



Janeiro 2021



ROMAGNOLO, Sergio. *A dobra e o vazio. Questões sobre o barroco e a arte contemporânea.* São Paulo: editora Unesp, 2018.

PORQUE ESSE LIVRO NA MINHA PESQUISA?

Faz um tempo já, que assisti a uma palestra do centro Adelina, na qual a obra de Adriana Varejão era tratada a partir de alguns conceitos do barroco e de ideias elaboradas pelo escritor cubano Severo Sarduy sobre a influência do barroco na literatura e na arte pós-barroca — na verdade moderna e contemporânea. Comecei a pensar, como em parte havia feito durante a época do doutorado, sem possibilidade de aprofundar, no fato que a obra de Nuno Ramos cheia de dobras, torções, excrescências e junção de materiais, de alguma forma, poderia ser algo que chamasse os princípios do barroco, juntando a isso algo mais genuinamente tropical que tem a ver com a mistura. Com esse último termo e afirmação, não quero de forma nenhuma fazer referência a certas teorias da miscigenação feliz que cristalizaram o imaginário sobre o Brasil, mas sim à capacidade histórica de colocar disparidades (que chocam e convivem conflituosamente, ainda que se afirme o contrário) no mesmo lugar. Algo que sempre me fascinou do Rio de Janeiro, passeando pelo centro, por exemplo, foi a convivência de coisas super-históricas com monstros arquitetônicos fruto da especulação imobiliária e como esse choque crie uma dialética da estridência e da dissonância, convivendo esses elementos todos no conflito, ainda que essa possa parecer uma aporia. Na tese de doutorado *Ó de Nuno Ramos: traduzir a densidade* (CAPUTO, 2020), já trabalhei sobre a formulação de um conceito, que curiosamente achei também nesse livro aplicado às dobras, o de mónadas que formam um conjunto. Quando analisei a convivência de estilos no livro *Ó* (2008), falei de uma composição de cada capítulo por mónadas. Pois, cada parágrafo ou agrupamentos de parágrafos unidos pelo mesmo estilo, ainda que formassem universos autônomos contribuíam como peças à constituição de um todo, se não harmônico, pelo menos em convivência unificada.

Esse livro do artista Romagnolo faz algo de interessante porque analisa a presença de dobras a partir de uma posta em crise de um sistema, mencionando a teoria da catástrofe, na perspectiva das ciências exatas. Esse mesmo tipo de método de trabalho é seguido por Cécile Malaspina quando para falar de uma nova concepção epistemológica do som, ou melhor do ruído (*noise*), se serve da teoria da entropia, tratando de um sistema que é modificado, poderíamos dizer “posto em crise?” pela chegada de um novo elemento. Nesse caso as dobras e as rugas são o resultado de forças que agem na matéria, modificando e alterando um estado base. Esse tipo de abordagem me interessa porque faz entender porque alguns textos de literatura experimental ou instalações e obras de arte

contemporânea resultam tão difíceis de penetrar ou de “processar”: há elementos que criam uma ruptura no sistema de base com o qual estamos acostumados a processar os elementos. A reconfiguração de alguns desses elementos dentro da obra, como no caso de sons/ruídos/falas alteradas (esticadas, por exemplo, como em *Mar morto*, 2008) em algumas instalações sonoras e, de forma diferente, no uso performático da leitura nos textos, faz com que a percepção segundo regras comuns do que é esperado numa obra de arte estoure e se modifique. É sobre essas reconfigurações e alterações, criando novos espaços perceptivos, dentro da obra é que vai a minha investigação sobre a presença do som na obra de Nuno Ramos. Como esse último é reconfigurado fora de um padrão de base, colocando em crise o sistema perceptivo “clássico”.



Citações

As dobras na Matemática podem ser vistas por meio da teoria das Catástrofes. Essa teoria faz referência às mudanças ocorridas em um sistema. Entenda-se por sistema um conjunto de elementos que caracterizam um evento. Essas mudanças podem ser “mudanças em um sistema de comportamento, mudanças nas ideias mesmas” (Woodcock, 1980, p. 9).

