

O discurso das conjunções como dinâmica do pensamento artista

Le discours des conjonctions comme dynamique de la pensée artistique

Irene de Mendonça Peixoto

Mestre em comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professora da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.
peixotoirene@gmail.com

RESUMO:

A proposta deste artigo é investigar a dinâmica das estratégias criadoras que conjugam heterogêneos produzindo trabalhos que mudam de natureza em função das conexões que estabelecem, revelando um mundo pleno de sintonias secretas, no qual as coisas poderiam aliar-se da maneira mais contraditória e evidenciar afinidades indefinidas. Esse dom de produzir e perceber semelhanças nos conduz ao desafio de atravessar o mundo sob a perspectiva do “e”, acolhendo paradoxos, convivendo com ambivalências, afinidades e aversões. Desse modo, as conjunções da arte confrontam e expressam o infinito.

Palavras-chave: *Arte contemporânea. Processos artísticos. Instâncias analógicas.*

RÉSUMÉ:

La proposition de cet article est d'examiner la dynamique des stratégies créatives qui conjuguent l'hétérogène produisant des œuvres qui changent leur nature en raison des liens qu'elles établissent, révélant un monde plein de syntonies secrètes, dans lequel les choses pourraient s'allier de la manière la plus contradictoire, démontrant des affinités indéfinies. Ce don de produire et de percevoir des similitudes nous conduit au défi de traverser le monde du point de vue du «e», en acceptant les paradoxes, en vivant avec des ambivalences, des affinités et des aversions. De cette façon, les conjonctions de l'art confrontent et ils expriment l'infini.

Mots-clés: *Art contemporain. Processus artistiques. Instances analogiques.*

Em uma de suas palestras, o artista Tunga começa dizendo: “posso estar aqui para responder e falar sobre qualquer coisa, não porque eu saiba a resposta, mas porque posso incluir qualquer coisa dentro do meu discurso” (TUNGA, 2012, p. 162). Essa afirmação nos faz lembrar de Leonardo da Vinci como personificação do “homem universal” imaginado por Valéry (2011, p. 55), feito expressamente para “desesperar o homem moderno” (Ibidem, p. 65), orgulhoso e apegado à sua superioridade monótona de especialista. Os artistas, ao contrário, invocam a diversidade, instauram abstrações e analogias, fazendo outro uso das linguagens. Ao invés de reduzir a complexidade do mundo, eles atuam nas lacunas da compreensão para inventar-lhes novas formas, povoar esses espaços com um turbilhão de combinações extraordinárias entre coisas, seres e lembranças. O fio secreto que une esses díspares não tem como ser antecipado, o que torna o artista “detentor de um poder cujos meios ele ignora” (Ibidem, p. 55).

Aglutinar materiais graças às suas diferenças e não apesar delas, criando conjunções inesperadas, é uma prática da arte. Porém, essa imprevisibilidade tem as suas regras surgindo imperativamente em meio à labuta artística e será a partir delas que a obra se fortalecerá e encontrará sentido. O artista, ao fazer o seu trabalho, seguindo um rastro intuitivo, descobre o seu motivo, a sua paixão como regra. Assim como o matemático, disse Valéry, aquele que cria encontra no “arbitrário mais perspicaz e mais consciente o meio de desenvolver com mais certeza sua arte do necessário” (Id, 1998, p. 211).

A arte tem essa propriedade de perceber e criar laços entre mundos diversos, reinventar qualificações e atravessar temporalidades. O que ela nos oferece é esse vigor de conciliar o que, a princípio, seria inconciliável. Na conjugação desses heterogêneos transparecem não só as diferenças, mas também as sutilezas que os une. O acontecimento poético se revela nesse ajuntamento de improváveis. Ele vai se tornando aparente e legível durante o fazer da obra, desvelando os caminhos sinuosos que conectam os sentidos das coisas.

Não é apenas a superfície plástica e sedutora dos materiais em confronto que ativa a poética, mas o fazer criativo, a capacidade de invenção do artista, o seu destemor em poetizar os tensos paradoxos do mundo. O “discurso das conjunções” (TUNGA, 2012, p. 164) é uma dinâmica do pensamento criador, no qual os sentidos das obras estão sempre evocando outros sentidos. Não há momento de descanso, faz parte do processo artístico “acumular uma série de operações com sentido extenso” (Ibidem, p. 177).

