

Alguns começos para desaparecimento

Autor: Prof. Dr. Gedley Belchior Braga

Professor Adjunto no Departamento de Arquitetura, Urbanismo e Artes Aplicadas da Universidade Federal de São João del-Rei [*currículo no final do artigo]

RESUMO:

Discurso polifônico sobre a desaparecimento ou sobre a visibilidade do processo espectral entre o aparecer e o desaparecer. A partir de questões da escritura (Derrida e Blanchot), das artes visuais, da *DJ Culture* (Bourriaud), destaca-se uma releitura e interpretação de trechos de experiências críticas de Ronaldo Brito no sistema das artes, especialmente a partir do texto sobre a morte de Picasso, em 1973. Para encerrar, há um reposicionamento crítico de uma obra póstuma à minha “Tese na [da] caixa preta”, de 2008.

PALAVRAS-CHAVE

Desaparecimento, experiência crítica, sistema das artes, Ronaldo Brito, caixa preta.

Onde é o começo? É alguém ou alguma coisa que começa?

(BLANCHOT, 2011. P. 31).

Tudo chega sem que seja necessário partir. O Messias chega sem que seja necessário partir. O Messias está aqui, pois ele nunca partiu. O reino da chegada se precipita sobre o homem. Porque a comunicação do reino é suficiente. Porque a informação do reino é suficiente. O reino de Deus está entre nós.

Este é um novo começo sobre a visibilidade e a desaparecimento, mais um, entre milhares. O que o justificaria? O que o tornaria legítimo, se houvesse essa possibilidade? Por outro lado, por que não tentar, mesmo com o perigo de cair na vala comum da repetição e da irrelevância? Mas o que seria realmente novo sob a face do abismo? Atirar-se do abismo? Ou seria um “abismar-se” diante da face de algo que não havíamos percebido antes? Seria testemunhar o *tormento “demencial” de uma aparição que preludiou um desaparecimento*? Não seria o novo apenas o início de um deslocamento na ordem das coisas repetitivas e irrelevantes que vivenciamos? No vale *abaixo do precipício* poderia alegar a existência de um espaço visível a atravessar, talvez, no momento de um *crepúsculo*. Mas o

que o tornaria visível? Entre as margens do que se pode ver ou não ver, a possibilidade de encontrar um *náufrago* espectro ou alguma *monstruosidade*. Seria isso mais uma “terceira margem”? Árdua tarefa a cumprir movida pela necessidade de continuar em movimento, pois é assim que ela sempre tenta se mostrar. A imagem. No entanto, sempre às voltas com a desapareição. Desaparece o que está em movimento, o que está em trânsito entre uma margem e outra, especialmente no *crepúsculo*. Seria isso um perigo? Qual seria mais preocupante, a visibilidade ou a desapareição? Somente desaparece aquilo que alguma vez foi visível, uma daquelas mais óbvias constatações. Mas aquilo que caracteriza o que é visível não é exatamente a possibilidade, em algum momento, da percepção de seu desaparecimento? Ou perceber uma *aura* de visibilidade dentro do eterno visível seria possível em um discurso? Dentro de um excesso extremo de luz seria possível perceber “outra” luz? Ou as *trevas* e o vazio absolutos que precederam o *haja luz* poderiam engendrar um outro princípio? Aqui, talvez, o mais apropriado seria pensar no processo ou na duração da visibilidade de uma desapareição, o que geraria um recomeço. Mas a partir de qual momento se poderia perceber o desencadeamento ou o começo de um processo de desapareição? Talvez, seja na escritura da própria pergunta, ou “escrevendo apenas para apagar o que já foi escrito ou, mais exatamente, escrevendo através do próprio apagamento, mantendo juntos o esgotamento e o inesgotável: o DESAPARECIMENTO que não se exaure.” (BLANCHOT, 2011. P. 41. Caixa alta na palavra “desaparecimento” está conforme a tradução original). Essa coisa inexaurível, o “heterogêneo” que se sucede ao “homogêneo”, em um círculo infundável de um “eterno retorno” evidencia algo que Paul Virilio investigou em sua “estética da desapareição”, “a estética da busca [que] suplanta a busca de uma estética, a estética da desapareição [que] renova a empreitada da aparência.” (VIRILIO, 2015. P. 58).

