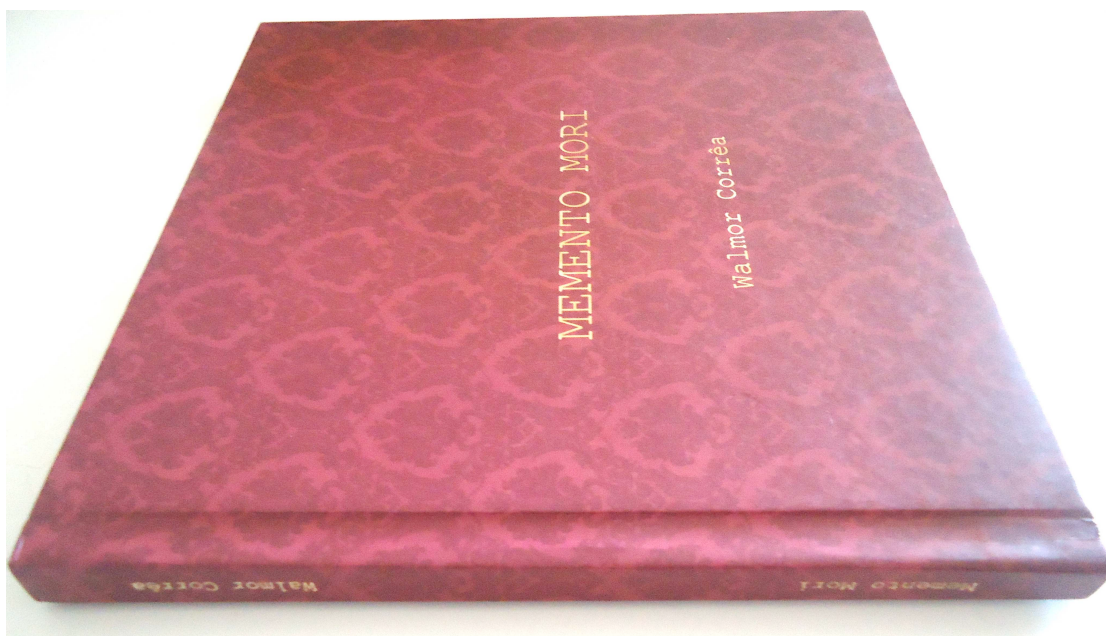




**A INSTALAÇÃO *Memento mori*
DE WALMOR CORRÊA,
COMO ARTEFATO DE
DIVULGAÇÃO CIENTÍFICA**

Maria Lívia Conceição Marques Ramos Gonçalves

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM
LABORATÓRIO DE ESTUDOS AVANÇADOS EM JORNALISMO
LABJOR/MDCC

A INSTALAÇÃO *Memento mori*
DE WALMOR CORRÊA,
COMO ARTEFATO DE DIVULGAÇÃO CIENTÍFICA

MARIA LÍVIA CONCEIÇÃO MARQUES RAMOS GONÇALVES

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Instituto de Estudos da Linguagem, da
Universidade Estadual de Campinas,
como parte dos requisitos exigidos para
obtenção do Título de Mestre em
Divulgação Científica e Cultural.

Área de Concentração: Divulgação
Científica e Cultural

Orientador: Prof. Dr. Antônio Carlos
Rodrigues de Amorim

CAMPINAS
Primavera 2011

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA POR
CRISLLENE QUEIROZ CUSTODIO – CRB8/8624 - BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE
ESTUDOS DA LINGUAGEM - UNICAMP

G586i

Gonçalves, Maria Lívia Conceição Marques Ramos, 1984-
A instalação *Memento mori* de Walmor Corrêa como
artefato de divulgação científica / Maria Lívia Conceição
Marques Ramos Gonçalves. -- Campinas, SP : [s.n.],
2011.

Orientador : Antonio Carlos Rodrigues de Amorim.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Corrêa, Walmor - Exposições. 2. Estudos culturais.
3. Divulgação científica. I. Amorim, Antonio Carlos
Rodrigues de, 1968-. II. Universidade Estadual de
Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: Memento mori, an exhibition by Walmor Corrêa, as a
scientific communication produce.

Palavras-chave em inglês:

Corrêa, Walmor - Exhibitions
Cultural Studies
Scientific communication

Área de concentração: Divulgação Científica e Cultural.

