

Da criação autoral à anônima: expandindo o conceito de criação

From author's to anonymous'creation: expanding the concept of creation

Ludmila Brandão & Rosane Preciosa Sequeira

Resumo

Se, por um lado, a distinção formulada por Gilles Deleuze entre filosofia, ciência e arte a partir do que produzem – conceitos, funções, afectos e perceptos – permite-nos organizar os diferentes modos de invenção inerentes aos distintos sistemas, em seus trânsitos, conexões e disjunções, por outro, todo um universo de processos, igualmente criativos, mas ordinários, escapa a essa distinção. Referimo-nos aqui aos vários modos de reinvenção cotidiana da cidade, da língua, da gestualidade, dos modos de vestir e socializar, de personagens que, anonimamente, alteram traçados dominantes nas mais variadas esferas da vida, instaurando outros circuitos, erigindo cidadelas avulsas, redes sociais desprogramadas. Para considerar a potência dessas invenções anônimas, muitas vezes sem autoria definida, artes de fazer, mas também de pensar e viver, parece-nos necessário desenvolver um entendimento mais expandido do que sejam redes de criação, como não monopólio exclusivo da arte legitimada como tal, capazes de disseminar outros paradigmas éticos e estéticos.

Palavras-chave

Criação; poéticas populares; invenções anônimas.

Abstract

If, on one hand, the distinction formulated by Gilles Deleuze among philosophy, science and arts from what they produce – concepts, functions, affects and percepts – allows us to organize the different ways of invention inherent to the distinct systems, in its movement, connections and disjunctions, on the other hand, the whole universe of processes, equally creative but common, escapes from this distinction. We refer here to the several ways of the daily reinvention of the city, the language, the gestures, the way of dressing and socializing, the characters that anonymously alter dominant features in the most varied spheres of life, bringing about other circuits, building separate citadels, non-programmed social networks. To consider the power of these anonymous inventions, many times without a defined authorship, arts of doing, but also of thinking and living, seems to be necessary to develop a more expanded understanding of what creation networks are, as a not exclusive monopole of the legitimated arts as such, capable of disseminating other ethical and aesthetic paradigms.

Keywords

Creation; spontaneous art; anonymous inventions.

É noite, um homem caminha pela calçada, usando boné, trajando camiseta e short. A câmera acompanha seus passos, um vulto apenas. Não sabemos, ainda, de quem se trata. Uma tomada mais próxima, e vemos surgir da sombra o artista Cildo Meireles que começa a narrar uma intrigante história, na abertura do documentário de Gustavo Rosa de Moura (2009), cujo título leva seu nome.

Cildo diz que, por volta de seus sete anos, morou com a família na casa de sua avó materna, e que qualquer coisa diferente da rotina era motivo de curiosidade. Certa vez, num final de tarde, passou por lá um andarilho que arrumou um canto para ficar, próximo à casa da avó, e ali acendeu uma fogueira. Na manhã seguinte, Cildo acordou bem cedo, antes de todos, e foi até o lugar onde o andarilho passou a noite, lugar que conhecia bem. O insólito visitante já havia ido embora, mas deixou lá uma casa em miniatura, perfeita: paredes, telhado, janelas que abriam, tudo feito de gravetos. O artista nos revela que ficou bastante emocionado. Alguém havia passado a noite toda trabalhando e deixou aquilo lá, para pessoas que não conhecia. Essa teria sido, seguramente, uma das coisas que o fizeram escolher as artes plásticas.

O livro de reportagem da jornalista gaúcha, Eliane Brum, intitulado *A Vida que Ninguém Vê*, traz surpreendentes relatos de gente da rua, invisível, muito provavelmente condenada a passar a vida sem jamais ser notada. Essa gente compõe uma verdadeira legião de desencaixados sociais, sujeitos fronteiriços e buliçosos, cujos corpos avariados perambulam pelas ruas, carregando uma exuberância inqualificável, uma estranha vontade de potência que deixa rastros, que insiste diante de nossos olhos. E, curiosamente, permanecem invisíveis, a menos que encontrem um Cildo, ou uma Eliane que rompem o silêncio e dão visibilidade a essa espécie de épico do banal, do ordinário, que teimosamente atende ao chamado da vida-invenção.

