

ANTES DO MUSEU, O MÉTODO DA EXAUSTÃO

BEFORE THE MUSEUM, THE EXHAUSTION METHOD

Manoel Ricardo de Lima¹

RESUMO: A partir do pensamento de Beppo Levi, Joaquim Cardozo e Eduardo Frota, a ideia do artigo gira em torno do conceito de *exaustão*, que vem da matemática, sugerindo uma perspectiva política da arte quando o artista se apresenta como *figurante*.

Palavras-chaves: política; exaustão; figurante.

ABSTRACT: From the thought of Beppo Levi, Joaquim Cardozo and Eduardo Frota, the idea of the article revolves around the concept of *exhaustion* that comes from mathematics, suggesting a political perspective of art when the artist presents himself as an *extra*.

Keywords: Politics; Exhaustion; Extra.

1. A FRASE FEITA,

Como enfrentar a palavra de ordem, a frase feita, para reinventar outras exigências, outras emergências a partir de alguma disposição política e um outro vocabulário, mínimo que seja? Um disparador se dá no nó que liga a tecnocracia (uma democracia para a eficácia) à *frase feita*, isto que torna qualquer ideia intransitável. Ainda mais quando a libertação da língua se torna idêntica à frase feita. Karl Kraus é quem denuncia esses usos unilaterais da frase feita e aponta para a manutenção dos imaginários simbólicos, sempre bélicos, produzindo uma imutabilidade e uma pobreza de imaginação. E diz: “aquilo que não é pensado tem de ser feito, mas o

¹ Professor na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), do Programa de Pós Graduação em Memória Social (PPGMS) e do Departamento de Letras Escola de Letras: <manoelr@uol.com.br>.

que não é senão pensado não pode ser dito” (KRAUS *apud* BENJAMIN, 2016, p. 214). E, depois: “os que, agora, não têm nada para dizer, porque é a ação que tem a palavra, continuam a falar. Quem tiver alguma coisa a dizer, avance e fique calado” (p. 214).

Dizer coisas, agora, como “fora Temer” ou “Censura, nunca mais”, por exemplo, parece não contrariar o imaginário tecnocrático, bélico, porque a aparente libertação contida nessas frases vem apenas identicamente ao que se ajusta como uma frase feita. E podemos pensar acerca de uma exaustão, um esgotamento, como o que André Lepecki sugere ao ler Jérôme Bel contra a força jurídica do nome, ou como o que Raúl Antelo projeta numa arquivologia, quando lê essa mesma obra em um processo de busca do futuro naquilo que ainda falta do passado diante de uma disparidade da montagem. Isso, de algum modo, como gesto, pode nos dar alguma coragem para enfrentar essas frases de outro modo, noutras operações.

Terça-feira, dia 17 de outubro de 2017, 33 desenhos de uma série desenhada em cadernos: *Todas as coisas dignas de serem lembradas*, de Simone Barreto, entre a delicadeza e a força irresoluta do traço e das figuras que ela apresenta, dispostas numa exposição chamada “XIX Unifor Plástica”, que aconteceu na Universidade de Fortaleza, Unifor. Dois pequenos trabalhos dessa série receberam uma interferência institucional para que fossem retirados da exposição, porque considerados ofensivamente sexuais. Uma questão, a partir do pedido da universidade, para que ela retirasse os trabalhos ou “virasse a página do caderno”, aponta para a mesma circunstância da frase do discurso de Michel Temer, na posse desse governo ilegítimo: “não podemos olhar para frente com os olhos de ontem. Olhamos com olhos no presente e olhos no futuro”.

Virar a página nesse jogo de uma humanidade mímica passa a ser o hábito lacerador para que tudo aconteça diante de uma ordem, uma ideia de lei. E isso sem que nunca se possa submeter essa ordem a um processo de acusação, porque invariavelmente se apela à miséria da frase feita, que não passa de mera cúmplice e uma mestra da desconversa. Recusando-se a virar a página, Simone retirou o trabalho da exposição, e o que se sabe é que – apenas – mais dois ou três artistas também retiraram seus trabalhos. Diante dessa individualidade privada, que isola mais ainda o trabalho de Simone, porque cada exposição individualizada continuou lá, um apontamento que surge é: quando e como, diante da imaginação contra o imaginário bélico da frase feita, ainda podemos dizer *não* a todos

esses espaços instituídos à força da lei, sem perder de vista que uma recusa ainda não é uma renúncia, ou nunca é uma renúncia. Até porque, diante da lei, sabemos, como está num jogo mínimo e exaurido de Horácio Dídimo (1983, [s.p.]): “somos todos iguais/ uns menos/ outros mais”.