Titulação: Mestre em Divulgação Científica e Cultural.

Banca examinadora:

Antonio Carlos Rodrigues de Amorim [Orientador]
Érica Speglich
Susana Dias

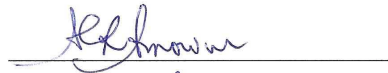
Data da defesa: 13-12-2011.

Programa de Pós-Graduação: Divulgação Científica e Cultural.

BANCA EXAMINADORA

BANCA EXAMINADORA:

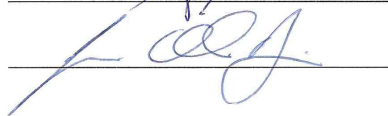
Antonio Carlos Rodrigues de Amorim



Profa. Dra. Érica Speglich



Profa. Dra. Susana Oliveira Dias



Profa. Dra. Martha Marandino



Profa. Dra. Simone Pallone de Figueiredo



IEL/UNICAMP
2011

Dedico esse trabalho à minha família. Àquela na qual eu nasci e àquela criada durante esse curso. Deixo meu muito obrigada aos meus pais, sempre amáveis e apoiadores. E minhas homenagens à Stelinha e Assef pelas (ins)pirações entre ausências-presenças.

AGRADECIMENTOS

Agradeço às agências financiadoras desse curso e desse trabalho: CAPES e FAPESP, muito obrigada pela oportunidade.

Agradeço ao meu pai, um exemplo de pessoa que gosta de (re)existir. À minha mãe, pela doçura e leveza. Aos meninos, Duda e João, pela irmandade.

À Stela que chegou sem avisar, embaralhou as regras do jogo e, segue colorindo e alegrando o plano do imprevisível. Obrigada, criança, por me colocar em desordem diariamente.

Ao Assef, meu muito obrigada pela paciência, pelo amor e pela torcida. Entre ausências-presenças, caminhamos mais fortes e mais unidos.

Agradeço também à minha sogra, Binha. Obrigada pelas tarde de dengo com Stela na rede e pelo cafezinho, sempre fresco.

Às amigas, Helô e Fê, obrigada pela compreensão e carinho. À Mari, amiga artista, obrigada pelo incentivo e pelo apoio nos momentos em que eu desejei me agarrar a uma linearidade para sair do caos.

Agradeço aos colegas desse curso. Aos que entraram junto comigo, aos que vieram depois, obrigada pelas parcerias nas aulas, pelos cafés, pela companhia na fila do xerox, pelas risadas, pelos enduros pelo mato afora, pelos pastéis que comemos juntos às quartas-feiras, e por nunca terem aceitado um pedaço dos meus queridos pés-de-moça.

Às professoras da minha banca, muito obrigada! Susana e Érica, de novo, obrigada, pela compreensão, pela força, pelos lindos e produtivos (des)caminhos sugeridos ainda durante a qualificação. Obrigada também pelos momentos de silêncio.

Obrigada também a Prof. Ana Godoy pela oficina de textos performáticos. Inesquecível.

E, por fim, meu muito obrigada ao Antônio Carlos. Obrigada, AC, pela paciência, pela sensibilidade, pela calma, pela força, pelo silêncio, pelas palavras, pelas considerações... Obrigada por sempre me receber com um sorriso!

“O rio que fazia uma volta atrás de nossa casa era a
imagem de um vidro mole que fazia uma volta atrás
de casa.

Passou um homem depois e disse: Essa volta que o
rio faz por trás de sua casa se chama enseada.
Não era mais a imagem de uma cobra de vidro que fazia uma volta atrás de casa.
Era uma enseada.