Outro começo. Este exercício teve início com algumas notas a partir da leitura do livro “Experiência crítica”, do Ronaldo Brito (2005). A minha atividade didática na graduação nos últimos anos, principalmente nos campos da história da arte e das comunicações, ajudou muito a compreender algumas coisas sob outro ponto de vista e elaborar também alguma “experiência crítica”. É possível perceber na leitura desses textos do Ronaldo Brito, que foram publicados originalmente em diversos contextos, várias questões sobre a “visibilidade” que já abordei em outros textos e ocasiões, especialmente em minha tese de doutorado: “A tese na [da] caixa preta” (2008). Aqui eu utilizo um sistema que se aproxima de Derrida e Blanchot, que não segue necessariamente a ABNT no uso das aspas e do *itálico*. Aspas e “*itálico*” usados simultaneamente podem chamar a atenção para um termo que está presente originalmente nos textos mencionados, mas que eu estou enfatizando, como uma “mistura de vozes” ou uma “polifonia”. Sei que em alguns momentos, realmente pode ficar difícil saber o que é meu e o que é do outro autor sem recorrer a comparações com os originais dos textos

citados. Aspas simples é apenas uma citação comum, do modo tradicional, principalmente se vier seguida da indicação de referência bibliográfica. O aparecimento de palavras ou frases em itálico, dependendo do contexto, pode ser uma ênfase de vozes distantes ecoando ou reverberando naquele instante, como um “*crepúsculo de ídolos*”, todos já *mortos* [desaparecidos?] e sob *domínio público*. Quando acho necessário, esclareço os devidos usos desses sinais na tentativa de melhorar a compreensão, principalmente o meu uso de “**negrito**” no interior de uma citação para enfatizar termos caros para essa discussão. Na falta de maiores esclarecimentos, a interpretação é inteiramente livre. Os colchetes abrem espaços de discussão no interior da frase ou do discurso na intenção de *clarear*, imediatamente, algo que não poderia ser deixado para depois, sob o risco de se perder o contexto ou a ocasião propícia [tautologicamente escrevendo, aqui], evitando o uso de notas de rodapé. Esse discurso também reflete um fluxo de ideias, conforme elas foram surgindo e, por isso mesmo, eu diria que é muito mais um ensaio do que um artigo acadêmico tradicional.

O propósito principal, aqui, é construir um discurso a partir de outros discursos, ou a projeção de “novos enredos possíveis”, outros “itinerários por entre a cultura”, como se fosse uma “remixagem”, dentro de uma estética de “pós-produção” (ou “*DJ Culture*”), conforme defendida por Nicolas Bourriaud:

A prática do DJ, a atividade do internauta, a atuação dos artistas da pós-produção supõem uma mesma figura do saber, que se caracteriza pela invenção de itinerários por entre a cultura. Os três são *semionautas* [itálico no original] que produzem, antes de mais nada, percursos originais entre os signos. Toda obra resulta de um enredo que o artista projeta sobre a cultura, considerada como o **quadro de uma narrativa** – que, por sua vez, projeta novos enredos possíveis, num movimento sem fim. (BOURRIAUD, 2009. P.14-15. Negrito meu).