2. O MÉTODO DA EXAUSTÃO,

Beppo Levi, o matemático italiano que alargou seu pensamento durante o tempo em que viveu em Rosário, na Argentina, ao lado de Cortés Plá e Luis Santaló, escreveu dois textos impressionantes a partir do contato com o diferimento produzido pela América Latina: *Ensayo sobre el cálculo de la deflexión de las placas delgadas* (1954), para indicar que a matematização imaginada constitui um nível de consciência superior à pura teoria física; e *Leyendo a Euclides* (1999), com o propósito expandido de que há um jogo de lâminas entre a geometria de Euclides e o pensamento de Platão, a partir da presença daquilo que Sócrates diz na *República*, no *Timeo*, no *Teeteto* etc. Surge aí um método de esgotamento das formas, um método da exaustão:

[...] o chamado método da exaustão (esgotamento) representa, no pensamento euclidiano, o que para nós é o método das séries (procedimentos de composição por adição e subtração, justaposição, supressão, de figuras elementares como segmentos ou prismas, numa demonstração de convergência ou disparidade etc.) [...] a demonstração de convergência constitui a definição de um número, o limite, segundo anuncia o postulado de Dedekind, e o resto da série é a diferença em relação a esse limite. Diante de Euclides, o postulado de Dedekind não teria razão de ser porque o limite existe, geometricamente dado, antes de ser gerado pela série (LEVI, 2008, p. 207).

Beppo Levi foi fundamental, sobremaneira, para o desenvolvimento do pensamento de Joaquim Cardozo em torno do conceito de “esforço”: que é um estágio da experimentação em que o corpo, se deformando, começa a deformar, por sua vez, o corpo deformador. Assim, uma saída do mundo das formas para um mundo das forças, quando, para Euclides, funda-se esse método da exaustão ao entender que uma desigualdade pode ser obtida com mais simplicidade por indução.

Essa disposição do método da exaustão aparece figurada na raiz quadrada de 17; quando se fecha a primeira volta da espiral, ela reaparece, reconfigurada por Joaquim Cardozo, primeiro, no traço de alguns de seus esboços de poesia caligráfica – a linha da espiral remontada e atravessada pelo pensamento da matemática de Euclides, em direção ao milagre e ao

mistério que se daria na existência do número infinito: um ponto é o que não tem parte, uma linha é o comprimento sem largura, as extremidades de uma linha são pontos, uma linha reta é uma linha uniforme com os pontos sobre si, uma superfície é o que apenas tem comprimento e largura, as extremidades de uma superfície são linhas, uma superfície plana é uma superfície uniforme com as linhas retas sobre si etc.

Depois, em *Visão do último trem subindo ao céu* (2007[1970]), quando se pode ler aí a existência do limite como um confim, um *lime*, que se reabre como um pensamento para pensar o que ainda não pode ser pensado: um trem que se desloca no espaço-tempo da relatividade em direção ao inferno, só que a partir de uma apropriação do cone de luz, de Hermann Minkowski, o qual se dilata, por sua vez, a partir de uma fórmula de Hendrik Lorentz, que atribuiu todo respaldo matemático à teoria da Relatividade Restrita de Einstein. Esse trem gira em torno de todos os pontos de vista; e da força da conjunção entre o espaço e o tempo, que estariam ambos condenados a desvanecer em mera sombra, sendo que somente a junção deliberada deles preservaria uma realidade independente, logo, impossível, que se apresentaria como um impasse à forma do real. *Dar-forma* ao real, mas sempre como um impasse a toda ideia de real, ou seja, dar-forma, mas sempre como uma “forma-formante”, uma força, para tornar possível o impossível, como se poder ler no primeiro fragmento do poema:

VISÃO DO ÚLTIMO TREM SUBINDO AO CÉU

Visão do último trem subindo ao céu
Tocando um sino de despedidas
– Saindo vai da última estação –
Através da noite vai. . . da noite iluminada
Pela luz do casario; vai, do povoado,
Passando ao longo dos quintais.

Pelas janelas do trem os passageiros
Espiam os afazerem das pessoas
 Que moram nas casas
 Que ficam à margem da linha;
E vêem, com o sentido da vista-vida
Com o sentido de ver-viver,
Toda a família reunida no quarto dos santos

teorema de geometria. O guia do trem, essa *locomotiva-orgânica-e-viva* e desorganizada como composição, anuncia: esse é o *último* trem.