Essa teoria tenta dar conta das mudanças não lineares, aquelas que se caracterizam por uma mudança drástica, como quando uma bolha de sabão estoura, um elástico esticado se solta, contraindo rapidamente, ou mesmo quando se olha para uma figura dúbia e a leitura “pula” de um significado para outro. (ROMAGNOLO, 2018, p. 19).

A sobreposição de momentos de corrida e de submersão, o acúmulo de imagens e linguagens (fotos, vídeos e instalação), as metamorfoses em seres zoomórficos e monstruosos, a teatralidade e o espetáculo, todas essas características ligam a obra de Barney ao Barroco.

A noção de continuidade do espaço no Barroco pode ser entendida pela metáfora da dobra que Deleuze usa em seu livro *A dobra: Leibniz e o Barroco* (1991): o espaço é como tecido contínuo, cujos acontecimentos estão acumulados nele em aparente desordem, mas como parte do mesmo plano.

Calabrese (1987a, p. 127) também usa a mesma metáfora para falar sobre a ideia de catástrofe: “se tomarmos a transformação de girino em rã, não deveremos dizer que a rã passa em continuidade do estado-girino para o estado-rã, mas sim que a forma-girino e forma-rã coexistiam num plano geométrico elástico, e que a forma-girino, no seu percurso histórico, chega ao limiar de forma-rã e recipita-se nela estabilizando-se”. (ROMAGNOLO, 2018, p. 57).

A noção de fundo para compreender a fisicalidade da obra barroca é o do modelo da obra de Deleuze. A obra barroca existe em alguns lugares e nem por isso está

fragmentada, pelo contrário, cada parte compõe sua unidade. O corpo da obra é, ao mesmo tempo, físico e ilusionista, sem ser virtual. Mesmo quando uma linguagem virtual é utilizada, como o vídeo de Barney, o corpo da obra não se torna virtual, porque o detalhe está contido no plano contínuo da obra. O detalhe é unido pelo observador que usa o eu para transmitir experiências para o mim, tal qual como se referia Morris (1978). O plano que contém a obra é tecido no âmbito da memória. (ROMAGNOLO, 2018, p. 58).

A paródia pressupõe um jogo de quatro partes: a obra citada, a obra gerada, o artista receptor. Este receptor necessita de um pré-requisito para ver a obra, "a paródia prospera em períodos de sofisticação cultural" que permitem aos parodistas de confiar na competência do leitor. (ibidem, p. 31). (ROMAGNOLO, 2018, p. 60).

A sobreposição dos planos é o que identifica a ironia e a paródia (ibidem, p. 51). As duas operam como o fenômeno da paralaxe: enquanto um olho vê um ângulo, o outro olho vê outro ângulo, e o cérebro mistura as duas imagens, formando a percepção da terceira dimensão. Desse modo o espectador vê uma obra presente, simultaneamente percebe uma obra ausente e começa a tecer uma trama que estrutura a relação de uma e outra. (ROMAGNOLO, 2018, p. 61).

A paródia na arte assume papel alegórico, ou seja, uma obra que reinterpreta outra não quer cometer plágio, tratando das semelhanças, mas sintetizar e repensar complexidades existentes na obra original, isto é lidar com as diferenças. A alegoria ocorre quando existe uma substituição no significado da operação, tal como uma obra que parodia o artista barroco Gian Lorenzo Bernini para falar do escultor Medardo Rosso, uma obra que diz b para significar a. É dessa forma que a obra ausente é referida em tom alegórico dentro de uma paródia. (ROMAGNOLO, 2018, p. 64).

A ausência traz uma prova para quem a encontra, o ausente é o desejado. O ausente que não é desejado não é ausente, mas extirpado, cortado, excluído. Um tumor extirpado não está ausente do corpo. Um pai criminoso que está preso ou foragido não está ausente, está desaparecido. Só um pai querido pode estar ausente, a ausência como a não presença do que é querido. (ROMAGNOLO, 2018, p. 73).

Uma obra que imita o seu fazer, parece simplesmente deixar ver marcas do seu fazer. Como por exemplo uma obra esculpida em madeira na qual se veem as marcas das ferramentas de corte que foram utilizadas. Mas se a obra já está pronta, ela não poderia imitar (no presente) o que já foi feito (no passado). O próprio Tassinari reconhece que existe uma aparente circularidade nessa expressão. Se o termo "imitar" for substituído por "se assemelhar" e o "fazer da obra" por "origem" ou "resultado de uma operação", entender-se-ia, então, por "imitação o seu fazer" como "assemelhar-se à sua própria origem". (ROMAGNOLO, 2018, p. 81).

