

# Cair, despencar. Um movimento que dá forma ao tempo

Christiano Mere

Artista Plástico e Investigador. Mestrado em Escultura, FBAUL. Graduação em Design Gráfico pela Universidade Estácio de Sá (Unesa). Docente no IED (Instituto Europeu de Design) Rio de Janeiro – 2016-2017.

christianomere.com.br, contato@christianomere.com.br

## **Resumo**

Em *Cair, Despencar*, comparo duas velocidades de tempo, expressas pela diferença da velocidade entre dois sinônimos. O título segue a lógica do tema: o cair acelera até despencar. Essa relação entre ordem das palavras e movimento no tempo e no espaço é a base da minha investigação sobre como os conceitos de tempo e cronologia afetam a linguagem e a semiologia. Vínculo as noções de tempo infinito e a obra de arte – como proposto por Marcel Proust em *Le Temps Retrouvé* e *Du Côté de Chez Swan* – numa perspectiva escultural, para fornecer um referente físico ao considerar questões metafísicas. Através da minha análise, crio um inventário de conceitos para entender e questionar a organização periódica da arte, bem como a tendência mais ampla de impor ordem via cronologia. Uso a desordem como uma ferramenta para desequilibrar as estruturas da linha do tempo histórica da arte, a fim de propor uma compreensão não teleológica do tempo, que desfaz o cânon e rompe para flutuar como um fenômeno livre de cronologia.

## **Palavras-chave**

Cronologia, tempo, movimento, despencar, escultura

## **Abstract**

*In Cair, Despencar (Falling, Plummeting), I compare two speeds of time, expressed by the gap in velocity between two synonyms. The title follows the logic of its subject: the fall speeds up to a plummet. This relationship between word order and movement through time and space is the basis for my investigation into how the concepts of time and chronology affect language and semiology. I link the notions of infinite time and the artwork—as proposed by Marcel Proust in *Le Temps Retrouvé* and *Du Côté de Chez Swan*—from a sculptural perspective, to give a physical referent with which to consider metaphysical issues. Through my analysis, I create an inventory of concepts to understand and question the periodic organization of art, as well as the wider tendency to impose order via chronology. I use disorder as a tool to unbalance the structures of the art-historical timeline, in order to propose a non-teleological understanding of time, that untethers canon and rupture to float as chronology-free phenomena.*

## **Keywords**

*Chronology, time, movement, plummeting, sculpture*

O que desenvolvo aqui são apontamentos e notas a partir das consequências do agenciamento e de múltiplos entendimentos sobre tempo, matéria e forma, especialmente quando considerados corpos integrantes de uma organização cronológica não-linear. O objetivo central deste artigo é identificar, a partir do agenciamento bibliográfico, as condições necessárias para o surgimento de um tempo peculiar da análise da arte que faça aparecer a não-linearidade subjetiva do tempo. Em seguida, elaboro um inventário que possa descrever os fenômenos acerca dos encontros com uma obra: a proposta é a articulação por aproximação e análise destas estruturas. Ou seja, é uma busca do diálogo destas condições, como meio para se compreenderem as ruturas levadas à luz dos sintomas (manifestação no corpo) de um discurso ideológico, que distanciam o fazer artístico das atividades sociais às quais está intrinsecamente conectado.

Para isso, é utilizado como base os textos de Marcel Proust em particular os volumes 1º, *No Caminho de Swann*, e 7º, *O Tempo Reencontrado* de *Em busca do tempo perdido*<sup>1</sup>. Busca-se compreender uma organização (desorganização)<sup>2</sup> do tempo como fio condutor, que começa em Bergson e avança em toda a obra de Proust. Aqui também agenciará o acervo transcrito das aulas do Filósofo Cláudio Ulpiano<sup>3</sup>, com especial atenção para o texto da aula intitulada "*O universo kantiano é um obstáculo à metafísica tradicional*". Está proposta uma elaboração que tem o olhar de artista (escultor) como ponto de sustentação que busca transcrever as relações que transbordam a ação que dá título a esse artigo.

*Cair, Despençar* é encarado como um fenômeno que atinge simultaneamente o tempo e o chão, e que também configura a forma como "medimos os processos de mudança", tanto no tempo da medição quanto na transcodificação – conceitos que irei explorar mais à frente – dos corpos que carregam grande potencial de mudança. Para que seja possível esta transição de tempos, é também preciso que esses tempos se encontrem, em comunhão, num acontecimento. Entretanto, não será elaborada aqui uma discussão sobre a essência do que resulta desse movimento do tempo ou daquilo que é objeto de atuação da semiótica. Neste artigo, o que se propõe é a análise e a articulação de princípios e potências, pelo seu devir-de-obra na condição futura na história. Ou seja, é a obra de arte como algo autônomo, tanto a nível material quanto em expressão, que não depende de uma percepção artística ou da sequencialidade cronológica do tempo.