Estamos diante de uma experiência, de um pensamento e de uma imaginação da matemática propostos, seguindo Minkowski, como a “variedade diferenciável” da linha, ou seja, *ponto e círculo*, para inscrever uma “linha extremada do mundo”, e a “geodésica de um espaço-tempo” que se reinventaria num trem que deixa de ser um elemento sólido, de aparência estável, para tornar possível o impossível, numa circularidade infinita em que céu e inferno cumprem um mesmo sentido, agora a partir do princípio cosmológico de Einstein: quando o universo é, em média, o mesmo em todos os lugares e em todas as direções; subir ou descer não faz nenhuma diferença. O trem aparece como “espaço último e total”, “Sem métrica e metria, sem ordem física,/ Sem orientação e sem origem;/ – No centro dos centros, do anúncio de todos os possíveis,/ Erguido em Glória, em Majestade, em Grandeza,/ O Acontecimento Branco./ Divino? Eterno” (CARDOZO, 2011, p. 260).

3. ANTES DO MUSEU,

Eduardo Frota realizou duas disposições em Fortaleza, no Ceará, nos últimos dois anos: a primeira, em fevereiro de 2017, na Galeria Sem Título: *1.a Lição de Geometria: O QUADRADO/ da imperfeição física à desobediência incorporada* (Figuras 1 e 2, Anexos), quando perfurou as paredes do lugar e armou uma placa delgada com grandes troncos de eucalipto reflorestado (esse processo perverso de reflorestamento para alimentar a indústria de celulose etc.). O que se tem aí é o engendramento de uma lâmina decomposta à altura do pescoço, refazendo às avessas o empenho da máquina política republicana – a guilhotina – e, ao mesmo tempo, da linha totalitária do horizonte, sobre um chão de brita arenosa. A placa delgada, incontornável e invisível porque num *ab-sens* histórico, porém ainda concreta; os troncos estão ali, suspensos; recuperam traços impensáveis de uma astronomia alegre e retomam a forma do quadrado para destruí-la. O quadrado, forma fixa e monopolizadora, que não é senão um redesenho de todo mapa (uma estrutura política de controle e poder, logo, fascista), desmonta-se inteiramente no enlace de penetração do que ainda é uma ruína da arte. Assim, o cubo branco ou a parede (estes elementos próprios para o monumento), que figuram o mundo administrado em sua história de superfície e prontos a acolher uma arte que retoca os túmulos e seus cadáveres, são postos à prova na oscilação de

força do corpo convulso do trabalho de Eduardo: a questão é pôr à prova, por sua vez, a capacidade da arte em destruir a arte.

Beppo Levi insiste que Euclides pôs à prova o quadrado, com área representada por números inteiros, e lembra da discussão no *Teeteto* platônico que não se satisfaz em saber que existe o irracional e se pergunta: quando o número que mede o quadrado não é o quadrado de um número inteiro? Levi retoma esse apontamento para lembrar que Euclides chegaria à elaboração de uma potência para o pensamento abstrato, ao indicar que é possível construir quadrados cuja área deve ser representada por qualquer irracional conhecido e que o lado desse quadrado representará uma irracionalidade nova: quando o incomensurável vem e a sua medida é o impossível.

No quadrado desfeito de Eduardo Frota, a lâmina é a linha, a linha é a lâmina na disparidade orgânica de um corpo a mutilar-se em profundo estado de descontrole e acidente contra a eficácia específica ou meramente retiniana das imagens visíveis entre perfeição e obediência: nada não há para ver meramente com os olhos. O que está em xeque são os vínculos das formas sensíveis de uma vida externa e sobrevivente com a arte lançada a uma imanência terrena. Ou seja, a crise inoperante entre o homem e a humanidade. Assim, ao colocar-se numa tomada radical de posição figurante – artista, mas só se como figurante –, Eduardo dispara outra vez um tiro violento para decepar cabeças diante de um mundo impossível com um humanismo real e uma utopia irrecusável: *só é possível alterar o mundo se suportamos o impossível de todo o peso que ele tem*. E, aqui, vale lembrar o avesso disso no dito firme de Pasolini: aquele que não suporta o peso do mundo que pretende modificar não passa de um cretino. O que temos, de fato, com este trabalho de Eduardo Frota é, no mínimo, uma pequena revolução.

