislumbrava, mais se havia vivido. Todo sujeito se via sempre em frente à suas experiências passadas. Já, o futuro, para os Sicáns, era algo que jamais seria acessado, pois havendo a restrição de torção da cabeça, todo indivíduo apenas poderia girar o corpo e então veria novamente o passado diante de si.

---

56

Este texto integra a introdução do artigo *Questões ruidosas do tempo através da ficção científica: o futuro visto em imagens do passado*, escrito em 2013 para a disciplina *Literatura e outras linguagens*, ministrada pela Profa. Elaine Indrusiak [PPG em Letras – UFRGS].

No século XVI, com a proliferação dos espelhos de metal polidos com areia, essa tecnologia não tardou a chegar em todas as colônias indígenas, através de mercadores, exploradores e padres jesuítas. Durante muito tempo, os conquistadores acreditavam que os indígenas estavam fascinados com essa novidade especular que os possibilitava ver a si mesmos. Ledo engano, os Sicáns não largavam os espelhos porque, agora, podiam vislumbrar o futuro. Ele era visto sempre no segundo plano da imagem que o espelho refletia ao contrário. E as crianças Sicáns logo descobriram que ficar entre dois espelhos paralelos era a melhor forma de enganar a passagem do tempo. O tempo ali, entre dois espelhos, congelava.

# T.

## Turista<sup>57</sup>

Era a representação mais caricata de um turista, com fotos e *souvenirs* dos lugares por onde passava. Pesquisava detalhadamente antes de viajar os pontos que por ele seriam visitados. Tinha um caderno com cenas de filmes anotadas em todas as páginas. Eram cenas que retratavam alguns lugares turísticos famosos. Um longo passeio naquela ponte, um jantar naquele restaurante, uma tarde ociosa naquele café, a leitura de um jornal sentado em um banco daquele parque. Fazia suas viagens sempre sozinho e quando chegava nas cidades, tinha a impressão que já havia estado lá, era a corporificação daquele sujeito que viaja para distintos lugares, absorvendo a paisagem em toda a sua superficialidade, onde um *souvenir* fotográfico é sempre pose-vista.

---

57

Parte deste texto foi publicada na *Revista Lugares*, acompanhando a série de trabalhos *Turista*, de 2013.  
<http://www.iberecamargo.org.br/site/revista-lugares/revista-lugares-artistas-detalle.aspx?id=70>

# V.

## VOSTOK

O livro *I Ching*, conhecido como o *Livro das Mutações*, obra oriental milenar, serviu como fonte de consultas e oráculo, sugerindo ações estratégicas que diferentes regimes ditatoriais e governos militares seguiram, subvertendo a sua real intenção. Quando a sua tradução encontrou a língua inglesa, no início do século XX, rapidamente tal publicação tornou-se uma referência para os capitalistas norte-americanos como também para os camaradas orientais. Do mesmo modo, ficções ou teorias pseudocientíficas tornaram-se uma fonte inesgotável para o radicalismo brutal de alguns movimentos extremistas. Para o regime nazista, por exemplo, os escritos de Karl Neupert foram extremamente importantes na fundação do movimento *Hohlweltlehre*, a *Teoria da Terra Oca*. Sabe-se que alguns membros do alto escalão do partido nazista eram adeptos da *Thule Gesellschaft*, uma espécie de ordem neo-templária mesclada com práticas ocultistas e ciências mágico-herméticas, fundada pelo alemão Rudolf von Sebottendorff. Esse tipo de literatura que mistura ficção com ciência remonta ao século XVII, mais precisamente aos estudos de Edmund Halley, o qual afirmava que a Terra era oca, contendo em seu interior outras três esferas. No interior dessas esferas haveria novas formas de vida que desconheciam a existência das entidades das esferas maiores. Caberia aos seres mais externos, nesse caso, aos humanos, cavar buracos para acessá-los. Um século mais tarde, o matemático Euler desenvolveu uma outra teoria, afirmando que não existiam