Talvez esses “novos enredos” possam ser interpretados como uma “psicanálise” [ou uma “hermenêutica”?] de várias questões, na difícil tentativa de compreender o processo artístico nos últimos tempos, cujos contextos se tornam cada vez mais complexos. Principalmente ao utilizar a interpretação ou o texto de outros autores, “chega o momento que começamos a nos dar conta de não mais poder seguir além sem transgredir as regras mais elementares da hermenêutica. Isso significa que o desenvolvimento do texto em questão alcançou um ponto de indecibilidade no qual se torna impossível distinguir entre o autor e o intérprete.” (AGAMBEN, 2009. P. 40). Nesse sentido, também evita-se claramente determinar esse tempo como “contemporâneo”, principalmente a partir, também, da discussão de Agamben sobre essa terminologia que determinaria “o que é o contemporâneo”, entre o **escuro** e as *trevas do agora*, de ser capaz de perceber a aparição de uma “invisível luz” que projeta o seu fecho de “sombra sobre o passado”:

Isso significa que o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o **escuro do presente**, nele apreende a **resoluta luz**; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de “citá-la” segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. É como se aquela **invisível luz**, que é o **escuro do presente**, projetasse a sua **sombra sobre o passado**, e este, tocado por esse **facho de sombra**, adquirisse a capacidade de responder às **trevas do agora**. (AGAMBEN, 2009. P. 72. Negritos meus).

As primeiras notas que cito a partir da leitura de Ronaldo Brito são sobre a morte de Picasso, quando o autor reflete sobre a morte de “*um gênio dos tempos*”, enfatizando a ideia de um “*dom natural prodigioso*” utilizado para “*mudar o universo da arte*” “*operando*” [ele realmente utiliza o termo *operou*] “maravilhosas e algumas vezes insultuosas mudanças na arte” (2005, p. 25). Então, não é um gênio qualquer, é um “gênio dos tempos”, portador de um “dom” que é “natural”, ou seja, concedido pela natureza e, ao mesmo tempo, “prodigioso”. Se a genialidade é algo difícil de ser vista ou percebida no espaço, aqui ela é acrescida de uma temporalidade, de uma duração que, no entanto é interrompida pela morte: que desaparece na morte. Essa “desaparição” de uma visibilidade genial é constatada em um momento especial em que um “dom natural prodigioso” não mais será capaz de mudar o “universo da arte” por meio de “operações” que só podiam ser efetuadas durante um período de vida que cessou. É o desaparecimento da continuidade dessas operações “maravilhosas” ou “algumas vezes insultuosas” que provocaram, perceptivelmente, “mudanças na arte”. Entre a maravilha e o insulto, o apagar das luzes de um gênio ou de um monstro no *crepúsculo* do modernismo. Ou, ao contrário, nesse fenômeno de desaparecimento, testemunhamos o surgimento de um espectro póstumo de um ídolo a assombrar todas as gerações futuras?

Daí, talvez, eu ter me apegado a essa referência de época do Ronaldo Brito, diante da morte ou “desaparição” de Picasso e a discussão da questão do “gênio” em minha tese (2008). Poderia ter sido outro autor ou uma pesquisa de arquivo sobre a repercussão da morte daquele que foi considerado, talvez, o maior “gênio” do modernismo. No entanto, essa referência está mais próxima de nós, pois foi um texto publicado no Brasil, por um autor brasileiro, inscrita logo no início do primeiro texto na compilação do livro sobre uma “experiência crítica” do autor. Outro interesse são os termos utilizados por Ronaldo Brito em 1973, que refletem [ou repercutem], na linguagem dele, a “operação” da ideia de “gênio” e de “dom natural prodigioso”, questões que são caras aos discursos de “desconstrução” de Derrida e que também utilizei em meu texto de 2008.

Mais adiante, em uma reflexão mais extensa, de 1980 [“O moderno e o contemporâneo, o novo e o outro novo”], Ronaldo Brito irá rever essa situação do “gênio” como uma construção ideologicamente mais complexa. Nesse texto, ele se propõe a demonstrar um discurso **da** história da arte que está em