O acúmulo é um processo de mútuo contágio, onde tudo está presente ao mesmo tempo. Uma ideia na outra. Recorrência. Combinação de identidades fluídas em que um corpo ou discurso é imerso em outro. Campo de errância aberto aos descaminhos, ao imponderável. A intenção não é a organização dessa pluralidade, mas sim o enfrentamento de todos os futuros contidos virtualmente nas instâncias criadoras, toda a potência de um vir a ser inerente às coisas e seres no mundo.

Ao longo desse confronto surge uma fragmentada narrativa visual composta por lembranças, fabulações, palavras, acontecimentos diferentes e/ou recorrentes do devaneio criador. Lembrar, relembrar, inventar continuamente, deixando que os elementos perdidos entre as (des)lembranças provoquem colisões e conexões inesperadas. É produzir reverberações, ressonâncias, fazer com que diferenças se conectem na composição de uma unidade fragmentada em equilíbrio momentâneo, móvel, passível de inúmeras recomposições. Uma evidência desses processos de ajuntamento e mútuo contágio na arte é a ideia de “trança” na obra de Tunga. As tranças de fios de chumbo, de cobre, de cobras, nas “terezas” dos fugitivos de suas performances são recorrências contagiantes. O ato de trançar, nos lembra o artista, já implica em fazer uma única coisa de partes distintas.

Assim como os poetas, os artistas possuem um repertório de referências, de palavras, imagens, matérias, que se contagiam e ecoam entre os trabalhos para compor os discursos fluidos e bem conjugados da arte, permitindo que a cada reincidência elas revelem um sentido novo, tal como “palavra bem exercida numa língua em que subitamente você percebe assim: ih, nunca tinha pensado que esta palavra queria dizer isso também!” (TUNGA, 212, p. 164).

O discurso das conjunções prolifera com a ousadia dos artistas em expandir o seu universo criativo sem esconder os seus combates internos, a luta dos pensamentos alternados, as incertezas e os medos. E nada disso empobrece, desmistifica ou explica a obra, ao contrário, tamanha complexidade nos embriaga, nos fascina e nos ensina a lidar com o excesso de estímulos, em um ambiente no qual o caos e um mínimo de organização se encontram. Ao agregar os mais variados lugares e temporalidades, as obras são uma grande teia de conversações, promovendo uma exuberância de vozes simultâneas, um transbordamento de sensibilidade.

A dimensão das obras se amplia no conjunto dessas variantes poéticas, dinamizando os diferentes sentidos. Aprendemos com elas que o fragmentado, o descontínuo e a finitude da vida desembocam em um fluxo maior, ininterrupto e constante. É desse modo que o discurso das conjunções confronta e expressa o infinito. A arte não é a imagem do mundo. Junto com Deleuze e Guattari podemos dizer que ela “faz rizoma com o mundo” (1992, p. 28). O conceito de rizoma, esse modelo de realização das multiplicidades, é um processo sem começo nem fim, que se encontra sempre no meio, entre as coisas, reforça a importância das conjunções ao afirmar que “o rizoma tem como tecido a conjunção “e....e....e...”(Ibidem, p. 48). Essa conjunção não invoca a simplicidade de uma sucessão linear, ao contrário, a força que ela contém para quebrar o imperativo do verbo ser vem de sua natureza complexa, constelante, que se bifurca em inúmeras direções.

Aceitar o desafio de atravessar o mundo sob a perspectiva do “e” implica em acolher os paradoxos, conviver com as ambivalências, com afinidades e aversões. Será preciso resistir ao familiar repouso do equilíbrio, ao dualismo simplista entre o verdadeiro e o falso que obriga a escolher apenas um caminho entre vários, limitando a compreensão do mundo e da vida. Muito diferente, a conjunção “e” nos ensina a pensar a partir de um plano de imanência onde tudo se engendra. A vida se torna um composto híbrido em constante movimento na qual os elementos mudam de meio e natureza, variando segundo seus vínculos, operando por contágio, por epidemia, agem pelas bordas, engendram novos rizomas.