esferas múltiplas no interior da Terra, mas sim apenas uma única esfera oca, com formas de vida superiores habitando em seu interior. Essas duas teorias serviram de estrutura para os estudos que fundamentaram o livro *механика скрытой вселенной, Mecânica do Universo Oculto*, do cientista russo Ivan Korolenko. Não por acaso, um exemplar desse livro foi encontrado em uma cápsula do tempo que os soviéticos implantaram no oceano através de um batiscafo russo, no século XX, a qual somente fora encontrada em 2050. Muito provavelmente essa publicação também serviu para inspirar as expedições de um micro-submarino soviético, o qual foi o único submersível capaz de alcançar a profundidade que ultrapassava 100.000 pés. Em uma de suas missões, o submarino foi enviado para a Antártica, como o objetivo de explorar um lago de águas turvas, congelado por milhares de anos. As constantes alterações climáticas e a elevação da temperatura que banha o globo terrestre fizeram com que o degelo revelasse o lago que os camaradas chamaram de VOSTOK. Nesse lugar, a vida seria diferente, pois os cientistas soviéticos acreditavam que tal lago conservaria um mundo pré-histórico, abrigando formas de existência nunca antes vistas. O que vemos no filme *VOSTOK*, de Leticia Ramos, é um pouco dessa história: um elemento de uma complexa rede de provas e documentos que atestam a existência de um lugar que ainda não conhecemos. O rés de águas pré-históricas é, assim, capturado pelo submarino que a artista construiu, remetendo às explorações soviéticas. Manipulando as ferramentas da imagem, Leticia consegue extrair do *infra-mince* o mais sensível do notável. E aqui, olhando para as referências que a fotografia nos deixou, lembro de poucos casos semelhantes. São exemplares as experiências paranormais do

norte-americano Ted Series, com a máquina que fotografava o pensamento, os estudos dos russos Semyon e Valentina Kirlian, os quais criaram uma máquina para registrar a energia que circunda o nosso corpo, o aparato construído pelo alemão Augusto Mayer, uma máquina capaz de captar as esferas de energia que nossas mãos emanam, o melancólico Optograma do Dr. Vernois, o qual conseguia registrar a última imagem vista na retina de mortos e, finalmente, o equipamento improvável inventado pelo francês Hippolyte Baraduc: uma enorme máquina sem lente capaz de fotografar Deus. É incerto que essas máquinas realmente tenham existido, mas as suas imagens nos mostram que a fé não é apenas um sistema de crença baseado no improvável. Ela vai um pouco mais além, onde a ciência encontra o truque e a magia enfrenta o cinema. Há nesses campos, linhas invisíveis que os afastam, do mesmo modo que os aproximam. Se exigirmos provas das teorias e dos postulados científicos, será no registro documental e nas experiências práticas que encontraremos a *ilustração exemplar dessas meta-ficções*. E para aqueles que duvidam do tratado da Terra Oca, basta ir à *Academy of Natural Sciences* da Filadélfia e encontrar lá a maquete desse mundo, projetada, no século XIX, por J. Cleves Symmes. Ou, estando mais próximo, também observar o *Aquário* construído por Leticia Ramos. Esses dois constructos são outras formas de exemplificar teorias que não necessitam de comprovação, tais como o cinema, a literatura e, até mesmo, a história. Assim, não restará dúvidas a respeito de experimentos que inventam o mundo dentro do próprio mundo, seja ele cheio de ar ou tomado por água.





POST  
SCRIPTUM



*Como não fechar novamente?  
Como manter as questões como feridas abertas?*

Didi-Huberman  
**L'album de l'art à l'époque du Musée Imaginaire**  
(2013, p. 15)

Ao sublinhar as interrogações propostas por Didi-Huberman, inscritas na epígrafe do texto que finaliza a presente tese, busco tomar como emblema a seguinte dúvida: Como não encerrar as questões que surgiram de minha pesquisa prática e teórica em artes visuais? Nesse sentido, ao escrever o texto de conclusão, retomei alguns aspectos tratados ao longo desta tese, agora interrogando-me: Como foi construída a estrutura de pensamento teórico que analisou a minha prática artística? Procedendo desse modo, ao trazer para o texto de conclusão referências de autores, percebo que esta pesquisa segue aberta para novas perspectivas que possam surgir, sejam elas teóricas ou conceituais. De forma semelhante a alguns modos de operar em minha prática artística, o desenho estrutural desta tese foi sendo construído na medida em que sua pesquisa bibliográfica foi sendo adensada. Todas as séries de trabalhos do projeto *Fluxorama* nasceram dos meus encontros com livros, da mesma forma que este texto, aqui construído, tomou corpo.

É importante ressaltar que, ao longo do meu processo de escrita, houve cuidado para não correr o risco de reproduzir uma das principais ações que caracteriza a minha prática artística: ler conteúdos ignorando os seus contextos originais. Entretanto, não descarto esse tipo de ocorrência em algumas passagens desta tese, muitas delas editadas para minimizar ao

máximo esses possíveis desvios. Investigando como se deu o processo de criação dos trabalhos *Meteorito e Cadeira* e *Plano Energético Causal*, o foco de minha análise foi direcionado para as principais operações que nortearam os seus procedimentos de concepção e construção. A busca pelos livros de divulgação científica e enciclopédias, a leitura diletante e errática desses volumes, por meio de suas ilustrações, as relações subjetivas estabelecidas entre algumas dessas imagens com outros repertórios visuais e as ideias de edição e de montagem transpostas para os referidos trabalhos (através de narrativas ficcionais) configuraram-se como os assuntos de interesse desta pesquisa. Assim, conforme anteriormente anunciado, referências das artes visuais, da literatura e do cinema foram cruzadas com um vocabulário imagético que, originalmente, pertence ao campo da ciência.