O questionamento sobre o temporal e a temporalidade, segundo Michael Foucault,<sup>4</sup> leva-nos a compreender a cronologia da história e do tempo através de questões investigadas por Foucault, as quais revelam quem somos, mas mais precisamente, quem somos *hoje*. Ao propor reorganizar o pensamento, Foucault propõe pensar sobre o tempo e sobre a história atra-



vés das marcas e sintomas, numa fenomenologia de acontecimentos. Com esta arrumação do tempo histórico, Foucault evita uma conceção meramente especulativa, mas propõe uma fuga aos assuntos que pendem a reflexão sobre os indícios das fragilidades de um sistema de pensamento que se manifestam na atualidade.

Com esta base, podemos assim elaborar um pensamento relativo à palavra *cair* que possa servir de base para esta investida, no tempo na ótica da escultura? *Cair* é um movimento em direção a um estado de permanência, é um retornar à condição de origem, é estar vulnerável às consequências da condição de matéria – que por sua vez é afetada pelas forças do agir. Logo, *cair* se faz um indício de corpo,<sup>5</sup> uma metáfora de retorno, depois de ter sido erguida. Cair é uma condição do existir por meio do movimento e matéria. Cair é um estado do agir e de sofrer a ação. Por sua vez existir pode ser compreendido como um *ser* na potência da presença e ausência do campo dos afetos. Logo, cair e existir fazem parte das forças realizadoras da transformação. Desse modo, definir a queda, é também definir, por associação ou semelhança, a condição simbólica dos objetos numa linguagem, uma vez que linguagem é movimento e elevação de símbolos. Tal pode, por sua vez, ser entendido como uma força ou uma potência que dá sentido ao que é experienciado<sup>6</sup> na complexidade da expressão.

De qualquer modo, a estrutura simbólica do nosso imaginário elabora um espaço onde

Christiano Mere, *Cair Despençar*,  
2019, documentação de performance.  
Foto por Constantina Dali.

---

as relações que nos afetam tornam-se possíveis de serem identificadas. Elaboradas assim as condições do território, esse imaginário, onde se contextualiza o campo dos afetos, sugere que a compreensão do “acontecimento” é: “um efeito, nunca é causa”<sup>7</sup>. E, desse modo, eleva e elege os elementos que suportam suas definições. Deste modo, o olhar é conduzido a encontrar-se diante de uma obra de arte, afastando o acontecimento da condição de ser do objeto para ser compreendido como algo que marca o tempo no momento presente deste encontro, afastando assim qualquer outro tipo de *significação* relativo ao *meio* e a *causa*. Relacionam-se *encontro* e *potências*, numa organização não-cronológica a partir de agentes de resignificação, delegando à obra de arte a função de ser o vestígio de um tempo.

Ao afirmar-se no encontro, diante de nós, a obra de arte expande as potências da sua própria presença no tempo e no espaço. Daí a importância de se compreender o *meio* como o espaço onde nos encontramos com uma gestualidade – ou seja, com o seu corpo – e com sua *substância*<sup>8</sup> expressiva no tempo da sua definição. No entanto, é preciso entender o que nos enquadra, nesta dinâmica entre substâncias, corpos e tempos no espaço, uma vez que é isso que torna possível a compreensão de um movimento em direção a uma definição na própria história da arte. As relações com o que nos afeta são também base para que esse contexto possa existir. As substâncias passam a ser determinadas como *aquilo* que carrega a potência de se manifestar pela forma – o que a forma tem como significado<sup>9</sup>. Nessa lógica, elas só se apresentam no momento em que *despencam* dos seus postos,<sup>10</sup> através das relações com outros corpos e fazendo do significado a emergência desse encontro. O processo de emergir e chegar à superfície questiona e desestabiliza o significado intrínseco ou delegado da forma. Um exemplo destes questionamentos emergentes é: como compreendemos o imaginário, senão como meio, contexto e território desses corpos expressivos em expressão? Mesmo sem a profundidade necessária, esta formulação pode ajudar a reconhecer o que está sendo proposto aqui enquanto vocabulário.