O discurso das conjunções é potência de metamorfose, impede que os acontecimentos se fixem em um determinado ponto. Através da força criadora da conjunção “e” inventam-se novas zonas de vizinhança por onde podem se esboçar os devenires. Criar, provocar conjunções, fazer rizoma é

alargar seu território por desterritorialização, prolongar as linhas de fuga para promover a expansão dos campos de ação criativa. Valorizar os princípios de conexão e heterogeneidade, próprios do rizoma, assumir que o trabalho do artista não requer uma unidade de meios, mas é preciso que esses meios dialoguem, criem ressonâncias, conversem sobre a complexidade de serem/estarem no mundo ao mesmo tempo, juntos e separados.

Quando consideramos a criação sob a perspectiva da multiplicidade é porque aceitamos a provocação de que os trabalhos mudem de natureza em função dos vínculos imprevistos surgidos durante o processo criativo. Tanta variação gera um aumento de valor, uma reverberação de intensidades que propicia a revelação de devires insuspeitados, retirando das coisas e dos acontecimentos as suas finalidades mais óbvias.

Desinteressado pelo pensamento linear, o discurso das conjunções encontra reciprocidade, não se fecha sobre si mesmo por estar sempre aberto à experimentações, vibra atravessado por linhas de intensidade movendo-se em várias direções. Cria a sua própria atmosfera, expande seu território se alastrando por todos os meios, transformando a obra de arte em um aglomerado de coisas – textos, cores, luzes, sons, imagens – e promovendo experiências multissensoriais. Quando duas ou mais coisas se unem, dirá Tunga, provocam “um fenômeno de radiação” (TUNGA, 2012, p. 164), um sentido entra no outro produzindo um terceiro. É a partir desse terceiro sentido, implicando em inúmeros outros, que devemos começar a pensar para alcançar a força e a lógica singular da dimensão poética.

Impregnados dessa energia e impulsionados por sua força, compreendemos o quanto são incertas as leis interiores que regem esse fazer espontâneo. Aprendemos o jogo imprevisível e complexo das inúmeras combinações e atrações que se trançam para compor os caminhos narrativos das obras e seus devires. O aprendizado dessas afinidades faz brilhar no artista uma pequena luz, evocação distante, vontade latente e subterrânea de experimentar e realizar trabalhos de arte.

Porque conjugar sonhos

O pensamento criador alude ao inefável, às zonas cinzentas, aos informes, germina em solos ambivalentes e nas atmosferas nebulosas, por isso se aproximam da dinâmica vaporosa dos sonhos, plena de intervalos e desconhecidas do entendimento lógico. Nutrição poética para artistas, os sonhos são aventuras íntimas, reconditamente alojadas em nosso interior mais secreto, expressões mais vigorosas de nós mesmos. Nos fazem imaginar a fonte de conhecimento que guardam sobre a humanidade. Os sonhos acontecem à nossa revelia, a sua récita noturna é involuntária e rebelde, por isso nossa crença e nosso temor a eles – nos parecem presságios. Dentro de nossos sonhos, o mundo planeia e deriva na fantasia, é composto de imagens que se unem e se desgarram livremente. O pensamento devaneia quando objetividade se oblitera. Afirmando assim, como fez Bachelard, “a liberdade da razão em relação a ela mesma” (1978, p. 10), o que restitui à razão humana “a sua função de turbulência” (Ibidem, p. 10), que amplifica as possibilidades do pensar e faz com que “sensibilidade e razão, juntas, recuperem sua fluidez” (Ibidem, p. 10).

Sonho e vigília, razão e imaginação, ciência e arte são premências que se enfrentam, mas que subsistem latentes, uma na outra, por isso “o inevitável é ir de um ao outro, nisto como em tudo” (2007, p. 22), nos lembra Benedito Nunes através do aforisma de Juan de Mairena.

Jung, uma vez indagado sobre as relações entre o seu trabalho erudito e suas anotações pessoais sobre sonhos e devaneios respondeu: “as primeiras imaginações de sonhos foram como o fogo, basalto fundido, a partir do qual a pedra se cristaliza e sobre ela eu pude trabalhar” (2009, p. 88).