As questões fundamentais lançadas pelo projeto *Fluxorama* foram introduzidas através da apresentação dos referidos trabalhos, revelando as ideias que os originaram, seus processos de construção e suas formas de apresentação. Igualmente, foram prospectadas interlocuções com artistas e teóricos que colaboram para pensarmos nas relações derivaram do diálogo entre os campos das artes visuais e da ciência, através do imaginário que deste último deriva. Um imaginário que pode circundar fenômenos vindos do céu ou produzidos pelo homem.

No segundo bloco textual, a exploração foi direcionada para a análise do tipo de volume impresso que serve de fonte imagética aos meus trabalhos: enciclopédias e livros de divulgação científica. Investigando um repertório de artistas, teóricos e escritores que problematizam a lógica enciclopédica, por meio de trabalhos e textos que podem parodiar, subverter

ou reproduzir os seus modos de existência. As ideias de classificação por famílias de assuntos e de ordenação alfabética do conhecimento foram analisadas. Observou-se também como a invenção da enciclopédia exemplifica o sonho utópico de organizar os distintos campos dos saberes e da cultura. Analisando como se dão os processos de edição e de montagem dos meus trabalhos, em espaços expositivos e em estágios que os antecedem, foram prospectadas relações que os aproximam de operações próprias à literatura e ao cinema. Por meio da elaboração de narrativas ficcionais, misturando datas, fatos e personagens históricos, os conceitos de edição e montagem foram transpostos para a minha prática artística, denominando a etapas geradoras das séries do projeto *Fluxorama*.

Já no terceiro capítulo foi compilado um conjunto de textos escritos ao longo dos últimos quatro anos, criando um panorama textual que expôs parte de meu processo de escrita como elemento integrante de minha prática artística. Nesse bloco textual, pensamentos de autores, nomes, datas e fatos históricos são incorporados diretamente pela minha escrita. Vale observar que, diferente dos dois capítulos anteriores, a grande maioria dos textos contidos nesse capítulo final corre o risco de descontextualizar as fontes bibliográficas que lhes fundamentam, alterando ou inventando as informações que os estruturam.

Na introdução desta tese pedi para que imaginássemos o mundo inteiro dentro de um livro, repleto de imagens e textos que pudessem explicá-lo, abarcando toda a sua complexidade. Tal exercício de pensamento, conforme aponta Peter Burke (2003, p.89), parece também ter inspirado as primeiras enciclopédias e suas categorias variantes, “[...] as quais podem ser

consideradas expressões ou incorporações de uma visão sobre o conhecimento e, de fato, uma visão do mundo (afinal, a partir da Idade Média, o mundo foi muitas vezes imaginado como um livro)”. Inspirado pelo conto “Do rigor da ciência”, escrito por Borges, ainda nas primeiras linhas da introdução foi proposto que o *livro imaginado* deveria ter o mesmo tamanho e peso de seu referente, fato que impossibilitaria a sua leitura. Nesse conto, o referido autor relata a existência de um lugar que possui um mapa de escala 1:1, reproduzindo cartograficamente em proporção real tudo aquilo que habita esse mundo. A ideia de duplicar o real, através da arte cartográfica, parece estar presente também em todo plano enciclopédico.

De um modo cômico, o romance *Bouvard e Pécuchet*, escrito por Flaubert no século XIX, revela um movimento aparentemente inverso à ideologia iluminista. Diferente do pensamento que gerou a ideia de enciclopédia, os dois personagens não imaginam o “mundo como um livro”. Apreendendo o “livro como um mundo”, os dois amigos, ao fim de cada experiência frustrada, nunca desistem, partindo para novas investidas no campo da experimentação científica. Trata-se, então, de mergulhar em uma busca utópica por respostas que possam refutar ou comprovar as hipóteses que nascem desse campo. Flaubert constrói, assim, um romance circular, o qual tende à repetição de um modelo narrativo elevado ao infinito. O artifício literário implícito em toda narrativa cíclica pode deflagrar também a própria ideia da enciclopédia, a qual contém na origem de seu nome o significado de “círculo do aprendizado”<sup>58</sup>.

---

58

Conforme Peter Burke (2003, p. 89): “O termo grego *encyclopaedia*, literalmente, 'círculo do aprendizado', originalmente se referia ao currículo educacional. O termo passou a ser aplicado a certos livros porque estavam organizados da mesma maneira que o sistema educacional”.