Reconhecer o vocabulário do imaginário não é uma tarefa fácil. Para tal, é preciso cruzar as fronteiras do tema em busca das formas que se estabelecem para fora de uma linguagem, atribuindo a ele a mesma dinâmica do acontecimento do corpo no tempo, tal como sugere Ulpiano ao dizer que “o acontecimento está trazendo para dentro da natureza uma dimensão do tempo que os corpos não têm – porque os corpos só teriam a dimensão presente. O acontecimento é a possibilidade do homem em ultrapassar a experiência.”<sup>11</sup> Ou seja, ao observar esse tema a partir de algo que está sendo depositado com esse vocabulário, interfere-se no modo como as relações estabelecidas serão percebidas.

Assim, é necessário considerar a transmutação ou trânsito deste estado de corpo, quando este se encontra na condição de memória, ou como Gilbert Durand define o tema da memória – como um corpo do imaginário rumo ao mundo. O tempo e a imaginação escrevem-se no “conjunto das relações de imagens que constituem o capital *pensado* do homo-sapiens”<sup>12</sup>. Este esforço em materializar o

que aconteceu associa-se ao movimento: “substituíram-se as pesadas pedras por ligeiros nevoeiros... que se transformam sem cessar.”<sup>13</sup> Ainda assim, são objetos do mundo, dotados de potência por não estarem apaziguados. Ou seja, a imaginação como que delega a condição das formas inteligíveis a estarem aptas a transformar o tempo a partir da experiência.

A percepção constituída a partir deste ponto – entre pedra e nevoeiro – torna possível a interpretação do imaginário como algo que tem ritmo e que existe no tempo e no espaço. Nesse sentido, o pensamento torna-se o meio para experienciarmos o real e tudo o que está compreendido nos acontecimentos<sup>14</sup>, tal como: as dinâmicas dos símbolos, as marcas nos corpos e todas as expressões compreendidas nos encontros, sempre levando em consideração “o patrimônio imaginário da humanidade de que a poesia e a morfologia das religiões constituem” e que perfaz a prática das trocas entre o real e pensamento através das relações e o seu devir no imaginário.

Compreender o corpo e o quanto suportaria as marcas, é tão importante quanto entendermos o imaginário para identificarmos a condição e o local onde o afeto se dá. Assim, é preciso estabelecer uma distinção entre corpo e encontro nos afetos. O pertencimento do corpo no real, ou ainda uma possível crise na potência do imaginar, são na verdade tentativas de reorganizar as formas a partir do que é vivido no campo expressivo. Ou seja, estabelecer valores pela lógica do que é retido pelo corpo e que afeta, de alguma maneira, o critério da elaboração do existir, na busca de compreender o outro e seus valores nesse diálogo. Elaborando assim as qualidades afetivas na relação com o que nos é externo, que não nos toca fisicamente, mas que nos emociona através das impossibilidades físicas dos símbolos e desestabilizando nossas práticas com o meio. Questionar as convenções permitiu-nos esta elaboração, aproximando-nos de uma formação mais branda que rompe a lógica. Cabe solicitar o conhecimento popular para dar forma a essa dinâmica de transmutações a partir de encontros no meio. Então, quando solicitado a apontar com “*quem andas*”, é possível definir “*quem és*”, logo “*diga-me com quem andas que lhe direi quem és*”<sup>15</sup>, estabelece a lógica de trocas elaboradas no encontro para a formação do indivíduo pela diferença e redução no que se vê (contexto). Essa dinâmica implica muito mais do que uma simples definição pelas trocas. No entanto, sigo a lógica dos acontecimentos (fenômeno). Isso é tudo o que precisamos para exemplificar esta condição de significado através das relações de corpos. O dito revela a incapacidade da matéria ser significado em potência e delega ao encontro a potencialidade expressiva dos significados e não da substância em si. O corpo não significa<sup>16</sup>. A língua, essa sim, carrega na sua prática, uma articulação de forças que introduzem no corpo o código e signos de uma cultura por estruturas que se assemelham por repetição.

A ideia de sujeito afirma-se através da possibilidade de se assemelhar. A partir dessa possibilidade, o modelo de si atua como um ordenador sobre a emergência do real. Ou seja, é através do imaginário de si que o sujeito desenha a sua realidade. Ao retornar à reflexão sobre o que é esse corpo que “cai”, questiona-se

agora a experiência no real e as forças que o compõem. Esta dinâmica como um grupo de símbolos ordenados, que afirmam a distância entre o real e o que é percebido é, acima de tudo, vivida no corpo. Assim, o que é denominado como real possibilita sua comparação com a virtualidade, colocando-o na posição de cotidiano, onde tudo é compreendido pelo seu valor simbólico e não de matéria em si, mas de algo condicionado pela cultura. Coloca-se assim a dinâmica de forças simbólicas da imaginação como resposta para a nossa relação com o real, chamando a atenção para a necessidade de se afirmar, através da experiência com o outro. Logo, real só pode existir na interação com o que interrompe o imaginário de si. Ou quando nesse espaço aparece algo que defina a condição do que está diante de nós.