Os antigos praticavam a oniromancia (CHEVALIER, 2009, p. 844), divinação por meio dos sonhos, por considerarem que eles existiam para que os homens enxergassem com os olhos dos deuses o que não conseguiam ver com os próprios. Na gênese de quase todos os ritos, encontramos os sonhos nos nomes sagrados e profanos, nos comandos de colheitas e guerras, no destino dos homens e no fundamento das grandes decisões. Se buscarmos a causa dos sonhos retrospectivamente, à maneira freudiana, eles ficarão enredados na história pessoal do sonhador e terão pouca serventia para essa pesquisa. Ao contrário, se considerarmos o sonho um processo vivo, plural, capaz de antecipar uma atividade futura que se estenda na vigília, teremos massa fértil para a criação. Os sonhos aludem aos mitos imaginais, “realizações irreais”, nos lembra Edgar Morin (Ibidem, p. 848), mas que aspiram a se realizar no mundo, tal como as asas de Ícaro que, em

ascensão solar, evocam o desejo humano de se lançar ao céus antecipando as asas de aviões. Apesar de sua aparente fragmentação e descontinuidade, os sonhos se ligam em uma trama infundável de relações e associações de nosso imaginário pessoal e coletivo. Quando sonhamos, não estranhamos os desdobramentos de sua narrativa fantástica, aceitamos a lógica própria dessas aventuras fabulares. Porém, ao acordar, se forçarmos nossa memória sobre eles, em todos os detalhes, na tentativa de descobrir os seus segredos, interpretá-los, quebramos os seus encantos. Para que os sonhos sejam matéria infinitamente preciosa e fecundante, precisamos devanear de olhos abertos dentro dos esquecimentos que a vigília e suas zonas indiferenciadas produzem. Nosso pensamento sobre as coisas se torna vagaroso, oscilante, dá lugar a um tipo de conhecimento de muitos matizes, menos nítido e mais enigmático.

Vivendo nas fronteiras desses estados paradoxais, Jung diferenciava duas formas de realização artística: “uma que nasce da intenção calculada do artista e outra que o ocupa e o arrasta rumo à sua criação” (2009, p. 63). Essa segunda instância libera no artista “vozes muito mais fortes do que a sua própria” (Ibidem, p. 63), capazes de atravessar temporalidades. Essa fala atemporal de Jung dialoga poeticamente com Tunga, em uma resposta, antecipada em décadas, à dúvida seminal do artista: “Pensar na razão, pensar em construir um sonho ou se deixar levar por ele. Ou pensar em como construir um poema, como construir uma obra de arte, ou se deixar levar pelo fazer daquela obra” (TUNGA, 2012, p. 200). Ambas as instâncias são contempladas no discurso poético das conjunções, elas não se alternam, acontecem simultaneamente propiciando as vozes que (en)cantam a complexidade das obras.

O artista sonha trabalhando na neblina de sua hipovigília, com a razão e a alma em afinada simbiose, vivencia toda a grandeza da atmosfera arcaica dos sonhos. Lembramos aqui da afirmação de Jung: “aquele que fala por imagens primordiais, fala com mil vozes, ele cativa e domina” (2009, p. 64).

O discurso das conjunções incorpora a linguagem das conexões insuspeitadas dos sonhos, realiza com desenvoltura o entrelaçado de suas partes compondo uma narrativa sinuosa que desvela sem pressa a lógica misteriosa que une os elos dessas conexões. Entendemos que para usufruir melhor

da inventiva dos sonhos é preciso estar desperto. Os artistas em seus trabalhos procuram vivenciar a dinâmica associativa dos sonhos, não para reproduzi-los, mas para participar de sua natureza fantástica, para que sua magia contagie a ação criativa.

Essas regiões oníricas e diurnas dos devaneios não são apaziguadoras, ao contrário, são agitadas, instigantes no mistério que as envolve, na lembrança imprecisa que oferecem à luz do dia. Tunga sonhou com a verdade, mas dela se esqueceu ao acordar (Ibidem, p. 163). Por isso, em nome do esquecimento e da lembrança desses sonhos primitivos, as narrativas descontínuas da arte revitalizam devaneios complexos e imateriais ao conectá-los com a prodigiosa (i)materialidade do mundo. Aprendemos que criar é descobrir matizes noturnos na claridade diurnas dos devaneios, perder-se entre um estado e outro ao ponto de não se importar mais se inventamos sonhos ou se somos inventados por eles porque o que importa é viver a instância poética.