Basta ver o que diz Franco Farinelli (2011) quando apresenta uma série, que vai da *Bíblia* ao *Enuma Elish*, da *Teogonia* de Hesíodo ao *Ulisses* de Joyce, para tentar recompor a ação violenta da invenção ocidental do que é a linha reta do horizonte: um sinal de divisão entre o Céu e a Terra, traçado para que esta pudesse ser pensada, isto é, inventada. Ele anota que o papel atribuído a essa linha é sempre vinculado ao modelo (ao mapa, à cartografia) de funcionamento do mundo e à vida cotidiana, numa escala de âmbito meramente doméstico, para permitir que a ordem local coincida com a ordem cósmica, configurando uma interligação entre dois modos de ver o mundo: o composto por processos e relações e o das coisas. Porém, Farinelli

lembra duas tarefas: 1) ler o horizonte como ambíguo e cambiante é muito mais importante. Uma subversão revolucionária é questionar a sua forma estável, fixa, objetiva, mapeada, definida e definidora; 2) *revolução* é um termo que vem dos movimentos astronômicos de corpos celestes ao redor de seus centros de gravitação. O uso do termo para indicar a possibilidade de uma mudança nas estruturas políticas e culturais existentes na trama social da realidade nos coloca diante de um encontro entre o que existe e o que não existe – ainda –, o comensurável e o impossível, da forma à força. Eduardo Frota é, antes de tudo, assim, um *figurante* deliberado e severamente estudioso, que dispõe a sua mesa oscilante e díspar – como era a de José Asunción Silva, imaterial e imprevisível, sem centro –, para tentar imaginar que o impossível – ainda – existe.

A segunda disposição desse artista, feita em 2016, no CCBNB, quando montou uma transparência a partir da ideia de esperança política da água – este elemento infinito e finito – e da arquitetura equívoca do Museu de Arte do Centro Cultural Dragão do Mar, chamava-se *Infiltrações periféricas / Sensorialidades a contrafluxo* (Figura 3, Anexos). Ele afirma que essa sua pesquisa, iniciada em meados dos anos 1980, toma como indicativo a seca de 1865, quando tem início a institucionalização da chamada indústria da seca, essa “modernidade sistêmica”. Nessa época, diz ele, aparece uma série de descrições históricas à luz da ciência positivista, que direciona de forma contundente a causa das secas no semiárido do nordeste brasileiro invariavelmente ao clima.

Essas análises dos fenômenos físicos/climáticos tomam importância maior do que a relação sócio/política do problema, como a exploração ideológica das classes dominantes sobre a pobreza e a alienação da força de trabalho. Essas conjunções exploratórias se confundem e subvertem os interesses do estado-nação-republicano, deixando à margem a relação fundiária e a privatização do uso das águas de açudagem. Esse mapa (controle e poder) que começa a se desenhar em 1865 e toma força a partir da grande seca de 1877, normatiza-se “para uma ordem autônoma de máquina reprodutora ampliada”, que propicia o surgimento de um “sistema muito bem articulado, tendo como fonte de irreversível pobreza, o espaço-território-geográfico e político” do semiárido do nordeste brasileiro. Segundo ele, uma contínua energia-combustão para o nascente modernismo industrial sudestino, que se apoia em dois princípios básicos conservadores: capital acumulado e mão de obra alienada. Esse sistema de “autonomia mecânica moderna”, que atravessa todo o século 20,

sem rupturas ou quebra das cadeias produtivas, será o mais sofisticado planejamento às avessas do nascente capitalismo industrial brasileiro.

Para isso, nesse estudo, disposto em quatro dimensões, Eduardo parte, primeiro, 1) do quadro de Antonio Bandeira (1922-1967), *Cidade queimada de sol* [1959], que é um gráfico sobre um mapa desfeito, pintado em vermelho furioso que é, para ele, o acontecimento moderno por excelência ao incorporar o debate do abstracionismo contra a figuração no Brasil, numa sensorialidade em tons quentes e entropia que se dispara ao espaço: sertão, cidade, os respingos de amarelo solar, a energia da hidrelétrica de Paulo Afonso no branco da iluminação artificial, as pastas grossas ocre, rabisco e invenção de um *qual-quer* etc.; 2) em segundo lugar, o artista parte da projeção de uma série de atribuições errôneas dos impasses de abrigo impensáveis, que vêm das letras de algumas canções do compositor brasileiro Belchior (1980): a de que todo homem em seu minúsculo corpo humano é um inadaptado à Terra, que essa é sua deficiência e que, por isso, ele tenta se proteger da Terra: “nordeste é uma ficção/ nordeste nunca houve” e

Sob o qual, ainda há pouco
Eu enterrei a filha morta
In salicibus terrae illius
Suspendimus citharas mostra
Aqui os mortos são bons
Pois não atrapalham nada
Pois não comem o pão dos vivos
Nem ocupam lugar na estrada
Pois não comem o pão dos vivos
Nem ocupam lugar na estrada
Nada, nada
A velha sentada, o ruído da renda
A menina sentada roendo a merenda
Nada, nada, nada.
Aqui não acontece nada não
(BELCHIOR, 1980).