O potencial para pensar a arte passa assim como uma prática dessas interrupções das representações, associada a certa intencionalidade, que desordena a ordem simbólica no concreto, assim como as potências que emergem dos contextos de onde o artista estiver inserido. Ao mesmo tempo, a arte se afasta do objeto num diálogo expressivo. O que está proposto aqui é uma prática de semiologização de um campo expressivo da experiência inteligível, no qual as forças compositivas do meio se manifestam e que ausenta as substâncias da qualidade de adquirir forma, quando estas não passam por um procedimento com outros corpos. Esta condição de *afetado*, por um encontro semiologizador, faz do pensamento o caminho para alcançar a universalidade do real e reduz os corpos através das formas em “nomes” gerais, que podem ser aprendidos pela percepção e eliminar as singularidades e a matéria. Nomes não possuem substância, apenas corpo. Assim, ao potencializar o entendimento da condição cotidiana através desses nomes, é possível elaborar a “ação artística” como um gesto que amplifica a condição do real, ao mesmo tempo que o desordena. Esta condição ambígua viabiliza uma aproximação entre o campo prático artístico e o simbolismo, mostrando que o ato de atirar a pedra pode tanto ser um ato em si, como algo que caracteriza uma semiologia, compreendendo a fronteira do fazer artístico e do fazer não artístico. O gesto de deixar cair uma pedra – mesmo que seja reduzida enquanto gesto na arte –, é uma prática que se afirma no trânsito da simplicidade rumo ao cotidiano, tal como outros movimentos artísticos tais como os Dadaísta, Minimalistas e os Neoconcretistas o fizeram.

O gesto de atirar a pedra mantém o real no ambiente que o descreve ao mesmo tempo em que o denuncia, a partir de uma ausência técnica. Esta condição afirma o campo expressivo da não permanência. A ação de atirar a pedra é entendida na sua literalidade, – esta é uma pedra que cai, nada além disso – mas quando inserida no contexto da arte, impede o fluxo do real, ao revelar todas as variações possíveis de interpretação e afeto que rumam ao cotidiano, quem faz e quem faz hoje. Assim, o corpo que percorrer o caminho de encontro com chão rumo ao simbolismo. Walter Benjamin desdobra esta situação a partir de uma análise sobre o surrealismo de Breton como o meio de compreender o que seria o “... realismo filosófico da Idade Média...”<sup>17</sup>. Assim, a condição que “serviu de fundamento à

experiência poética, – a crença numa existência efetivamente independente dos conceitos, seja fora das coisas ou dentro delas – sempre transitou com muita rapidez do reino lógico dos conceitos para o reino mágico das palavras”<sup>18</sup>. Assim, Benjamin define o imaginário na relação de afetos entre magia e lógica, entre potência simbólica na emergência do real, tanto dentro como fora dos objetos.

Esta elaboração é a manifestação de algo profundo e lúdico como mágica<sup>19</sup>, que se organiza através de uma narrativa e contexto. O simbólico é uma armação linguística que estrutura as variações, ao mesmo tempo em que as impede de manifestarem suas singularidades, pois aprisiona as correspondências com as formas concretas e as amarras da sua representação. Ao carregar um significado, as formas são despotencializadas da capacidade de descrever o que está diante de nós, para descrever o que não está presente. São a pura desconfiguração do real, em um vir-a-ser das condições do meio no qual estão inseridas, ou seja, o surgimento do meio em uma articulação de forças das ações, que elabora uma descrição de mundo através de uma estrutura permanente. Lucian Freud opõe-se a esta impossibilidade das condições, quando apresenta a dificuldade de pintar a mesma modelo duas vezes, “um corpo numa cadeira não é o mesmo corpo num sofá”<sup>20</sup>, o real é um fluxo morfológico, um fluxo de variações formais e assim como simbólicas, impossíveis de serem detidos.