xeque com a verdade produtiva **sobre** os trabalhos de arte, ou seja, ele pretende mostrar “**com mais clareza a distinção** – senão contradição – entre o saber *da* arte e o saber *sobre* a arte” [itálico no original, negrito meu]. Aqui ele entra na discussão que me interessa muito, **sobre** a “insuspeitada distinção entre a obra e o valor da arte. Ou em linguagem contemporânea, entre o trabalho e o sistema da arte.” Ele afirma que “obviamente um faz parte do outro, mas não são coincidentes”. Nesse ponto, eu já começo a pensar naquilo que “aparece”, na “visibilidade” que o “sistema da arte” permite ao trabalho artístico, se ele mesmo afirma que um faz parte do outro, mas “não são coincidentes”. Se não são “coincidentes”, fica também mais evidente no trecho discutido, o que ele mesmo diz ter causado um “escândalo”, ou o “poder negativo” que seria a “revolta do trabalho contra o seu processo de institucionalização” gerando toda uma discussão sobre o “valor social, no sentido amplo do termo”. Para Brito, “as linguagens da arte, **subitamente evidenciou-se**, não criavam o próprio valor. Este era construído, fabricado, pela **estrutura burocrático-ideológica** que as cercava” [negritos meus]. Eu chamo atenção para essa evidência da fabricação do valor pela “estrutura burocrático-ideológica” que ocorre “**subitamente**” por “**si**”, pelo menos no texto interrompido “**subitamente**”: “**evidenciou-se**”. Um aparecimento súbito precedido por um advérbio circunstancial de tempo? Algo que não era esperado aparece [evidencia-se] repentinamente, na interrupção do próprio texto. Vamos ao trecho seguinte, no mesmo parágrafo, agora sem interrupções:

Como tudo o mais, essa atividade que se supunha existir **numa região qualquer da empiria** mais **abaixo do real**, com letra maiúscula – **protegida e dominada por ideologias como a da genialidade** –, possuía uma materialidade social. Ao investir contra esses papéis a arte investia de certo modo contra si mesma – ela também era isto, quisessem ou não as estéticas decadentes da arte pela arte. Mas ao **sobreviver** a esse **choque**, adquiria **espaço próprio, precário e ambíguo**, mas **próprio**, para **atuação crítica**. Interpunha uma distância polêmica entre a sua inteligência e as figuras do museu, as determinações do mercado, a autoridade da chamada história **da** arte. (BRITO 2005, p. 76-77, negritos meus).

A proteção e a dominação de ideologias “como a da genialidade” foi, então, considerada uma “estética decadente da arte pela arte” supostamente existente “**numa região qualquer da empiria**”, em um local “mais abaixo do real”, a “Arte” [com letra maiúscula que Brito menciona mas não utiliza] da narrativa da história **da** arte, desde Vasari, talvez tenha morrido simbolicamente com Picasso, em 1973. Não sei o que poderia estar “mais abaixo do real”, o fim? A morte? Ou um discurso **da** imanência em confronto com [ou **sobre**] a transcendência? Mas há uma “sobrevida” a essa morte simbólica, a esse “choque” de sobrevivência, mesmo que seja, agora, por meio de uma aquisição de “um espaço próprio, precário e ambíguo”, mas **repetidamente “próprio”** para a “atuação crítica”. Essa precariedade e ambiguidade do “**próprio**” não geraria um “espaço” também entre a visibilidade e a invisibilidade de uma manifestação artística, agora atrelada a uma “atuação crítica”? Pois na frase seguinte, Brito interpõe uma “distância entre” a inteligência [da arte] e “as figuras do museu, as