Quanto mais olhamos atentamente à nossa volta, em qualquer lugar da cidade onde habitam e circulam pessoas dessa legião, mais nos surpreendemos. Dos objetos reinventados como caixotes transformados em poltrona, carrinhos de supermercado em aparelhagem sonora ambulante, a vestimentas de papel de bala e casas em miniaturas ou habitáveis inusitadas, singulares, toda uma infinidade de pequenos ou grandes inventos brotam em meio à aridez econômica e social, com uma vitalidade incomum, surpreendentemente potente, só comparável à daquelas obras reverenciadas que costumamos visitar nos espaços designados como galerias e museus de arte.

Em artigo recentemente publicado, fizemos uma primeira abordagem desse tipo de produção com o objetivo de recusar e, se possível, afastar de vez isso que virou senso comum nas Ciências Humanas, que categoriza essas estranhas produções – na esperança de vê-las definitivamente explicadas – precárias, populares, muitas vezes anônimas, como “bricolagem”, numa referência

ao termo utilizado por Lévi-Strauss para designar o pensamento “selvagem” em sua diferença em relação à ciência e à arte.

Mais rapidamente podemos dizer aqui que antropólogo designa de pensamento mágico, também chamado de pensamento selvagem ou ciência do concreto, esse pensamento que partindo da mesma base que a arte e a ciência, a saber, a necessidade de ordem, e com elas comungando de uma percepção estética, chega, no entanto, a resultados muito diferentes de ambos. É aqui que, para exemplificar seu modo de funcionamento, Lévi-Strauss lança mão de uma analogia, sugerindo que esse pensamento funciona ao modo de um *bricolage* intelectual. O *bricolage* era conhecido na França como o trabalho realizado a partir de materiais diversificados, sem planejamento prévio, seguindo procedimentos que em nada se parecem com os processos técnicos. O pensamento selvagem, como o *bricolage* material, partiria então de um universo instrumental fechado, cuja regra é:

“sempre arranjar-se com os ‘meios-limites’, isto é, um conjunto sempre finito de utensílios e de materiais bastante heteróclitos, porque a composição do conjunto não está em relação com o projeto do momento nem com nenhum projeto particular mas é o resultado contingente de todas as oportunidades que se apresentaram para renovar e enriquecer o estoque ou para mantê-lo com os resíduos de construções e destruições anteriores” (LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 33).

Mais adiante o antropólogo acrescentará a essa compreensão o fato de que o pensamento selvagem ao trabalhar com signos e não com conceitos (conforme trabalha a ciência), não consegue “abrir uma passagem e situar-se *além*”, dando espaço à emergência do novo, como ocorre com a ciência e a arte. Diz finalmente que apesar de estarem ambos, *bricoleur* e cientista, “à espreita de mensagens”, para o *bricoleur*, essas mensagens, de alguma forma, já estão colocadas, já foram transmitidas, ao passo que o cientista busca antecipar sempre a *outra mensagem*.

O que é possível afirmar aqui é que a apropriação do conceito de *bricolage* para designar, não o pensamento (que a nós não conviria discutir), mas a produção material popular como essa a que nos referimos aqui não atenta para o fato de que esse conceito, em sua origem, apresenta um forte caráter limitador da criação, não fazendo jus à potência que nela reconhecemos.

E o que pensar de algumas práticas artísticas contemporâneas que se apropriam das várias vertentes de estéticas populares, que estão em circulação entre nós, embaralhando a fronteira entre as artes ditas maiúsculas, avalizadas, de outros inventos entendidos como rudimentares, espontâneos? Nossa intenção aqui é seguir adiante, traçar outros caminhos para a compreensão dessas obras e do que moveria seus criadores.

Laila Loddi, através de quem conhecemos o criador Luis Davi, diz, em sua dissertação de Mestrado, que ao indagar o que eram “os montes de sucata

ajuntados em seu terreno” ele teria respondido: “aqui é tudo invenção”. Segundo Loddi, Luis Davi mora à beira da rodovia GO 040, entre Goiânia e Aragoiânia em meio a “pedaços de telhas de fibrocimento; televisores e rádios quebrados; engradados com garrafas emborcadas; baldes; potes; cestos; garrações de vinho; baleiros; porta retratos; garrafas térmicas; cédulas antigas; ferramentas; portões. Tudo pintado de vermelho” (LODDI, 2010, p. 112).