Ao dividir o real em simbólico e sensível, encontramos a compreensão do simbólico em si como determinante de tudo aquilo que é possível de ser apreendido pelo intelecto, e o sensível pelos sentidos, de modo a disciplinar as respostas do corpo no tempo e no espaço. Esta divisão decompõe o corpo em pensamento e intelecto<sup>21</sup>, num movimento de construção de complexidades motoras e psíquicas que norteiam as atividades no cotidiano. E, ao manipular este campo de representações, que agora carregam as relações de formas e potências, não alteramos a condição do real, mas interrompemos a condição normativa da percepção. Sustentar o corpo na condição de expressivo libera por consequência a voz universal dos objetos. Por meio desta rutura é impossível atirar algo no “concreto” sem jogar contra o chão do simbolismo a pedra que a suporta. Nesta lógica, atirar a pedra é atirar todas as pedras que existem, existiram e existirão em uma ação “expressiva”, fora do que está normatizado pela condição da pedra no chão, subscrevendo assim as normalidades cotidianas. Compreendo por sua vez, que a arte se coloca contrária à condição impeditiva do corpo no espaço. Passamos a observar a ação artística como uma desordem real na ordem cotidiana, um convite ao corpo.

Se alterarmos o referente desta investigação para o virtual, e virtual sendo aquilo que não é real, em busca da compreensão sobre as consequências desse procedimento, encontraremos a virtualidade da produção simbólica, como meio para cercar a arte de procedimentos do pensamento e não da substância na substância. Propõem-se desta forma uma leitura da condição dos corpos existentes, de tal modo que suas implicações na construção do discurso, tornem-se impedimento para uma definição de ambos como meio de existência, mesmo que isto seja paradoxal. Assim, o virtual, que é apresentado como uma condição

simbólica que não possui substância no real, mas possui corpo e abre espaço para uma linguagem pura e sem substância referente no real. No entanto, toda essa discussão está centrada na dificuldade de definição dos corpos no meio, o que leva à problemática de um certo pragmatismo na atividade da arte e da produção de sentido dos objetos, em uma postura crítica diante do corpo que se esvazia de substâncias e de afetos.

Esta busca pela definição do que se apresenta sem referente no real – não pela precariedade da sua imagem, mas pela impossibilidade de sua definição – é o simbolismo de um corpo ao formular a fronteira das ações possíveis e reveladoras do imaginário no qual se apoiam. Sustento assim, que é no peso e na velocidade da queda que a expressão da sua realidade passa a ser um indício de encontro das substâncias no impacto dos corpos. Desse modo, podemos voltar à afirmação inicial e ajustá-la: “cair é o movimento em direção a um estado de fluxo, é um apresentar e presentificar em uma presença da condição origem”. É também estar disponível e sofrer as consequências desta disponibilidade ao ser afetado pelas forças na ação. Cair é acima de tudo um corpo, um pedaço de real e o oposto de virtual. A ação não só ativa outros corpos, ela relaciona-se com outros tempos e assim conecta com todos os atos que a precedem e sucedem.

A perda de sentido na linearidade cronológica conduz-nos a compreender um mundo onde o uso do termo *despencar* coloca em questão o que será a arte como expressão do tempo. Numa referência ao artista Ai Wei Wei, o que será liberado dos “tabus” desta arte, quando se deixam cair seus objetos? Igualmente, se colocarmos este movimento de semiologização<sup>22</sup> das expressões do mundo nos trilhos das expressões políticas e cotidianas através da arte, como seremos afetados por essa arte? Possivelmente, este é um deslumbre de uma desordem que nos põe fora do mundo dos símbolos que elaboramos. Ou seja, coloca-nos no mundo das substâncias e dos corpos em relação. Assim, faz-se necessário adicionar elementos que possam de alguma maneira orientar este arranjo. Se retornarmos a Marcel Proust<sup>23</sup>, e partirmos dele com Madeleine, do mesmo modo que partimos da pedra que cai, encontraremos um Proust constituído por meios de territorializar as suas memórias no tempo, no presente. E ao introduzir algo que seja fruto dos encontros dentro destas estruturas espaciais que são os corpos, Proust solicita um outro olhar – não um novo olhar, mas um retorno ao que já abandonámos por julgar uma suposta simplicidade ultrapassada pelo tempo cronológico<sup>24</sup>. Esse procedimento é um modo de compreendermos e codificarmos o próprio tempo, não a partir de uma repetição periódica, mas a partir de uma profusão original, onde as presenças como a de Madeleine são os gatilhos de uma jornada rumo, não ao passado, mas a *antigos-presentes* e a memórias nunca vividas. Isso desestabiliza o que consideramos passado, norma e razão. Propõe-se aqui através de Proust um encontro destratificante – tal como o da pedra que cai e se choca no chão – ou de Madeleine que levada a boca, ativa memórias involuntárias sobre o sentido do presente e da relação com o tempo a ser perdido na cronologia, ou ainda, a ser redescoberto<sup>25</sup>.