determinações do mercado, a autoridade da chamada história **da** arte”. Ele abre, mesmo, um espaço ambíguo e precário “entre” aquilo que compõe o próprio sistema de visibilidade da arte e aquela “sobrevida” da “verdade produtiva dos trabalhos da arte”, dessa vez situado na “atuação crítica”. Que atuação crítica seria essa, que se poderia exercer na “interposição” [ele usa o termo “interpunha”: “interpor”, colocar “entre”] de uma “distância polêmica” que separa **a sua** [da arte?] “inteligência” **das** “figuras do museu”, **das** “determinações do mercado”, **da** “autoridade da chamada história **da** arte”? Creio que esse espaço de atuação crítica da arte que se pode exercer “entre” ou “às margens” do próprio sistema artístico só acaba ocorrendo, de fato, na produção de “textos” sobre a arte, o caminho escolhido por Ronaldo Brito desde o início de seu percurso. Não deixa de ser uma estratégia de defesa antecipada do parágrafo seguinte, em que ele reitera que “esse espaço crítico precário, essa distância polêmica, as vanguardas criaram a **golpes de lúcida loucura**”. O termo “golpes de lúcida loucura” fica mais forte ao mencionar uma possibilidade de uma loucura lúcida, portanto, consciente de que aplicou “golpes”, ou melhor, “lances de linguagem” no sistema artístico. A partir desses “golpes de lúcida loucura”, ele critica, então [lucidamente?], o uso do termo “vanguarda”, situando seu valor no “território” e “delimitação históricos”, reiterando que esse produto da “vanguarda” que teoricamente estaria em um instante “à frente do local em que operava – a instituição-arte”, só pode ocorrer [ou ser “vanguarda”] uma única vez: “no momento mesmo em que é denunciado” [ou seja, no “instante dado”]. Instante de denúncia ou de uma “**anunciação**”? Daí, a “institucionalização da arte moderna” ou da própria “vanguarda” que produziu uma “esquisita situação”, uma “tradição da inquietude”, um “fato consumado” que Brito aproveita para mencionar toda a discussão de Harold Rosenberg em “A tradição do novo” [Ronaldo Brito já havia discutido esse título de Rosenberg em outro texto e contexto, “Acontecimento artístico”, de 1974]. O “eterno retorno” dessa “questão da vanguarda” se situa em “uma presença surda de conteúdos como a morte da arte, a antiarte e outras metáforas dessa ordem, ou melhor, dessa desordem” (p. 78). Após a surdez do conteúdo das palavras de “ordem” e “desordem”, pode-se entrever um “**sentimento de falência**”, o aparecimento de um “**fantasma da culpa**” [negrito meu, “*Mea culpa*” é o título do primeiro capítulo de minha tese de doutorado, 2008] “que parecem onipresentes em todos os espaços do mundo da arte”. Essa aparição de um fantasma [ou espectro] que assombra “uma inteligência avessa à ideologia das belas-artes”, cujas “operações transgressoras não são devidamente assimiladas” a não ser na percepção e recuperação somente de seus “traços superficiais”, seus “signos externos” aponta para uma linguagem que pergunta “o que pode significar, por exemplo, pensar um Picasso” [?]. E Brito certifica que “algo diferente das verdades correntes atribuídas a Picasso” essa não é uma questão ou “um problema de *métier*” [sic.], “mas exatamente a questão da pintura enquanto sistema organizador da visualidade, cotidiana, inclusive” e que é “desnecessário praticar pintura para compreender a questão”. Que forças