Apesar de Davi ter “explicado” a Laila Loddi que a cor vermelha era para que os objetos não parecessem “sujos”, já que estavam expostos a sol, chuva, vento e poeira, é inevitável descobrir na escolha e uso exclusivo dessa cor, e não outra, a procura de um afeto específico, que conjugue com o cenário de aridez a sua invenção permanentemente *in progress*.

Se em *Desvio para o vermelho* Cildo Meirelles constrói, na insistência da cor, um mundo intrigantemente familiar (a despeito da cor) e organizado, que caminha, todavia, para um desfecho trágico – o aterrador silêncio gerado na cor vermelha – (ver em: <http://www.inhotim.org.br/arte/obra/view/170>), Luis Davi opera o vermelho no desvio (um lugar qualquer da rodovia GO 040), a partir de uma organização zero, tornando ainda mais estranhos os objetos que teriam sido, algum dia, familiares.

Mais conhecida entre nós, objeto de documentário de Eduardo Coutinho (*O fio da memória*, 1991) e diversos estudos acadêmicos, a Casa da Flor de Gabriel Joaquim dos Santos está localizada na região dos Lagos, no Estado do Rio de Janeiro, e sua arquitetura e interior é feita de sobras, do refugo diariamente despejado nas ruas. Tudo foi meticulosamente colecionado e reunido, “criando um espaço de metamorfoses imagináveis e inimagináveis: cacos de louça ou de telha viram pétalas de flor ou jarras de inusitada beleza, fragmentos de garrafas, pedaços de azulejos juntam-se para formar painéis de surpreendente riqueza cromômica e formal (GULLAR, 2003, p. 162). No entanto, para Gullar, aquela obra é uma inadvertida transgressão do cânone estético, que de alguma forma se explicaria na origem pobre de Gabriel:

a pobreza real de Gabriel faz parte de sua arte, porque foi pela pobreza que descobriu a expressividade dos cacos, das coisas sem utilidade. Os pobres sempre valorizam as coisas usadas, dadas como inúteis pelos ricos,



Figura 01 - Luis Davi, “terreno”. (Fonte: Blog “Casa de Bricoladora” de Laila Loddi).¹



Figura 02 - Luis Davi, “terreno”. (Fonte: Blog “Casa de Bricoladora” de Laila Loddi).²

¹ http://3.bp.blogspot.com/_ZktAHsx9HcY/S5g1KoOWCpl/AAAAAAAA-AfI/JQeptkC74o/s1600/P9090009.JPG Visitado em 20/02/2012.

² http://1.bp.blogspot.com/_ZktAHsx9HcY/S5g04xfHM9I/AAAAAAAA-AfA/vGtW_GoB87Y/s1600/P9090011.JPG. Visitado em 20/02/2012.

que as jogam fora: como não podem comprá-las, estão sempre dispostos a aproveitá-las, a tirar delas alguma utilidade (GULLAR, 2003, p. 163).

Ainda que Gullar enxergue em Gabriel uma força de expressão artística e, por extensão, imaginamos que também enxergaria em Luis Davi, ele a compreende como tributária da penúria de sua condição social, e não de um impulso ou uma necessidade estética. Ainda que o autor não desqualifique essa força de invenção, ao contrário a reconhece e louva, recai naquilo que também virou senso comum da crítica de distinguir essas obras pela sua suposta *naiveté*, ou uma reiterada ingenuidade: “[...] não sabia que era um artista, não sabia nada de arte nem tinha preocupações estéticas” (GULLAR, 2003, p. 160).



Figura 03 - Casa da Flor. (Fonte: Instituto Cultural Casa da Flor).³

Não é desconhecida entre nós a má-vontade dos cânones modernistas com tudo aquilo que é popular. Foi preciso inventar lugares, situações e categorias para abrigar as produções dessa natureza que, de algum modo, respondessem à sua onipresença e estridência, sem colocar em cheque os tais cânones que as produções desviantes teimam em recusar. Uma designação como *naif*, e assemelhados é uma espécie de licença oferecida pelo sistema oficial das artes (historiadores e críticos autorizados) para que venham a ser chamados de arte, ainda que acredite (o sistema) que seus autores não saibam o que estão fazendo!