Instâncias analógicas

Pensar o mundo a partir de suas partes é assumir a sua incompletude, a descontinuidade da vida em contraste com nosso desejo obstinado de plenitude. A dinâmica do artista em relação ao universo do qual ele se serve para compor a sua obra não é reunir para simplificar ou neutralizar as arestas para que as superfícies se alisem. Ao contrário, o que interessa é provocar certos atravessamentos, criar uma estranheza que nos estimule, nos provoque com uma percepção mais refinada da existência. Observar os vínculos que constituem a unidade partida do acontecimento poético, pedaços que se unem para formar o nunca visto. O corpo da obra é povoado por “pequenos seres, pequenos grupos de metáforas que lado a lado, ou interpenetrados por outros” murmuram na criação do projeto de arte. Ouvir as “vozes vinculantes” subjacente às obras, diz Pérez-Oramas, não só torna visível a distância entre as partes que se distinguem, mas revela “o jogo de semelhança e diferença que as relaciona” (PÉREZ-ORAMAS, 2012, p. 29), garantindo através desse confronto a iminente presença e aparência dos trabalhos de arte.

Retomando a fala de Tunga, quando ele se afirma apto a falar sobre qualquer coisa, emenda com a pergunta: “Qual é a única disciplina no mundo que nos permite incluir toda e qualquer coisa em seu discurso?” (TUNGA, 2012, p. 162). A resposta é: arte. O discurso das conjunções, o discurso complexo da arte tem a analogia por princípio porque vai procurar por vínculos inauditos que

produzam sentidos iminentes e diferentes. E se os artistas tudo incluem em seus discursos, é porque só eles sabem decifrar o sentido das correspondências, das sinestésias que permitem passar/jogar/relacionar o mundo da percepção ao da imaginação.

A importância do conceito de analogia na arte também está na “pergunta limite” de Pérez-Oramas: “como duas coisas podem participar do ser e ao mesmo tempo serem diferentes?” (GOETHE in PÉREZ-ORAMAS, 2012, p. 37). A advertência de Goethe reforça a questão: “Ao exagerar a analogia, tudo se torna idêntico, ao evitá-la, tudo se divide ao infinito” (Ibidem).

O conceito de analogia, palavra grega, é bastante extenso e abarca dois significados fundamentais: o mais restrito se refere ao uso matemático das proporções e o outro, mais largo, se refere ao conhecimento do mundo a partir do uso das semelhanças, as predicabilidades plausíveis, que podemos estabelecer entre as situações mais diversas. Este segundo sentido é o fundador das possibilidades de entendimento do universo das aparências, das dimensões do sensível, das representações, com consequências indeléveis para o pensamento ocidental moderno e contemporâneo. Essa noção clássica de analogia, ao estabelecer correspondências entre o mundo material e espiritual vai privilegiar certa semelhança, mesmo que imperfeita. Já a concepção moderna terá preferência pela dissimilitude, procurando nas semelhanças a sua disparidade de fundo.

O discurso das conjunções na arte vai criar as suas singularidades a partir de associações analógicas insuspeitadas entre coisas e acontecimentos diferentes e muitas vezes contingentes. Só o artista consegue enxergar nesse conjunto aleatório de ocorrências, uma constelação de gestos consequentes capazes de criar um novo evento. A noção de analogia aqui se aproxima da visão de Agamben, que a considera como uma oposição “ao princípio dicotômico que domina a lógica ocidental” (2010, p. 23). Entre uma margem ou outra, a analogia vai revelar uma terceira que não é uma síntese pacificadora que paira acima das duas anteriores, mas uma simultaneidade complexa, “um campo de forças atravessadas por tensões polares, nas quais, exatamente como em um campo eletromagnético, elas perdem sua identidade substancial” (Ibidem, p. 25). A terceira margem é a dimensão poética vislumbrada pelo artista, “na vagação, no rio, no ermo — sem dar razão de seu feito” (ROSA, 1988, p. 32), como possibilidade de pensamento e de arte. Nesse sentido não há como saber o que vai ecoar de uma margem a outra para a emergência de uma terceira. O que ocorre é

um movimento entre singularidades que constituem outras singularidades e que “transformam cada caso único em exemplos de uma regra geral que nunca pode ser definida a priori” (AGAMBEN, 2010, p. 28).