E tudo isso é muito próximo do que engendrava María Zambrano como esperança: mais do que o ser das coisas, uma tarefa política da arte – como exaustão, antes do museu – ainda seria perguntar acerca do ser que se pergunta sobre o ser das coisas ou, mais do que responder, ou encontrar respostas, uma questão importante seria: como deixar este *ainda*, diante de um presente sem terra e sem mundo, em algumas perguntas ativas com todo o peso que elas têm.

DIGRESSÃO

Uma última imagem: Joaquim Cardozo, em 1926, escreve sobre a pintura de Telles Junior, a quem considerava um pintor sem esforço e avesso às preocupações mentais. E, num contraponto, propõe a leitura de um sabor do mundo que se demora na inquietação daquele que “olha com todo o corpo” (CARDOZO, 1926, [s.p.]) e que, de outra maneira, numa expansão da Terra, sugere ele, podemos ver em Cézanne, Signac ou Gauguin. Diz que isso é uma sobrevivência e relata que Cézanne esperava que os primeiros raios de luz do dia penetrassem no interior da Catedral de San Giorgio, em Veneza, para perceber como todo aquele espaço interior minimamente deslumbrante pode reviver o surgimento de uma linha de sombra envolvente, tomando novas formas àquela hora. Ele chama a isso, a ideia de “olhar com todo o corpo”, de “pupila aguda” ([s.p.]). Assim, o que passa a lhe interessar nessa imagem não é a obra que Cézanne pintou, apenas, a exposta, material e visível, mas sim a pintura que manteve ilegível e inaudita como um vapor e como um caráter sempre atuante, à escuta, muito longe de qualquer legitimação ou percepção autonomista, unânime e mímica, que são próprias da modernidade e que agora, de maneira praticamente conservadora e modelar, logo, mapeada, repete-se com regularidade por dentro de um termo muitas vezes vazio, generalizador e sem força para alterar qualquer coisa: a contemporaneidade imediata ou o contemporâneo absoluto.

REFERÊNCIAS

- BELCHIOR. *Aguapé* [Álbum *Objeto direto*]. 1980. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iV7iZYLlLdo>>.
- BENJAMIN, Walter. *Ensaio sobre literatura*. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio e Alvim, 2016.
- CARDOZO, Joaquim. [Ensaio sobre a pintura de Telles Junior]. [S.l.]: 1926, [s.p.]. (Manuscrito)
- CARDOZO, Joaquim. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2007.
- DIDIMO, Horácio. *Passarinho Carrancudo*. Fortaleza: Edição do Autor, 1983.
- FARINELLI, Franco. *A invenção da terra*. Trad. Francisco Degani. São Paulo: Phoebus, 2011.
- FROTA, Eduardo. *ART BRA: Eduardo Frota*. Rio de Janeiro: Automática, 2014.

FROTA, Eduardo. *Infiltrações periféricas / Sensorialidades a contrafluxo*. 1 Disposição, plástico, borracha e água. 2016. Centro Cultural Banco do Nordeste de Fortaleza (CCBNB).

FROTA, Eduardo. *1.a Lição de Geometria: O QUADRADO/ da imperfeição física à desobediência incorporada*. 1 Disposição, madeira e tinta, 2017. Galeria Sem Título, Fortaleza, CE.

LEVI, Beppo. *Leyendo a Euclides*. Buenos Aires: Zorzal, 1999[1947].

ZAMBRANO, María. *A metáfora do coração e outros escritos*. Trad. José Bento. Lisboa: Assírio e Alvim, 2000.

ANEXOS



Figura 1 – Disposição 1.a Lição de Geometria: O QUADRADO/ da imperfeição física à desobediência incorporada, de Eduardo Frota (2017).
Fonte: foto de arquivo pessoal do autor.



Figura 2 – Disposição 1.a Lição de Geometria: O QUADRADO/ da imperfeição física à desobediência incorporada, de Eduardo Frota (2017).
Fonte: foto de arquivo pessoal do autor.



Figura 3 – Disposição *Infiltrações periféricas / Sensorialidades a contrafluxo*, de Eduardo Frota (2016).
Fonte: foto de arquivo pessoal do autor.

Recebido: 23/11/2018

Aceito: 26/04/2019

Publicado: 11/07/2019