A intencionalidade artística como fundamento para a afirmação da arte – em outras palavras, a necessidade de que o artista explicita sua ambição estética –, cobrada por alguns, falha ao exigir as mesmas categorias da língua culta para reconhecer a intencionalidade estética na produção popular. Essa intencionalidade facilmente compreendida na afirmação de que ali “tudo é invenção” de Luis Davi somada ao fato de o criador não agir em função de expectativas de reconhecimento (ou se existir não o será na ambiciosa escala do sistema artístico), é o quanto basta para sabermos que o que os move é algo demasiado potente a ponto de fazê-los dedicar suas vidas à criação, ou de reconhecer que sem ela – a criação – a vida não teria sentido.

Em seu livro, *Pobres, Resistência e Criação*, Monique Cerqueira busca desconstruir o lugar de discurso em que os pobres são capturados: o da platitude de sua indignância, império da necessidade, que lhes nega a condição de existirem como sujeitos de desejo.

³ http://www.casadaflor.org.br/imagens/foto_geral_casa.jpg Visitado em 20/02/2012

Viver não significa sobreviver, o que remete às forças de conservação. Pelo contrário, viver é essa capacidade de ultrapassamento, de experimentação de formas de ser, é abrir-se a potências desconhecidas, é reinventar-se (CERQUEIRA, 2010, p. 25).

Plasmados no signo da falta e da carência, a razão iluminista considera impossível creditar a esses sujeitos um pensamento desinteressado e não-utilitarista, que deseja apenas interrogar ludicamente as formas, operando nelas e a partir delas transformações em si e na matéria.

O intrigante ensaio intitulado “*Los recién Llegados al mundo de los bienes: el consumo entre los Gondos Muria*”, do antropólogo Alfred Gell apresenta-nos uma situação de consumo de objetos que repercute o que queremos argumentar para essas produções. Gell narra o caso de alguns pescadores cingaleses que, por razões que não iremos discutir aqui, conheceram uma relativa prosperidade econômica. Apesar de prósperos, esses pescadores permaneceram vivendo nos mesmos remotos lugares de antes e seguiram sem eletricidade, estradas e serviços de abastecimento de água. No entanto, a afluência financeira permitiu que alguns deles adquirissem objetos inutilizáveis como aparelhos de TV ou que construíssem garagens para casas que não dispunham de acesso para automóveis. A explicação corrente para o fenômeno é a de que estariam “imitando” as classes médias e altas urbanas do Sri Lanka. Contra essa explicação, Gell nos diz que a impossibilidade de exposição social desses objetos, para cumprir aí uma função de conferir *status*, esvazia a explicação. O que é notável, diz Gell, é “la habilidad para trascender el aspecto meramente utilitario de los bienes de consumo; capacidad que los convierte en algo parecido a las obras de arte, llenas de expresión personal.”

Diz, a seguir:

Es probable que el pescador sepa que debido a la electricidad y las transmisiones necesarias para su funcionamiento, el televisor está destinado a exhibir imágenes y voces más o menos atractivas. No obstante, esto carece de importancia; lo que si resulta relevante es el salto de imaginación requerido para que tal individuo adquiera y se identifique con semejante objeto[...] (GELL, 1991, p. 148).

Em outros termos, Gell diz que o televisor é consumido como obra de arte que nega e transcende ao mundo real:

un mueble liso y oscuro, hecho de una madera inidentificable, diseñado en líneas geométricas, equipado con un rostro inescrutable de vidrio opaco y poseedor, lo cual sólo es visible a través de las hileras de ranuras que se hallan en su parte posterior, de una jungla intrincada de alambres, trozos de plástico y pedazos de metal brillante (GELL, 1991, p. 148).

Finaliza destacando a natureza audaz desse consumo que luta contra os limites do mundo conhecido, que mais se caracteriza como um processo criativo (GELL, 1991, p. 149). Não poderíamos então afirmar o mesmo para Luis Davi e Gabriel Joaquim? Enquanto os pescadores cingaleses compram objetos novos para apreciá-los, desobrigando-os da função utilitária, Luis Davi e Gabriel Joaquim recolhem objetos descartados, já desobrigados da função, e os convertem em objetos apreciáveis, no mesmo combate contra os limites do mundo conhecido.