O trabalho de arte “consiste sempre em fazer algo aparecer, portanto, é analógico” (Ibidem) e esse algo aparece repentinamente como resultado dessas relações entre díspares, fazendo com que as semelhanças aconteçam no embate caloroso de meios não semelhantes, onde o arbitrário revela seu fascínio pelo necessário. Na atividade criadora, as analogias da arte nos fazem viver as multiplicidades sem sucumbir enredada à sua profusão, estabelecem ligações, aproximações, mas também preparam as distâncias, os intervalos que nos possibilitam as passagens entre uma coisa e outra. Mais uma vez, o que importa é a conjunção “e”, que nos faz refletir sobre esses intervalos, sobre as relações, alforriando nossos pensamentos do modelo impositivo ditado pelo verbo ser, pelo “é” isso ou aquilo. Por isso, a obra de arte acontece através de uma rede de conexões onde o “e” não destaca elementos nem forma conjuntos, mas constitui as fronteiras, as zonas de iminência onde as “coisas se passam, os devires se fazem, as revoluções se esboçam” (DELEUZE, 1992, p. 60).

Semelhanças extra-sensíveis

Lembrar nesse momento do “conto de fadas para adultos” (PÉREZ-ORAMAS, 2012, p.37). que configura o Atlas de Mnemosyne, de Aby Warburg, é compreender que “nós só podemos sentir por comparação” (MALRAUX, 2004, p. 1169-1172). Através de suas analogias incomuns, Warburg percebeu que pensar por imagens é um “campo turbilhonante e centrífugo” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 21) e que traz em si “a possibilidade vertiginosa da montagem de atrações, uma possibilidade tão perigosa quanto fecunda” (Ibidem, p. 21). Essa montagem de atrações resulta da energia pulsante que conjuga imaginação e experimentação para revelar a astuciosa troca de olhares acompanhando o diálogo entre imagens, coisas e acontecimentos, uma espécie de “reciprocidade viva” (Ibidem, p. 25) entre o que o artista traz dentro de si e o mundo que o cerca. Essa conjunção de remanescentes ontológicos com a atualidade das experiências e dos gestos na arte se relaciona com a noção warburgueana de “transmissão e sobrevivência (Nachleben)” (AGAMBEN, 2009, p.136) dos processos artísticos. Na leitura de Agamben para esta questão, o repertório imagético dos artistas não se constitui a partir de preferências estéticas ou de uma receptividade neutra mas, sim,

de um forte enfrentamento com as aterradoras energias arcaicas contidas nessas imagens e a possibilidade delas de “fazer regressar o homem a estéril sujeição ou de orientar seu caminho para a salvação e o conhecimento” (Ibidem, p. 136).

Podemos dizer que o processo de criação irrompe no estado intermediário desse enfrentamento, onde o artista pode regredir e sucumbir ao seu passado e dramas pessoais, ou avançar obstinadamente rumo ao desconhecido, abraçando a tarefa de apresentar o nunca visto. Agamben, por sua vez, coloca tanto a criação quanto a fruição no intervalo entre um abandono de si mesmo apaixonado e uma fria e distante serenidade da contemplação ordenadora. Esta reverberação prolongada sobre o intervalo (o “entre”, a conjunção “e”) não se consagra a assinalar nenhuma separação, ao contrário, aqui o intervalo é espaço de reunião, de encontros, das possibilidades de passagem. É o lugar dos vínculos, das analogias, daquilo que associa em vez de dissociar: são as instâncias por onde discursam as conjunções.

Segundo Agamben, a “ciência sem nome” de Warburg, de acordo com uma anotação do próprio, é uma “iconologia do intervalo”, como um pêndulo que oscila entre “a posição das causas como imagens e como signos” (Ibidem, p. 137). A importância da memória para o historiador fica clara justamente nessa passagem pendular, na forma como as imagens aparecem e desaparecem dentro de regiões mais vagarosas e intervalares, onde a memória “não provoca mais um reflexo imediato e prático” (Ibidem), onde acolhemos a “função polar do ato artístico” (Ibidem), oscilando entre imaginação e razão, entre esquecimento e lembrança.