Um artista não pode realizar uma operação apenas para produzir um resultado, ele deve produzir a operação e o resultado ao mesmo tempo. (ROMAGNOLO, 2018, p. 81).

No mundo comum o corpo é apenas o corpo. Eu sou eu e minha casa é minha casa. Mas o corpo da obra se transforma em uma soma de dois elementos: seu corpo e o lugar onde o corpo está, "a obra toda passa a ser, então, a obra e suas vizinhanças" (ibidem p. 75), a obra é ela mesma e a sala onde ela está.

A obra moderna em fase de desdobramento e a obra contemporânea invade o espaço a sua frente, mas esta invasão não é autônoma, "ao requisitar a espacialidade do mundo em comum para individualiza-la, não possui autonomia para se desembaraçar totalmente dele" (ibidem p. 76). A obra contemporânea, por sua vez, flexibiliza o espaço, dando à ele uma elasticidade desconhecida do espaço no mundo comum. (ROMAGNOLO, 2018, p. 82).

Estas obras citadas por Tassinari estão permanentemente requisitando os espaços de suas vizinhanças, para deixa-los inalterados em seguida. As obras contemporâneas seriam sugadoras e transformadoras de espaços. Mas enquanto estes espaços são assimilados pelas obras o que acontece com eles? Eles estão presentificados, mas, alienados do mundo comum. (ROMAGNOLO, 2018, p. 83).

teoria delle catastrofi

di Luca Tomassini - Enciclopedia della Scienza e della Tecnica (2008)

teoria delle catastrofi

Settore della matematica che studia come la natura qualitativa delle soluzioni di (un sistema di) equazioni differenziali dipenda dai parametri che appaiono nelle equazioni stesse. In particolare, la teoria delle catastrofi è spesso considerata una ramificazione della teoria dei sistemi dinamici e il termine catastrofe vuole qui significare un brusco cambiamento della struttura dell'evoluzione di un sistema (ossia della sua traiettoria) come risposta a un piccolo cambiamento del valore dei parametri (cioè delle condizioni esterne). La teoria delle catastrofi fornisce un quadro unificato

che include la teoria delle biforcazioni, la termodinamica fuori dall'equilibrio, la teoria delle singularità e la dinamica topologica. Gli ingredienti chiave per lo sviluppo della teoria sono in effetti stati la teoria delle singularità delle mappe lisce di una varietà opportunamente regolare in sé, sviluppata dal matematico Hassler Whitney nel caso del piano, e la teoria di Poincaré e Andronov sulle biforcazioni di sistemi dinamici. La teoria delle singularità è a sua volta un'ampia generalizzazione dello studio dei punti di massimo e minimo delle funzioni. Nella teoria di Whitney le funzioni sono sostituite da mappe, ossia da collezioni di più funzioni di molte variabili. In un sistema dinamico dipendente da non più di quattro parametri nel quale sia possibile definire una funzione che la dinamica del sistema tende a massimizzare o minimizzare (per es., le funzioni energia, entropia o un qualunque potenziale termodinamico), sono possibili solamente sette diversi tipi di catastrofe: (a) catastrofe a piega; (b) catastrofe a cuspidate; (c) catastrofe *swallowtail*; (d) catastrofe a farfalla; (e) catastrofe umbilicale iperbolica; (f) catastrofe umbilicale ellittica; (g) catastrofe umbilicale parabolica. I risultati della teoria delle catastrofi sono di norma formulati per 'quasi tutti' i sistemi di una determinata classe, ovvero l'insieme dei sistemi (di una determinata classe) per i quali essi non valgono sono in numero trascurabile in un senso preciso.

https://www.treccani.it/enciclopedia/teoria-delle-catastrofi_%28Enciclopedia-della-Scienza-e-della-Tecnica%29/

<Acesso em 5.01.2020>

Citado muitas vezes Omar Calabrese, poderia vir a ser uma referência útil para mim