Se há uma “necessidade” que teria, como quer Gullar, impelido à criação, não se trata daquela oriunda da condição social, onde impera a escassez de objetos “novos” que converteriam a sucata em substitutos dos primeiros. Os objetos novos, como vimos entre os pescadores cingaleses, funcionam como atratores estéticos, tanto quanto a sucata, os rejeitos de Luis e Gabriel, porque todos eles operaram um deslocamento no olhar que tornou imaginável e possível o próprio deslocamento dos objetos, desobrigando-os da função como fez Duchamp, fazendo-os quebrar a própria língua (utilitarista), inventando outras. Parece-nos oportuno, neste sentido, nos remeter novamente à ideia, também desenvolvida em texto anteriormente publicado, de *affordance*, trazida até nós por Christian Kasper. Ao nos referirmos à *affordance* de um objeto, não estamos necessariamente falando apenas das qualidades intrínsecas dele, mas das potências de seu uso, que podem ser ou não exploradas e liberadas na relação de um sujeito com aquele objeto. Nesse sentido, as potencialidades de um objeto não se esgotam apenas numa relação funcional.

A necessidade a que nos referimos aqui é de outra natureza. Daquela sobre a qual Gilles Deleuze em uma palestra a cineastas disse: “Um criador não é um ser que trabalha pelo prazer. Um criador só faz aquilo de que tem absoluta necessidade”. A necessidade é sua, mas muito mais de seu tempo e de seu mundo. A arte como um empreendimento de saúde, não a saúde do artista que pode tê-la no menor grau possível, mas a saúde do mundo, da vida libertada por aqueles que tendo visto demais, trazem os olhos vermelhos! Do muito, do excessivo e quase insuportável que viram Luis e Gabriel, nasce essa imperiosa necessidade que os faz inventar incessantemente, a despeito de tudo o que tenha sido dito para eles, da pressão familiar e social desencorajadora, que acaba os convertendo em seres inevitavelmente solitários.

Ambos comprometeram-se, a qualquer custo, com uma vida convertida à criação que passa por essa espécie de libertação da vida que insiste nas formas recusadas, nas matérias rejeitadas, nos objetos abandonados à condição de lixo. O olhar que encontra a potência desses fragmentos de objetos “inúteis” e que os põe a conversar entre si – a telha com o pote, o caco de garrafa com a velha e embaçada fotografia, o caco de cerâmica com o bulbo da lâmpada –, em outra configuração caosmódica é exclusivo, singular e forjado pela necessidade estética. Ou todos que vivessem nas mesmas condições seriam Luis e Gabriel.

A propósito do *caosmo* concebido por Joyce, Deleuze e Guattari em *O que é a filosofia?* dizem que o artista se debate menos contra o caos do que contra os clichês da opinião. O caos, que teria sido o inimigo primeiro a combater (não só pela arte, mas também pela filosofia e pela ciência), em nome de um pouco de ordem sob a qual respirar, no cenário onde grassa a opinião, no mundo dos clichês, o caos deixa de ser o inimigo para converter-se em aliado que compõe com a arte para esconjurar a mesmice da ordem hegemônica. A arte, que não é o caos, com ele compõe para produzir caosmos, tornando-o (o caos) sensível (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 263).

Por mais que na obra conjunta de ambos eles recorram, quase sempre, a exemplos consagrados da produção artística ocidental, a artistas como Cézanne e Bacon, a escritores como Kafka e Melville, a compositores como Debussy e Stockhausen, apenas para citar alguns, sabemos que não estão falando exclusivamente deles, o que nos é confirmado pela seguinte afirmação de Guattari:

A arte aqui não é somente a existência de artistas patenteados mas também de toda uma criatividade subjetiva que atravessa os povos e as gerações oprimidas, os guetos e as minorias [...] (1992, p. 115).

O que parece estar sugerido aqui é um “estado de arte”, que pode ou não estar disseminado no mundo autorizadamente artístico. Daí advém nosso espanto quando essas imprevisas fabulações, fora do circuito da arte, cruzam nossos caminhos e nos arrebatam, transtornando territórios existenciais familiares.

Tanto Luis Davi quanto Gabriel Joaquim constroem seus territórios, suas zonas de conforto como todos nós, e à semelhança dos bichos que demarcam os seus, ainda que nestes prevaleça o instinto que os guia. Mas deles se distanciam quando investem o espaço de um campo de forças, montam suas redes de criação, porque neles insiste um desejo de decifração, que se efetua ao dar passagem ao vivido, conectando-se a formas inventadas que amplificam aquela vida, em nada triste, como em geral se supõe, mas plena de possibilidades. Sujeitos vivos, interpelados pelas intensidades do mundo, acolhendo esse chamamento no corpo, laboratório de sensações. Ainda que muitas vezes solitários, seus mundos são povoados, ruidosos e intensos.