Além de expandir os limites da história da arte, Warburg, mais do que acumular conhecimento, se vale da história para criar uma nova narrativa que parte de uma “afinidade visual operatória”² plena de estranhamentos, uma forma poderosa de leitura e reconfiguração de nossa perspectiva de mundo afastada dos padrões históricos convencionais sobre o estilo e a crítica da arte. O Atlas Mnemosyne quer compreender as imagens a partir de suas relações de vizinhança, seus estados fronteiros. Warburg não se interessa apenas pelos objetos, mas também pelas tensões, analogias e contradições que eles provocam. Esse Atlas fabuloso reúne elementos heterogêneos para desafiar o pensamento e, a partir de uma aparente desordem, vislumbrar as relações inesperadas entre as imagens mais variadas e insólitas. O seu método invulgar de privilegiar a imaginação em seus

PEIXOTO, Irene de Mendonça. O discurso das conjunções como dinâmica do pensamento artista. PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.8, n.16: nov. 2018. Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

estudos sobre a história da arte, ampliando o seu território de significações, vai exceder seu tempo e se aproximar da forma contemporânea de compreender os processos criadores, ou como diria Didi-Huberman, o Atlas nos entrega o jogo preferido de muitos artistas: “o de recolher pedaços dispersos do mundo como faria uma criança ou um vagabundo” (2010, p. 2).

Uma visita ao atelier, ou “espaço psicoativo”³, de Tunga é uma imersão nesses processos de transmissão, recepção e polarização considerados por Warburg como a energia que é transmitida aos artistas e sábios para atuarem como “sismógrafos hipersensíveis” respondendo ao “tremor de agitações longínquas” (AGAMBEN, 2009, p.136).. Desde o jardim da casa até o seu interior, presenciamos uma constelação de afinidades eletivas tal como romanceadas por Goethe. Contemplamos uma quantidade quase infinita de pequenos e grandes objetos de toda natureza misturadas às suas obras. O artista, que já declarou o seu apreço incondicional à bagunça (TUNGA, 1997, p. 7), nos confunde e, em um primeiro momento, aceitamos como aleatória a balbúrdia ali instalada. Mas um segundo olhar mais (des)atento nos faz perceber os vários arranjos que ligam sutilmente esses objetos, as suas recorrências em inacreditável sintonia com os trabalhos espalhados. Pequenos animais de brinquedo como insetos, sapos, muitas lagartixas, ossos e tranças em diversos materiais, limalhas de ferro, imãs... Esse conjunto insólito de coisas fulguram como estrelas ou como satélites porque cada um deles também forma um outro mundo.

Nosso olhar inicia um irresistível passeio por essas similitudes e nos faz lembrar de Benjamin afirmando que mais importante que o “olhar lançado à esfera do semelhante” (1985, p. 108) é compreender os processos que os engendram. A natureza é plena desses engendramentos miméticos, mas para o filósofo é o “homem que tem a capacidade suprema de produzir semelhanças” (Ibidem) e que, talvez, todas as nossas funções mais superiores sejam “decisivamente co-determinadas pela faculdade mimética” (Ibidem). Desde a modernidade, o dom da semelhança vem se enfraquecendo e os domínios dessa faculdade, que na antiguidade compreendiam “as relações entre o micro e o macrocosmo” (Ibidem, p. 109) se fragilizaram.

Para Benjamin, as correspondências mágicas suscitadas pelas semelhanças deixaram de ser legíveis pelo homem moderno, ficando sem importância para nossas atividades cotidianas porque perdemos ao longo dos tempos a nossa capacidade de magia. Só as crianças ainda sabem o

quanto de magia é preciso para ser feliz, nos lembra Agamben (2007, p. 23). Por isso, em suas brincadeiras, elas exercem o seu dom mimético tão intensamente quanto nós já o fizemos na infância da humanidade. As crianças não brincam “apenas de ser professor ou comerciante, mas também moinho de vento e trem” (1985, p. 108), essa atitude livre e distraída que embaralha a natureza e finalidade das coisas, fazendo delas um uso particular aludem às profanações de Agamben por onde crianças, filósofos e artistas “abrem as portas de uma nova felicidade” (2007, p. 60).