Faltando arestas a um círculo, nunca poderemos encontrar nele início ou fim. Representando o infinito, o círculo também é um emblema presente na literatura borgeana, a qual serviu de referência para a composição do trabalho *Plano Energético Causal*, da mesma forma que pontuou algumas reflexões que integram o presente texto. Em distintos contos de Borges podemos observar que a enciclopédia é apreendida pelo autor sempre como uma obra circular incompleta, redundante e, portanto, imperfeita. No conto *O idioma analítico de John Wilkins*, Borges (2007, p. 124) escreve: “[...] sabidamente não há classificação do universo que não seja arbitrária e conjectural”. Não obstante, podemos também observar, no conto *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, como uma enciclopédia que documenta um lugar desconhecido pode ser imaginada, onde o referido autor (2007, p. 18) descreve o conteúdo de tal volume<sup>59</sup>:

Agora tinha nas mãos um vasto fragmento metódico da história total de um planeta desconhecido, com suas arquiteturas e querelas, com o pavor de suas mitologias e o rumor de suas línguas, com seus imperadores e mares, com seus minerais e pássaros e peixes, com sua álgebra e seu fogo, com sua controvérsia teológica e metafísica. Tudo isso articulado, coerente, sem visível propósito doutrinário ou tom paródico.

Em *Decodex*, encarte que acompanha a segunda edição de enciclopédia *Codex Seraphinianus*, Luigi Serafini (2013, p. 17) explica parte de seu processo de criação:

---

59

O livro em questão chama-se *A First Encyclopaedia of Tlön – Vol. XI – Hlaer to Jangr*.

Delineava as imagens segundo um critério taxonômico e a um certo ponto pareceu-me que faltassem escritas para completar aquele desenho, sempre mais semelhante à página de um atlas de anatomia comparada. Que tipo de legenda poderia inserir e, sobretudo, em que idioma? A aproximação de um texto a uma imagem, como se sabe, gera uma aparência de sentido mesmo se não compreendemos ou um ou a outra. Lembra-se de quando, durante a infância, folheávamos os livros ilustrados e, fingindo saber ler, divagávamos sobre as suas figuras diante dos adultos?

Aqui devo fazer novamente uma referência ao modo como procedo na busca pelas ilustrações que, posteriormente, figuram os meus trabalhos. Conforme as lembranças de Luigi Serafini, imagino haver distintos tipos de leitura que, ignorando os conteúdos textuais, possa inventar outros sentidos para as ilustrações que os acompanham. Em um texto intitulado *Visibilidade*, Calvino (1993, p. 108) define essa forma de leitura, dada pelas imagens, como um tipo de: “[...] pedagogia que só podemos aplicar a nós mesmos, seguindo métodos a serem inventados a cada instante e com resultados imprevisíveis”. Do mesmo modo, o referido autor (1993, p. 109) relata uma passagem de sua infância, onde essa forma de leitura particular influenciou posteriormente o seu processo de escrita e a sua perspectiva de ver as imagens do mundo:

Mas eu, que ainda não sabia ler, passava otimamente sem essas palavras, já que me bastavam as figuras. Não largava aquelas revistinhas<sup>60</sup> que minha mãe havia começado a comprar e a

---

60

É importante constar que as revistinhas mencionadas por Calvino são edições dos quadrinhos *Corriere dei Piccoli*, primeira publicação italiana dirigida a leitores infantis. Na década de 1930, tal revista passou a publicar versões de *comics* norte-americanos, extraindo os conteúdos textuais dos balões originais e

coleccionar ainda antes de eu nascer e que mandava encadernar a cada ano. Passava horas percorrendo os quadrinhos de cada série de um número a outro, contando para mim mesmo mentalmente as histórias cujas cenas interpretava cada vez de maneira diferente, inventando variantes, fundindo episódios isolados em uma história mais ampla, descobrindo, isolando e coordenando as constantes de cada série, contaminando uma série com outra. Imaginando novas séries em que personagens secundários se tornavam protagonistas.

Lembrando de nossa infância, através dos relatos de Serafini e Calvino, podemos nos identificar com essa forma subjetiva de leitura. Um tipo de testemunho que ignora a palavra escrita, olhando para aquilo que as imagens contam e imaginando outras narrativas que podem ir além de suas legendas. Esse exercício não é apenas uma ação inerente aos iletrados, mas também a todos aqueles que podem ignorar os conteúdos textuais que circundam qualquer tipo de ilustração. Ignorando os textos, restarão as imagens, as quais não apenas podem ser visualizadas, mas também lidas. Nesse caso, o ato de leitura será ampliado conforme o limite da imaginação daqueles que olham para as imagens procurando nelas histórias que são paralelas aos seus textos oficiais .