Na sua reflexão sobre a arte contemporânea, Nicolas Bourriaud nos oferece um diagnóstico interessante, que parece ir ao encontro do que acabamos de dizer: “[...] a arte não tenta mais imaginar utopias, e sim construir espaços concretos” (2009, p. 63). Nesses espaços, diz Bourriaud, estão implicadas experiências relacionais, experimentações que de fato criam outros modos de existência, que engendram outros modos de convivência. Trata-se, sem dúvida de uma aventura do pensamento, que envolve a criação de outros espaços-tempo para serem vividos.

Sabemos que para Deleuze, a arte é pensamento que se expressa, todavia, de forma diversa, mas, como em todas as outras formas de pensamento, não se pensa porque se quer, mas porque se é forçado a pensar. Ovídeo de Abreu afirma que o pensamento para Deleuze “decorre do acaso de um encontro, da relação do pensamento com seu fora (*dehors*), com um signo portador de problema” (ABREU, 2010, p. 293) e que torna urgente um ato de pensamento, uma criação.

Pensar então é ser movido por uma espécie de força forasteira que não se interessa em refletir sobre a vida, mas nela intervir, desnaturalizando-a, revolvendo o que se cristalizou e que emperra o desabrochar de novos signos que pedem passagem. Pensar como prática criativa é de algum modo dar sentido

a um encontro turbulento, caótico, que necessita menos da inteligência que opera de prontidão, para restaurar a ordem, pós-passagem de um furacão inominável, do que um frágil atletismo que se conecte àquelas forças num esforço de atualização, fazendo precipitar virtualidades, fragmentos de caos em processo de decifração, que tornarão este, outro mundo.

Frágil atletismo, porque não se trata de operar olímpicamente sobre elas, já que se está exaurido delas, completamente aspirado por elas, que chegam mesmo a ameaçar sua integridade, a dissolver sua própria forma, mas, ao mesmo tempo, lhe sinalizam a emergência de novas formas de vida. Frágil atletismo que traça planos no caos de onde arrancam variedades, como dizem Deleuze e Guattari, para dar à existência, novos seres de sensação: as obras de arte ou os experimentos estéticos.

A estética deleuzo-guattariana, ao lado de outras formulações pós-estruturalistas sobre a arte (em sua imensa variedade) é, principalmente, crítica da tradição logocêntrica do pensamento ocidental (CALABRESE, 1987, p. 114), ao recusar o paradigma da representação e tomar a obra como algo absoluto, que vale por si mesmo e não por aquele ao qual se referiria/representaria, onde as figuras (no caso da pintura) “são objetos não-transformáveis nem comunicáveis linguisticamente” (*Idem*, p. 115). Os seres de sensação, ou os blocos dos quais são compostos, são experimentados fisicamente porque constituídos de afectos e perceptos, apreendidos pelos sentidos, em vários níveis, inclusive pré-pessoais. É aqui que as criações artísticas, ao modo de outras máquinas (sociais, familiares, econômicas, tecnológicas e a-significantes) devem ser tratadas como “dimensões maquínicas de subjetivação” (GUATTARI, 1992, p. 14), operando desdobramentos outros, da maior importância.

A sensação remete ao material: o sorriso de óleo, o gesto de terra cozida. O plano do material invade o plano de composição até não se distinguirem um do outro. Mas a sensação não é idêntica ao material e o que se conserva também não é o material (ainda que seja sua condição de existência), mas os perceptos e afectos alcançados na composição. Para os nossos autores, o objetivo da arte, com os meios do material, é arrancar o percepto das percepções do objeto e, dos estados de um sujeito percipiente, arrancar o afecto das afecções... Extrair então, um bloco de sensações, um puro ser de sensações. Convém lembrar que, por isso, a memória intervém pouco na arte e que se a obra de arte pode ser pensada como um monumento, que fica em pé sozinho, não é o monumento que comemora um passado, mas o bloco de sensações presentes. O ato do monumento não é a memória, mas a fabulação, e só se atinge o percepto ou o afecto como seres autônomos e suficientes quando não se deve mais nada àqueles que os experimentaram.