poderosas operam “as verdades correntes” dessa “pintura” que não é um problema de saber praticá-la para compreender a questão? Não saber praticá-la, aqui, parece corresponder ao não saber pintar e nesse ponto pode-se inferir que não se trata mais de Picasso, pois Picasso sabia pintar, e muito bem. Brito prossegue escrevendo que “é indispensável, contudo, **conhecer por dentro** as articulações do processo para não ficar preso à sensibilidade do olho empírico”. Então, “**numa região qualquer da empiria**” existiu uma prisão de um “olho empírico” *sensível* que provavelmente não conhecia as “articulações do processo”. E o quadro fica pior, pois “essa sensibilidade, contra a suposição comum, é a que existe de **menos espontânea**: está **totalmente determinada** pela estrutura dos códigos vigentes de inteligibilidade” [no mesmo parágrafo, ainda na página 78]. Se é desnecessário praticar a pintura para entender a questão da pintura é por que a questão da pintura não está mais lá na superfície onde ela foi feita, registrada em uma tela por uma prática de “*métier*”. Todo esse “**sistema organizador da visualidade, cotidiana, inclusive**” [agora em negrito, a inclusão do cotidiano aqui não pode ficar sem uma atenção] está na ordem de um discurso teórico, de um exercício de linguagem em que se conhece “as articulações do processo”, mas discordo totalmente que é possível [e indispensável] conhecê-la por dentro, pois o que seria estar dentro da linguagem se essa mesma questão não fosse aqui regida por um princípio de imanência? Concordo que esse processo regido “pela estrutura dos códigos vigentes de inteligibilidade” é capaz de escapar ao “olho empírico” *sensível* e cuja “sensibilidade” não é mesmo da ordem do “espontâneo”. Brito continua seu discurso abordando não se tratar mais de uma questão de gosto, ou seja, “gostar ou não gostar”, pois tudo já é a mesma coisa – “em qualquer dos casos já se **perdeu a chance de ver o real do trabalho** ao traduzi-lo **na rede instituída do visível possível**”. A “chance de ver o real do trabalho” não está mais na realidade de uma região qualquer da empiria, mas está em alguma coisa que se perdeu na tradução ou transposição para o que não mais é capaz de ser espontâneo, uma estrutura “totalmente determinada” pela “inteligibilidade” ou capacidade de leitura de um sistema de “códigos vigentes”. Novamente, estamos aqui às voltas com a abertura de um espaço “entre” o visível e o invisível, pois Brito prossegue seu raciocínio afirmando e insistindo [ele escreve enfaticamente “vale insistir”] que esse “visível possível” “**não representa o limite do olho humano** e sim o de uma dada construção da visualidade, coerente com **a implantação e manutenção da ordem burguesa**”. Portanto, essa coerência com a implantação e manutenção da ordem burguesa é responsável, segundo Brito, pela ambiguidade e dificuldade da situação da “modernidade artística”, no sentido aqui do situar-se, do posicionar-se “aí dentro”. E aqui eu inverti a frase dele, a frase com o termo que ele começou, pois a ordem correta de sua exposição foi: “**aí dentro** a modernidade artística situa-se ambígua e dificilmente”. “Aí dentro” se refere à “ordem burguesa” ou à inteligibilidade “totalmente determinada pela estrutura dos códigos vigentes”? O propósito de tal inversão foi mostrar que Brito já estava,

nesse momento muito fluente nessas demonstrações da “ordem do discurso”, referindo-se a uma facilidade em “localizar as partes antagônicas”, talvez escapando aqui certo orgulho ou perspicácia de ser capaz de operar a linguagem em um raciocínio que pretendeu demonstrar [ele reitera, entre parênteses, essa intenção demonstrativa] “sua estrita aderência a essa ordem, até mesmo alguma função protetora”. Ele mesmo adverte sobre o perigo, o “sério risco de cair no vazio” [vazio da desaparecimento?] ao se tentar “provar uma oposição absoluta entre o modo de produção capitalista” e “os procedimentos da arte moderna”. Mas quem estaria mesmo defendendo uma estrita aderência a essa ordem ou até mesmo a alguma função protetora senão a linguagem operada por ele? Quem teria caído na tentação de provocar os limites da visibilidade com “relações ou refrações complexas, superpostas, invisíveis a olho nu”? Quem poderia ter beirado o precipício do vazio e da desaparecimento de pensar no “aí dentro” da linguagem ao afirmar a impossibilidade de decisão de uma questão envolvendo um julgamento formal de valor? A evidência aparece aqui:

Onde, inversamente, se tente provar uma oposição absoluta **entre** o modo de produção capitalista, **vamos dizer**, e os procedimentos da arte moderna, o raciocínio corre o sério risco de **cair no vazio**. Impossível ser simples em se tratando de relações ou refrações complexas, superpostas, invisíveis a olho nu. Impossível decidir a questão num julgamento formal de valor. (BRITO 2005, p.78. Negritos meus).