Esta aproximação enquadra uma das faces de Proust, a face da impossibilidade de uma cronologia linear na arte, uma vez que, a arte assim como o tempo, ainda não está liberta das condições dos seus contextos. É necessário elaborar a partir do que o próprio Proust propõe com Madeleine – um momento de eternidade (*moment proustien*) – quando somos invadidos por um outro sentido que desconfigura a periódica do tempo, retirando dele as sucessões. É este o momento que solicita de nós um olhar para o mundo, vindo desta relação com o tempo e com as nossas memórias. Um olhar que impossibilita que desta relação possa emergir uma expressão de excessos. Não será mais possível assim elaborar uma arte que não seja fruto de um encontro da consciência com o próprio tempo no território, ou seja, um conjunto de compreensões.

Todas essas jornadas se apoiam nas memórias com as quais constituímos, regulamos e organizamos uma ideia de previsibilidade. E, é com Proust que solicitamos dessas memórias uma elaboração imaginativa da consciência a partir das marcas deixadas no corpo e na história, aprendidas na estabilidade as vulnerabilidades e nas imprevisibilidades dos atravessamentos no encontro com a expressão que definem o ritmo e o corpo no tempo, questionando assim a lógica do que é elegido pelo tempo. Logo, estas que são ou serão chamadas de ruturas, atravessam a história ao serem contadas e reinterpretadas no fluxo. Outras são deixadas no abandono de um tempo vago, mesmo que sejam sempre relacionadas no surgimento do contexto.

Talvez seja aqui que surge a noção do indivíduo como um código – um código de experiências, um recorte de um espaço contínuo nas suas variações. E, se estamos de algum modo falando de cronologia e linearidade, falamos também de uma não-variação. Esse código, ou melhor, esse corpo ou território, suporta as intromissões gratuitas despidas de significado no fluxo das variações, dos encontros no mundo. Cláudio Ulpiano chama esse movimento de “desestratificante de ornamento”<sup>26</sup>, uma existência dentro de um código, uma expressão que se repete, mas que também pode ser atravessada por esta pedra que despenca na improvisação dos seus atos, sendo assim um despenca como um retorno para o interior de uma determinada composição<sup>27</sup>. É efetuar um tempo específico no espaço a partir desta intromissão no território. Assim, pode-se exemplificar o estar diante da fase adulta, com a capacidade de se libertar para uma vida na infância, como solicita Proust. Isto faz do tempo um retorno constante, uma intromissão incessante de memórias vindas de outros tempos. Tal permite-nos considerar que Madeleine não efetua a memória, mas torna a memória um corpo, um corpo em uma expressão de si, mesmo que esse encontro não dê fim às ilusões que temos de nós mesmos. Ou seja, essa memória que desorganiza a estrutura do corpo, já que a substância se mantém a mesma, efetua-se como um retorno de um canto gratuito que define e estabiliza este mesmo corpo.

Podemos considerar o corpo um território ou um código, uma coletividade de gestos e expressões em uma substância qualquer. Assim, esse território não será apaziguado pelo exercício da sua compreensão, mas dotar-se-á de potência

expressiva na escuta e relação de si e do outro corpo (código). E, por estar mais atento a estas simplicidades, esse outro corpo mostra “como medimos os processos de mudança, dos mais lentos e em surdina, aos mais escandalosos e de rutura”. Estes processos permitem-nos organizar a arte pela forma como nos afeta, e compõem as ruturas tal como marcas num corpo temporal da história, principalmente localizada ao que insistimos em chamar de passado.

Ao sugerir Madeleine ou qualquer outro desses “objetos”<sup>28</sup> privilegiados de liberdade, carrega-se a possibilidade de ativar a memória adormecida do passado, de nos remetermos para além do surgimento do corpo na possibilidade de uma expressão ou definição: é a arte vista como um coletivo de anúncios capaz de atravessar o momento presente. Ou melhor, com o seu canto gratuito, a arte interpreta a composição do corpo na expressão de um tempo presente. A arte é o erguer e o fazer desaparecer o território do agir; é o aparecimento do tempo-presente ao mesmo tempo que o tempo-passado numa comunhão gestual. Assim, a “temporalidade singular só é comparável à obra de arte, que tem o poder de abalar a percepção cotidiana e sucessiva sobre o tempo.”<sup>29</sup>