Por fim, diante desse panorama conclusivo e aberto, gostaria de encerrar a presente tese com uma imagem e sua legenda. Aqui, diferente de minhas operações de leitura, será preciso ler a legenda que está inscrita nessa ilustração.

---

inserindo suas variantes rimadas na base dos quadrinhos. Já em sua vida adulta, o autor (1993, p. 109) relata ter descoberto que as versões de textos publicados na revistinha italiana eram: “[...] interpretações da história, de orelhada, tais quais as minhas; estava claro que o verzejador não tinha a mínima idéia do que poderia estar escrito nos balõezinhos do original, seja porque não soubesse inglês [...]”.



LEMAITRE (Belga).

Até hoje foram apresentadas duas hipóteses acêrca do desvio para o vermelho. A primeira pretende tratar-se de fenômeno de fadiga; a luz que percorreu essas vastíssimas distâncias e tempos — cem milhões de anos e mais — torna-se, quanto mais corre, mais fraca em energia, tornando-se as suas ondas gradativamente mais longas. Ou o desvio para o vermelho é provocado pelo movimento, sendo que quanto mais as vias-lácteas se afastam, mais rápido o movimento.

Os fundamentos para a primeira teoria são: o espaço universal não está vazio. Parte considerável da massa universal se encontra espalhada fora das estrélas brilhantes, como "substância interestelar". Ela e

## BIBLIOGRAFIA

ALCORÃO. Português. **O Al-corão**. Tradução de Mansour Challita. São Paulo: Edições BestBolso, 2010.

ARAUJO, Emanuel. **A construção do livro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

ARISTOTLE. **Meteorologica**. Cambridge: Harward University Press, 2004.

ASIMOV, Isaac. **No mundo da ficção científica**. São Paulo: Fernando Alves, 1981.

\_\_\_\_\_. **Eyes on the Universe**. London: André Deutsch, 1976.

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Campinas: Editora Papirus, 1995.

AVANCINI, José Augusto; GODOY, Vinícius Oliveira; KERN, Daniela. **Paisagem em questão: cultura visual, teorias e poéticas da paisagem**. Porto Alegre: UFRGS: Evangraf, 2013.

AVELAR, José Carlos. Prefácio. In: EISENSTEIN, Sergei. **A Forma do Filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

BENFORD, Gregory. **The wonderful future that never was**. New York: Sterling USA, 2010.

BENJAMIN, Walter. **Libro de los pasajes**. Madrid: Ediciones Akal, 2011.

\_\_\_\_\_. **Sobre arte, técnica, linguagem e política**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992.

BERNARDO, Gustavo. **O livro da metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2010.

BEVAN, Alex; DE LAETER, John. **Meteorites: a journey through space and time**. Washington DC: Smithsonian Institution Press, 2002.

BIBLIA. Português. **Bíblia de Jerusalém**. Tradução de José Bortolini. São Paulo: Editora Paulus, 2003.

BIOY CASARES, Adolfo. **A invenção de Morel**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

\_\_\_\_\_. **Histórias fantásticas**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BOMBOI, Vicente Meliá. **El cerebro humano sigue las leyes de la mecánica cuántica**. 2012. **e-book**.

BORGES, Jorge Luis. **Borges oral & sete noites**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. **Ficções**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. **História universal da infâmia**. Companhia das Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. **Outras inquisições**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

\_\_\_\_\_. **O fazedor**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. **O Aleph**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. **O livro dos seres Imaginários**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BORGES, Jorge Luis; BIOY CASARES, Adolfo; OCAMPO, Silvina. **Antología de la literatura fantástica**. Buenos Aires: Debolsillo, 2013.

BORGES, Jorge Luis; BIOY CASARES, Adolfo. **Crônicas de Bustos Domecq**. São Paulo: Alfa-Omega, 1976.

BOURRIAUD, Nicolas. **Postproducción**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **O Campo Científico**. In: **Pierre Bourdieu**. ORTIZ, Renato (org.). Editora Ática, São Paulo, 1983.

BURKE, Peter. **Uma história social do conhecimento: de Gutenberg à Diderot**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

CADÔR, Amir Brito. **Enciclopedismo em livros de artista: um manual de construção da enciclopédia visual**. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, Minas Gerais, 2012.

CALDAS, Waltercio. **Manual da ciência popular**. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

CALVINO, Italo. **As cosmicômicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das letras, 1993.

CAMNITZER, Luis. **O artista, o cientista e o mágico**. Revista Humboldt. Disponível em: <http://www.goethe.de/wis/bib/prj/hmb/the/156/pt8622845.htm>. Acesso em 11/12/2013.