A construção poética das obras de Tunga acontecem em meio a uma rede de sentidos entrecruzados formada por diversos fragmentos do passado, imagens, sonhos, memórias que são (des)compostos e (des)organizados em novas paisagens abertas aos fluxos do presente. Ao afirmar a importância criativa desse gesto associativo de sobrepor e mesclar temporalidades, Agamben cita um texto das passagens de Benjamin: “não é o passado lançando sua luz sobre o presente ou o presente a sua luz sobre o passado, e sim, a imagem como aquilo no qual o que foi se une, como em um relâmpago, com o agora de uma constelação” (2010, p. 97). Quando imerso seu ambiente de trabalho, o artista convive com as correspondências mágicas que ali se propagam, compreende a relevância do termo constelação para o universo dos processos criadores. O que costura a pluralidade do pensar/fazer artístico, fazendo constelar os sentidos, é a energia que brota do discurso das conjunções. Essa energia também está presente nas vozes vinculantes que dialogam no interior das semelhanças “extra-sensíveis” (1985, p. 112) apontadas por Benjamin. São elas, que na leitura das estrelas feitas pelos astrólogos, facultam acesso ao duplo sentido (profano e mágico) da palavra leitura – “o colegial lê o abecedário, o astrólogo, o futuro contido nas estrelas” (Ibidem). Esse último não lê apenas a posição dos astros no céu, mas vislumbra nesse posicionamento as semelhanças extra-sensíveis que revelam a leitura mágica dos destinos. É dessa magia que se servem as crianças e os artistas para criarem as suas linguagens e seus devenires, ambos legíveis, nas constelações que eles próprios inventam.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.
- _____. **Sigantura Rerum**. Barcelona: Editorial Anagrama, 2010.
- BACHELARD, G. In: **Os Pensadores**. Org. José Américo Motta Pessanha. São Paulo: Ed. Abril Cultural, 1978
- BENJAMIN, W. **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.
- CHEVALIER, J. **Dicionário de Símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Ed. 34, 1992.
- DELEUZE, G. **O que é Filosofia?** São Paulo: Ed. 34, 1992.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Prefácio in Aby Warburg et l' image en movement**. Philippe Alain Michaud. Edition Macula, 1998.
- _____. **Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?**. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2010.
- JUNG, C. G. **The Red Book**, Liber Novus. London: W.W. Norton & Company, 2009
- MALRAUX, A. **La peinture de Galanis**, dans *Écrits sur l'art*. Paris: Gallimard, 2004.
- NUNES, B. **Hermenêutica e Poesia**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.
- PÉREZ-ORAMAS, L. Arte e Iminência. In: **Catálogo Trigésima Bienal de São Paulo: a Iminência das Poéticas**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2012.
- TUNGA. **Barroco de Lírios**. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 1997.
- VALÉRY, P. **Introdução ao método de Leonardo da Vinci**. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- WARBURG, A. Introdução ao Atlas Minemosyne. In: **Dossiê Aby Warburg**. Org. César Bartholomeu, Arte e Ensaios 22. Ed. PPGAV –EBA/UF RJ, 2009.
- Cadernos EAV 2009: encontros com artistas / organização Escola de Artes Visuais do Parque Lage: Anna Bella Geiger [et al.]; [organização Joanna Fatorelli e Tania Queiroz] - Rio de Janeiro: EAV, 2012.
- Entrevista de Marina Fraga. Site da Revista Carbono 01, Início do mundo, 2012/2013.

NOTAS

- 1 Tunga em entrevista de Marina Fraga. Site da Revista Carbone 01, Início do mundo, 2012/2013.
- 2 Georges Didi-Huberman, Atlas ¿Cómo Llevar El Mundo a Cuestas? texto de apresentação da exposição homônima em cartaz no Museu Reina Sofía, em Madrid, até 28 de Março de 2011.
- 3 Espaço psicoativo é a forma como Tunga se refere ao seu atelier e/ou a lugares de suas instalações artísticas.