Realmente [e aqui, o que é o real?], é impossível ser simples e essa é apenas uma demonstração de uma leitura que eu não fui capaz de fazer anteriormente, na época da redação de minha tese (2008). Este exercício foi importante para eu mesmo perceber como escreveria outra tese a partir de uma nova experiência crítica, seja no âmbito do relato das mesmas questões da minha atuação artística, seja no âmbito da interpretação, das análises e da utilização dos textos que serviram de apoio na época. No entanto, nada disso alteraria o modo e a forma daquilo que foi apresentado nos procedimentos das exposições e/ou atuações. Eu sabia, desde o início do processo do doutorado, que todas as exposições e/ou atuações teriam que ser transformadas em textos, em “escrituras”, pois eu não estava defendendo a minha tese em um departamento de artes visuais [a tese foi defendida na área de “Ciências da Informação”]. Naquela ocasião, cheguei a associar a morte de Picasso (1973) e o “desaparecimento” de duas obras de Picasso no incêndio do MAM / RJ (1978) com certa impregnação da minha infância com a noção de gênio. No entanto, o “gênio” que “aparecia” naquele percurso de infância e adolescência já era um “espectro” que tangenciava aquela zona ou “região qualquer de empiria”, que se fez primeiro como experiência empírica no meu universo das artes visuais em detrimento da presença física da vida do artista ou mesmo das duas obras desaparecidas (BRAGA, 2008. P. 166-201). Mais tarde, essa visão foi totalmente desconstruída pelas exigências das circunstâncias institucionais, após uma longa e tortuosa trajetória, aquela que previa uma narrativa que deveria entrar para “aquele sistema organizador da visualidade, cotidiana, inclusive”, desprovido

de espontaneidade, “totalmente determinado pela estrutura dos códigos vigentes da inteligibilidade”, daquelas chamadas “ciências da informação”. Um regime textual regido pelas leis da linguagem escrita e pela ordem do discurso. Nesse ponto é que Derrida teve um papel fundamental, pois foi com as obras desse filósofo que fui aprendendo a ler os textos dos outros autores, refletir sobre a minha experiência e até mesmo tentar escrever sobre aqueles limites entre o visível e o invisível, sobre a representação do fim de uma inocência [ou ingenuidade] de uma vida finalizada em uma morte simbólica no espaço da exposição “Love & Hate” em “*It’s my life*” (Galeria Raquel Arnaud, fevereiro de 2005). Reconhecendo os perigos da linguagem e que provavelmente eu mesmo devo ter sido manipulado lá, no momento da redação da tese, deixei o próprio título indicar que tudo aquilo poderia ser uma reflexão sobre o “nada”, sobre o “vazio”, sobre o processo de angústia [e desaparecimento] que a linguagem pode nos precipitar.

Se a angústia da escritura não é, não deve ser um *pathos determinado*, é porque não é essencialmente uma modificação ou um afeto empírico do escritor [em uma região qualquer da empiria?], mas a responsabilidade desta *angústia [mea culpa]*, dessa passagem necessariamente estreita da palavra na qual as significações possíveis se empurram e mutuamente se detêm. Mutuamente se detêm mas atraem-se também, provocam-se, imprevisivelmente e como que contra vontade minha, numa espécie de sobre-compossibilidade autônoma das significações, poder de equivocidade pura perante a qual a criatividade do Deus clássico ainda parece demasiado pobre. Falar mete-me medo, porque nunca dizendo o suficiente, sempre digo também demasiado. E se a necessidade de se tornar sopro ou palavra aperta o sentido – e a **nostra responsabilidade do sentido** – a escritura aperta e **constrange** ainda mais **a palavra**. (DERRIDA, 2005. P. 21. Itálicos seguem a versão original. Entre colchetes e negritos meus).