\_\_\_\_\_. **Didáctica de la liberación: arte conceptualista latinoamericana.** Montevideo: Centro Editorial Hum, 2008.

CAMPOS, Roland de Azeredo. **Arteciência: afluência de signos co-moventes.** São Paulo: Perspectiva, 2003.

CANCINI, Néstor García. **A socialização da arte: teoria e prática na América Latina.** São Paulo: Cultrix, 1981.

CAPEK, Karel. **Histórias Apócrifas.** São Paulo: Editora 34, 2013.

CARRIÓN, Ulises. **A nova arte de fazer livros.** Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

CARVALHO, Wilton. **O meteorito de Bedengó: história, mineralogia e classificação química.** Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em Geologia da UFBA, 2010.

CASTAN, Javier Sáez; MURUGARREN, Gabriel. **O fabuloso almanaque da fauna mundial: animalário universal do professor Revillod.** Lisboa: Orfeu Negro, 2011.

CAUQUELIN, Anne. **No ângulo dos mundos possíveis.** São Paulo: Martins Fontes, 2011.

CHARTIER, Roger. **A força das representações: história e ficção.** Chapecó: Argos, 2012.

CHRISTOV-BAKARGIE, Carolyn. Foreword. In: FAIVOVICH, Guilherme & GOLDBERG, Nicolás. **The Campo del Cielo Meteorites – Vol. I – El Taco.** Ostfildern: Hatje Cantz, 2010.

CORTÁZAR, Julio. **Bestiário**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

CRUZ, Afonso. **Enciclopédia da Estória Universal Vol. II.: arquivos de Dresner**. Carnaxide: Alfaguara, 2013.

DALRYMPLE, Brent. **The age of the Earth**. Califórnia: Stanford University Press, 1994.

DE DUVE, Thierry. **Kant after Duchamp**. Cambridge: The MIT Press, 1996.

DEBRAY-GENETTE, Raymonde. **Métamorphoses du récit autour de Flaubert**. Éditions du Seuil: Paris, 1988.

DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. São Paulo: Iluminuras, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas em Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

\_\_\_\_\_. **Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?** Madrid: TF. Editores, 2010.

\_\_\_\_\_. **Diante da Imagem**. São Paulo: Editora 34, 2013.

\_\_\_\_\_. **L'Album de l'art à l'époque du Musée Imaginaire**.

Paris: Éditions Hazan, 2013.

DUBOIS, Phillipe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papyrus, 1993.

DUFOUR, Éric. **O cinema de ficção científica**. Lisboa: Edições Textos & Grafia, 2011.

ECO, Umberto. **A memória vegetal e outros ensaios sobre bibliofilia**. Rio de Janeiro: Record, 2011.

\_\_\_\_\_. **A história de feiura**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

\_\_\_\_\_. **História das terras e lugares lendários**. Rio de Janeiro: Record, 2013.

\_\_\_\_\_. **Seis passeios sobre o bosque da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

\_\_\_\_\_. **Sobre espelhos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

EISENSTEIN, Sergei. **A Forma do Filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

FAIVOVICH, Guilherme & GOLDBERG, Nicolás. **The Campo del Cielo Meteorites – Vol. I – El Taco**. Ostfildern: Hatje Cantz, 2010.

FELICIANO, Héctor. **O museu desaparecido: a conspiração nazista para roubar obras-primas da arte mundial**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

FLAUBERT, Gustave. **Bouvard e Pécuchet**. São Paulo: Estação Liberdade, 2007.

Fontcuberta, Joan. **A câmara de Pandora: a fotografia depois da fotografia**. São Paulo: Gustavo Gili, 2012.

\_\_\_\_\_. Fauna: concepto y génesis. In: Fontcuberta (Et. al.). **Ciencia y Fricción: fotografía, naturaleza, arte**. Murcia: Novograf, 1998.

\_\_\_\_\_. **O beijo de Judas: fotografia e verdade**. São Paulo: Gustavo Gili, 2010.

Ford, Brian. **Images of science: a history of scientific illustration**. London: The British Library Publishing Division, 1992.

Foster, Hal. **O retorno do real: a vanguarda no final do século XX**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Foucault, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

Gamerro, Carlos. **Ficciones Barrocas: una lectura de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Cortázar, Onetti e Felisberto Hernández**. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

Gamow, George. **Biografia da Terra: a assombrosa história de nosso planeta**. Porto Alegre: Editora Globo, 1961.

Girshick, Thomas. **The dictionary Duchamp**. London: Thames & Hudson, 2014.

Grafton, Anthony. **As origens trágicas da erudição: pequeno tratado sobre a nota de rodapé**. Campinas: Papyrus, 1998.