Este *ornamento* é a introdução de um ritmo e de uma melodia que não fazem parte de uma constituição social, de um meio. A partir desta interferência, cria e inventa-se com o ornamento, não com o intuito de estabelecer uma nova ordem, mas de desestabilizar a atual, interferindo assim, tal como proposto por Deleuze, na descrição de uma “língua menor”<sup>30</sup>. Ou, ainda segundo a desorganização temporal de Proust e através de Madeleine (que não age solitária no gesto de lembrar, age sem perceber as possibilidades de um retorno inédito, ativado por algo que nunca esteve lá, ou que está sempre variando). Com a presença de Madeleine, conseguimos compreender uma prática do tempo em sucessões que jamais será linear e periódica. É, antes, repleta de variações, transcódificações e campos do agir e ser agido – tal como as ressignificações dos objetos de arte.

Se mais uma vez retornarmos à pedra que cai, verificamos que não perde totalmente seu sentido enquanto significado. Antes, assume a potencialidade de um corpo em direção a um simbolismo, tanto do encontro a priori com o artista, quanto o que há de vir com o chão através do gesto artístico até à sua representação. Esse atravessamento nas narrativas de cada corpo, potencializa a prática de uma arte como algo que elabora um território, conecta corpos e amplifica potências sem direção para que daí surjam novos povos, novos ouvintes e novas experiências. Surge uma nova história. Assim, é necessário que se desorganize o tempo para que este se torne um corpo de potências e que cada um dos seus momentos abandone a carga significativa da história, para se tornar um possível encontro revelador. Daí sim, as ruturas tornam força e assumem função narrativa, tal como é compreendido num movimento duplo: “Um primeiro movimento dirigido ao futuro que se inicia na infância do herói e se estende até sua vida adulta, culminando na descoberta de sua vocação literária. Um outro, dirigido ao passado, constituído pela transformação do herói em narrador da própria vida”<sup>31</sup>. Assume, assim, uma ação que busca expressar-se na sua intensidade e

constituir o autor que usa da aproximação, não “por sintaxe, mas sim por amor umas às outras.”<sup>32</sup>. Tudo isso reflete uma aproximação dos significados possíveis pela força potente de seu elo significante, nunca pelo léxico ou função do existir. Talvez possa alegar o inexistir, o disléxico e o disfuncional como meios de compreendermos as futuras superações da cronologia e marcos de uma arte gratuita.

## Notas

<sup>1</sup> PROUST, Marcel. 1922.

<sup>2</sup> WILLEMART, Philippe. 2013.

<sup>3</sup> ULPIANO, Cláudio, 1989.

<sup>4</sup> Foucault, Michael. 2018

<sup>5</sup> ULPIANO, Cláudio, op. cit., (...) o corpo não é aquilo que se entende por sentido e por significado. O corpo se entende pela função, pelo uso e pelas práticas potenciais – assim que se entende o corpo. 1989.

<sup>6</sup> *Id.*, *ibid.*

<sup>7</sup> *Id.*, *ibid.*

<sup>8</sup> AQUINO, São Tomas. 2003, p.33.

<sup>9</sup> ULPIANO, Cláudio. op. cit., (...) o significado é um efeito da composição dos corpos. 1989.

<sup>10</sup> *Id.*, *ibid.*

<sup>11</sup> *Id.*, *ibid.*

<sup>12</sup> (...) Mas, segundo Durand (1989:18) apesar de todo esforço, Sartre ao final de sua obra, expressa a imagem como: “de bem pobre parentesco mental” e expressões que qualificam a imagem como: “uma sombra de objeto” ou nem sequer é um mundo do irreal e enfim que “a imagem não é mais que um objeto fantasma”. Conclui dessa forma que a imaginação “não é mais que nada, os objetos imaginários são duvidosos, vida factícia, coalhada, esfriada, escolástica, e ainda afirma ser para a maior parte das pessoas, o que lhes resta, e o que um esquizofrênico deseja”. E dessa forma: “o papel da imagem na vida psíquica é rebaixado ao de uma possessão quase demoníaca”. Assim ao concluir seu

trabalho, volta ao monismo do cogito, ou seja, ao cartesianismo. Portanto Durand afirma que Sartre falhou, apesar de utilizar o método fenomenológico, pois não consultou “o patrimônio imaginário da humanidade de que a poesia e a morfologia das religiões constituem”. Para Gilbert Durand, a imagem é a matéria de todo o processo de simbolização, fundamento da consciência na percepção do mundo. Imaginário é a capacidade individual e coletiva de dar sentido ao mundo. É o conjunto relacional de imagens que dá significado a tudo o que existe. Uma resposta à angústia existencial frente à experiência “negativa” da passagem do tempo. Durand (1989:14) define imaginário como: “O conjunto das relações de imagens que constituem o capital pensado do homo-sapiens”. DURAND, Gilbert., 1989, p.115

<sup>13</sup> *Id.*, *ibid.* p.49.