A “caixa preta” que eu me referi no título da tese não era aquela de Flusser, autor que eu não quis, propositadamente incluir em minhas reflexões naquele momento, pois acreditava que levaria para outros campos e abriria o discurso indefinidamente. A minha “caixa preta” não é a câmera ou o aparelho mencionado por Flusser, embora o seu conceito de “magia” pudesse ser empregado aqui como a “existência no espaço-tempo do eterno retorno” e o significado de “valor”, em seu glossário, esteja associado com o “dever-se” e a palavra “válido” seja definida como “algo que é como deve ser” (1985. P. 10-11). Então, se a existência pode ser associada, hoje, de modo “flusseriano” com “magia” no espaço-tempo, essa existência mágica só tem valor quando se deve a si mesmo [dever-se], e cuja validade [ou “algo que é como deve ser”] só pode ser valorizada no processo de se prestar contas a si mesmo [uma confissão de *mea culpa*]. A minha caixa preta estava mais relacionada com o tipo de registro das últimas gravações da “caixa preta” de um *avião que desaparece em um acidente*, ou seja, já era referência a um processo de “desaparecimento” que aparece em “*It’s my life*” inscrito com um valor formal [“seis milhões de dólares”] em um espaço artístico perfeitamente inserido na lógica de produção capitalista (uma galeria de arte que representa artistas comercialmente). Estava ciente

dos vários “fantasmas” que rondavam todo esse processo. Eles ficaram mais próximos e “evidentes” na “Obra Póstuma” [minha instalação seguinte, na mesma Galeria Raquel Arnaud, 2008]. Instalação que foi sempre mencionada nas notas de rodapé que remetem ao “sexto capítulo”, inexistente na própria tese (2008). A inexistência do “sexto capítulo” não deveria ser anunciada na introdução, mas acabou acontecendo, “subitamente”, por exigências da orientação acadêmica, tendo em vista algumas possibilidades de leituras controversas, que enxergaram nesse atrevimento um desafio às ordens institucionais do próprio sistema em que eu estava inserido. Eu ainda não me considero apto a redigir esse “sexto capítulo” e talvez nunca venha a fazê-lo. Talvez ele já esteja lá, nas notas, às margens (como escreveria Derrida), na sua própria ausência ou “desaparição” [ocultação?], na página de rosto do catálogo de “Obra Póstuma”, ou na trilha sonora dos vídeos incluídos no interior da “caixa preta” [únicos registros da minha voz, presença, sopro].

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

BLANCHOT, Maurice. *Uma voz vinda de outro lugar*. Tradução: Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009. – (Coleção Todas as Artes).

BRAGA, Gedley Belchior. *A tese na [da] caixa preta*. Tese de doutorado defendida na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

BRITO, Ronaldo. *Experiência crítica*. Organização Sueli de Lima. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução: Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2005.

FLUSSER, Vilém. *A filosofia da caixa preta – ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Hucitec, 1985.

VIRILIO, Paul. *Estética da desapareição*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

* GEDLEY BELCHIOR BRAGA:

Doutor em Ciência da Informação, área de concentração: Cultura e Informação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo [ECA/USP: 2004/2008]. Mestre em Ciências da Comunicação, área de concentração: Ciência da Informação e Documentação, pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo [ECA/USP:2000/2003]. Especialista em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis pelo Centro de Conservação e Restauro da Universidade Federal de Minas Gerais [CECOR / EBA / UFMG: 1990/1992]. Graduado em Pintura (Bacharelado) pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais [EBA/UFMG: 1985/1988]. Foi coordenador do Laboratório de Conservação e Restauro do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo de novembro de 1997 a novembro de 2006. Tem experiência nas áreas de Artes, Comunicação e Museologia, com ênfase em conservação e restauração de Arqueologia, Etnologia e Bens Culturais Móveis. Atua como artista plástico multimídia. Realizou duas exposições individuais na Galeria de Arte Raquel Arnaud, em São Paulo ["Love & Hate", 2005; "Obra Póstuma", 2008]. Professor Adjunto do Departamento de Arquitetura, Urbanismo e Artes Aplicadas [DAUAP] da Universidade Federal de São João Del Rei, MG