Hoffmann, E. T. A. **El magnetizador: un acontecimiento familiar**. Barcelona: Editorial Bambú, 2010.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

JAMESON, Frederic. **Arqueologías del futuro: el deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción**. Madrid: Ediciones Akal, 2005.

KAHN, Fritz. **O livro da Natureza: a imagem do Universo à luz da ciência moderna, numa exposição acessível a todos**. São Paulo: Edições Melhoramentos, 5a ed., 1963.

KUHN, Thomas. **A estrutura das revoluções científicas**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

\_\_\_\_\_. **La revolución copernicana: la astronomía planetaria en desarrollo del pensamiento occidental**. Barcelona: Paneta Agostini, 1993.

HALADYN, Julian Jason. **Marcel Duchamp Étant Donnés**. London: Afterall Books, 2010.

MACCALL, G. J. H; BOWDEN, A. J.; HOWARTH, R. J. **The history of meteoritics and key meteorite collections: fireballs, falls and finds**. London: The Geological Society Publishing House, 2006.

MACCARTHY, Tom; YEE, Lydia. **Martian Museum of Terrestrial Art (Martian Encyclopaedia of Terrestrial Life)**. London: Merrel, 2008.

MACIEL, Maria Ester. **As ironias da ordem: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

MALRAUX, André. **O museu imaginário**. Lisboa: edições 70, 2000.

MANDEL, Mike & SULTAN, Larry. **Evidence**. New York: Distributed Art Publishers Inc., 2003.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens: uma história de amor e ódio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. **Uma biblioteca à noite**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MARIA, Walter de. **Sobre a importância dos desastres naturais**. In: **Nuvem**. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2013.

MARQUEZ, Renata Moreira. **Geografias portáteis: arte e conhecimento espacial**. Tese de Doutorado. Instituto de Geociências da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

MARX, Karl. **Diferença entre as filosofias da natureza em Demócrito e Epicuro**. Porto: Editorial Presença, 1972.

MITJA, Jordí. **Dispersió de la primera pedra. D'una pedra sòlida a una roca volàtil**. Girona: Crani, 2010.

NESBIT, Molly. **Their common sense**. London: Black Dog Publishing, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **A Gaia Ciência**. São Paulo: Rideel, 2005.

O'NEIL, James. **Prodigal Genius: the life of Nicola Tesla**. San Diego: The Book Tree, 2007.

PETROVA, Yevgenia. Arte russa nos anos de vanguarda. In: **VIRADA russa**. Sankt-Peterburg: Pallace Editions, 2009.

PINO, Claudia Amigo. **A ficção da escrita**. São Paulo: Ateliê da Escrita, 2004.

POPPER, Kal. **A lógica da pesquisa científica**. São Paulo: Pensamento, 2006.

RABKIN, Eric. **The Fantastic in Literature**. New Jersey: Princeton University, 1997.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2005.

\_\_\_\_\_. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

REDIN, Mayana. **Os meteoritos e o conceito erodido de infinito**. Disponível em: <<http://revistacarbono.com/artigos/05el-chaco-faivovich-goldberg-graciela-speranza/>>. Acesso em 08/01/2014.

RIEGL, Alois. **O culto moderno dos monumentos: a sua essência e origem**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014.

ROJO, Alberto. **Borges e a mecânica quântica**. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

SCORZELLI, R. B.; VARELA, M. E; ZUCOLLOTO, E. **Meteoritos: cofres da nebulosa solar**. São Paulo: Livraria da Física/Centro Brasileiro de Pesquisas Físicas, 2010.

SENNET, Richard. **O artífice**. Rio de Janeiro: Record, 2009.

SERRES, Michel. **Atlas**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995.

\_\_\_\_\_. **Contrato Natural**. Lisboa: Piaget, 1990.

\_\_\_\_\_. **O nascimento da física no texto de Lucrecio: correntes e turbulências.** São Paulo: Editora UNESP, 2003

SERAFINI, Luigi. **Codex Seraphinianus.** New York: Rizzoli, 2013.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República.** São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SHUKER, Karl P. N. **Mirabilis - A Carnival of Cryptozoology and Unnatural History.** New York: Anomalist Books, 2013, Kindle edition.

SILVEIRA, Paulo. **As existências de narrativa no livro de artista.** Tese de Doutorado. Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

SOUZA, Bernardo de. Texto crítico. In: **Se o clima for favorável.** Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2013.