<sup>14</sup> DURAND, Gilbert. – “O acontecimento é uma entidade significativa. Mas não é uma entidade potência. A potência é o corpo.”. 2000.

<sup>15</sup> FOUCAULT, Michel. p.207. 1966.

<sup>16</sup> ULPIANO, Cláudio. op. cit. 1989.

<sup>17</sup> BENJAMIN, Walter. p.234, 2012.

<sup>18</sup> *Id.*, *ibid.* p.123.

<sup>19</sup> GRIEG, Geordie. p.27. 2013.

<sup>20</sup> ULPIANO, Cláudio. 1992.

<sup>21</sup> CESAR, Paulo. 2017.

<sup>22</sup> PROUST, Marcel. p.24. 1922.

<sup>23</sup> ULPIANO, Cláudio, op. cit. 1992.

<sup>24</sup> PROUST, Marcel. p. 87. 1922.

<sup>25</sup> ULPIANO, Cláudio, op. cit. 1989.

<sup>26</sup> *Id., ibid.*

<sup>27</sup> Nota do autor. O termo *objeto* é usado no sentido de coisa imaterial. Pertencente a uma generalidade.

<sup>28</sup> FERREIRA GATTI, Luciano. p.04. 2003

### **Bibliografia**

AQUINO, São Tomas – Os Princípios da Realidade Natural, 1ª ed., Porto. PORTO EDITORA. 2004.

BARROS, Manoel – Menino do Mato, 1ª ed., Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2015.

BENJAMIN, Walter – Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política, trad. Maria Luz Moitte, Lisboa: Relógio D'Água. 2012.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix – Kafka: Por uma literatura menor. 1ª ed., Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges – O que vemos, o que nos olha. 2ª ed., São Paulo: Martins Fontes. 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges – A semelhança Informe. 1ª ed., São Paulo: Martins Fontes. 2015.

DURAND, Gilbert – A Imaginação Simbólica, trad. Hélder Godinho. Lisboa: Edições 70. 2000.

FERREIRA GATTI, Luciano – Marcel Proust e o *Inacabamento* do Passado, São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. 2003.

FOUCAULT, Michel. As palavras e as Coisas. 10ª ed., São Paulo. Martins Fontes. 2016.

GRIEG, Geordie – Café com Lucian Freud, 1ª ed., Rio de Janeiro: EDITORA RECORD. 2011.

<sup>29</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. p.178. 2014

<sup>30</sup> *Id., ibid.*

<sup>31</sup> BARROS, Manoel. p.15. 2010.

PROUST, Marcel – NO CAMINHO DE SWANN, trad. Mario Quintana, 4ª ed., São Paulo: Martins Fontes. 2006.

PROUST, Marcel – O TEMPO REENCONTRADO, trad. Pedro Tamen, 7ª ed., Lisboa: Relógio D'Água. 2005.

### **Webgrafia**

FOUCAULT, Michael – Entrevista com Michel Foucault na Universidade Católica de Louvain em 1981. 2000 Acessado em: 2019/12/2019:

[[https://youtu.be/yO\\_F4IH-VqM](https://youtu.be/yO_F4IH-VqM)]

WILLEMART, Philippe. – LITERATURA FUNDAMENTAL 15 Em busca do tempo perdido. 2013. Acessado em: 11/07/2019: [[https://tvcultura.com.br/videos/35412\\_literatura-fundamental-15-em-busca-do-tempo-perdido-philippe-willemart.html](https://tvcultura.com.br/videos/35412_literatura-fundamental-15-em-busca-do-tempo-perdido-philippe-willemart.html)]

CESAR, Paulo – Os pós-modernos e a semiologização da realidade. 2017. Acessado em: 29/09/2019. [<https://www.youtube.com/watch?v=F5eQdjJmrRE>]

ULPIANO, Cláudio – Acervo Cláudio Ulpiano, Acontecimento e Sentido. 2013. Acessado em: 14/08/2019. [<https://acervoclaudioulpiano.com/2016/11/16/aula-de-12041989-acontecimento-e-sentido-2/>]

ULPIANO, Cláudio – Hábito e Renovação. 19192. Acessado em:14/08/2019. [<https://www.youtube.com/watch?v=plr-7IFLYmM.>]