É de uma arte das sensações que estamos falando, quando nos referimos às criações de Luis Davi e a Gabriel Joaquim. E, exatamente por essa estética atribuir à arte a criação de seres de sensação que, finalmente, podemos afir-

mar que não existe diferença de potência entre o que fazem eles e muitos artistas consagrados. Suas criações não são manifestações de uma vida pobre, concretizadas com materiais descartados, na falta daqueles que confeririam às suas obras valor artístico, nem estão eles tentando representar esse mundo, sequer sua biografia. O que lhes move não é tampouco o mundo vivido, mas a fabulação criadora que lhes permite alcançar um plano de expressão do imaginável, mas também daquilo aquém da própria imaginação. A criação artística como possibilidade de fundar mundos desconhecidos, narrar povos por vir.

No começo de nosso texto, lembramos a fala emocionada de Cildo Meireles sobre o andarilho que trabalhou a noite inteira numa casinha em miniatura que o artista encontrou pela manhã. Esse sujeito anônimo construiu uma casa no meio da rua, que pode até assemelhar-se às casas que viu e habitou, mas sua criação não as representa. O que fez foi traçar um plano no caos, seu projeto de arquitetura para não morar, para o qual ousa mergulhar no desconhecido, no turbilhão de sensações. Mais que uma ação capitaneada por um sujeito, podemos dizer que o sujeito foi agido por essas forças, instado a construir ali um monumento, por menor, precário ou efêmero que fosse, que de algum jeito se eternizou, atualizando-se como afeto em Cildo.

Para o artista Flávio de Carvalho, são exatamente esses sujeitos que trafegam pelas ruas, praticando sua errância, com suas roupas estapafúrdias, enfeitadíssimas, “marginais descontrolados que falam a um mundo próprio, o mundo da loucura e do sonho [...], os legítimos detentores da grande imaginação e da grande moda. São os supremos criadores da fantasia humana... E tão desprezados pelo povo que passa” (2010, p. 9).

Referências

ABREU, O. “A Arte na Filosofia de Deleuze”. In: HADDOCK-LOBO (org.). *Os Filósofos e a Arte*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2010.

BOURRIAUD, N. *Estética Relacional*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2009.

CALABRESE, O. *A linguagem da arte*. Trad. Tânia Pellegrini. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

CARVALHO, F. *A Moda e o Novo Homem*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010.

CERQUEIRA, M. *Pobres, Resistência e Criação*. São Paulo: Editora Cortez, 2010.

DELEUZE, G. “O ato de criação”. Caderno *Mais!* Folha de São Paulo, 27 de junho de 1999. Palestra a estudantes de cinema em 1987.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Júnior e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

GELL, A. Los recién llegados al mundo de los bienes: el consumo entre los

Gondos Muria. In: APPADURAI, A. (org.). *La vida social de las cosas: perspectiva cultural de las mercancías*. Trad. Argelia Castillo Cano. México: Grijalbo, 1991, pp. 143-175.

GUATTARI, F. *Caosmose. Um novo paradigma estético*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1992.

GULLAR, F. *Relâmpagos - dizer o ver*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O Pensamento Selvagem*. Trad: Tânia Pellegrini. Campinas, SP: Papyrus, 1989.

LODDI, L. *Casa de bricolador(a): cartografias de bricolagens*. Dissertação de Mestrado em Cultura Visual/UFG, 2010.

Sobre as autoras

Ludimila Brandão é arquiteta, historiadora, doutora em Comunicação e Semiótica, pós-doutorado em Crítica da Cultura. Professora do Programa de Pós-graduação em Estudos de Cultura Contemporânea - UFMT e do Departamento de Artes. Fundadora e primeira coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea/UFMT. Coordenadora da Rede CO3 - Rede Centro Oeste de Ensino e Pesquisa em Arte, Cultura e Tecnologias Contemporâneas. Coordenadora do NEC - Núcleo de Estudos do Contemporâneo - UFMT/CNPq.

E.mail: ludbran@terra.com.br

Rosane Sequeira é Doutora em Psicologia Clínica (Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade Contemporânea) pela PUC/SP. É professora do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).

E.mail: rosane_preciosa@yahoo.com.br