STOLFF, Raquel. **Entre a palavra-pênis e a escrita porosa [investigações sob proposições sonoras].** Tese de doutorado. Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

REGIANI, Ruth Moreira de Sousa. **Made-up Memory Corp: a ficção como estratégia na construção de lembranças inventadas.** Tese de Doutorado. Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

SPERANZA, Graciela. **El Chaco em Kassel e o peso da incerteza.** Disponível em: <<http://revistacarbono.com/artigos/05el-chaco-faivovich-goldberg-graciela-speranza/>>. Acesso em 12/01/2014.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução a literatura fantástica.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

VERGARA, Moema de Rezende. Contexto e Conceitos: história da ciência e a

“vulgarização científica” no Brasil do século XIX. **INCI**, v 33, n.5, Caracas, maio de 2008.

WARBURG, Aby. **Atlas Mnemosyne**. Madrid: Ediciones Akal, 2010.

WITKOWSKI, Nicolas. **Uma história sentimental das ciências**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

WOOD, James. **Como funciona a ficção**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

WULF, Andrea. **Os caçadores de Vênus: a corrida para medir o céu**. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

ZIPFEL, Jutta. The Campo del Cielo iron meteorite. In: FAIVOVICH, Guilherme & GOLDBERG, Nicolás. **The Campo del Cielo Meteorites – Vol. I – El Taco**. Ostfildern: Hatje Cantz, 2011.

## **Catálogos**

DOCUMENTA (13). **Der tanz war sehr frenetisch, rege, rasselnd, klingend, rollend, verdreht und dauerte eine lange Zeit**. Ostfildern: Hatje Cantz, 2012.

Rumos Artes Visuais. **Convite à viagem**. São Paulo: Itaú Cultural, 2013.

## **Filmes**

CEDAR, Joseph. **Nota de rodapé** [Israel/2011, cor/105min.]. Roteiro e Direção de Joseph Cedar. Distribuição Sony Pictures.

BECKER, Wolfgang. **Adeus, Lênin!** [Alemanha/2013, cor/121min.]. Roteiro de Bernard Lichtenberg e Wolfgang Becker, direção de Wolfgang Becker. Distribuição: Bavaria Film International.

GODARD, Jean-Luc. **Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution**.

[França, Itália/1965, p&b/99 min.]. Roteiro de Paul Éluard e Jean-Luc Godard, direção de Jean-Luc Godard. Distribuição: Mundial Filmes.

GREENAWAY, Peter. **Prospero's Books**. [Inglaterra, França/ 1991, cor/129 min]. Roteiro e direção de Peter Greenaway. Distribuição: Lume Filmes.

HANEKE, Michael. **A Fita branca**. [Alemanha, Áustria, Itália/2009, p&b/144min]. Roteiro e direção de Michael Haneke. Distribuição: Imovision.

HASKYN, Byron. **A guerra dos mundos**. [Estados Unidos, Alemanha/1953, p&b/85min]. Direção de Byron Haskin. Distribuição: Paramount Home.

KUBRICK, Stanley. **2001: uma odisséia no espaço**. [Estados Unidos, Inglaterra/1968, cor/142min.]. Roteiro de Artur C. Clarke e direção de Stanley Kubrick. Distribuição: Warner Home Vídeo.

KUSTURICA, Emir. **Underground: mentiras de guerra**. [Alemanha, França, Hungria, Iugoslávia/1995, cor/170min.]. Roteiro e direção de Emir Kusturica. Distribuição: Lume.

SPIELBERG, Steven. **Contatos imediatos do terceiro grau**. [Estados Unidos/1977, cor/137min.] Roteiro e direção Steven Spielberg. Distribuição: Columbia Pictures.

WELLES, Orson. **F for fake**. [Alemanha, França, Irã/1973, cor/p&b/90min]. Roteiro e direção de Orson Welles. Distribuição: Continental.

TARR, Béla. **O cavalo de Turim**. [Hungria/2011, p&b/146min.] Roteiro de Béla Tarr e László Krasznahorkai, direção de Béla Tarr e Agnes Hranitzky. Distribuição: Midas Filmes.

TARANTINO, Quentin. **Bastardos inglórios**. [Estados Unidos, Alemanha/2009, cor/153min.]. Roteiro e direção de Quentin Tarantino. Distribuição: Universal Pictures.

TRUFFAUT, Francois. **Fahrenheit 451**. [Inglaterra/1966, cor/112min.]. Roteiro/adaptação e direção de Francois Truffaut. Distribuição: Universal Pictures.

### **Sites consultados**

[http://articles.latimes.com/1987-12-10/news/mn-28060\\_1\\_medium-range-missiles](http://articles.latimes.com/1987-12-10/news/mn-28060_1_medium-range-missiles)

<http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/enciclopedia/cap2p1/antclass.htm#introducao>

<http://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/3519597>

<http://www.sciencemuseum.org.uk>