Acho que o nome empobreceu a imagem”

(Manoel de Barros, 2009)

Resumo

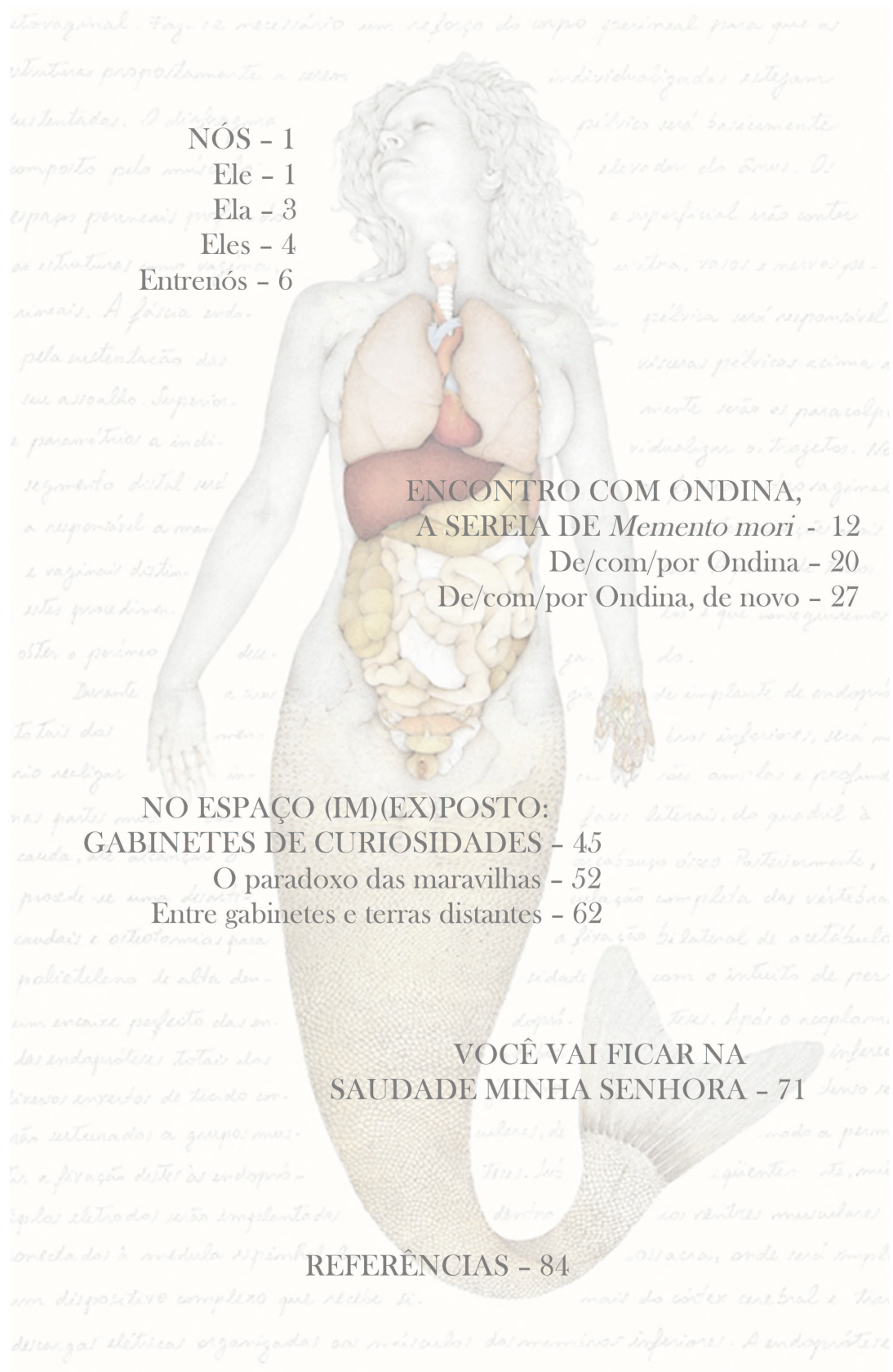
Atlas de anatomia do curupira, e de outros seres do imaginário popular. Esculturas de ossos dão *vida* a esqueletos de pássaros com bicos (im)possíveis na natureza. Recriação de um Gabinete de Curiosidade. Esses trabalhos compõem *Memento mori*, exposição do artista catarinense Walmor Corrêa. Exploramos, a partir das imagens dessa instalação, os sentidos que essas obras põem em circulação a respeito das representações das ciências, principalmente da Biologia. Para isso, adotamos como referencial teórico o campo dos Estudos Culturais das Ciências, compreendemos as imagens, com as quais nos encontramos, como linguagem - produtora de sentido e não reveladora de um sentido já existente no mundo “real”. Pensamos a partir delas, a construção do discurso biológico, e seus pressupostos de *verdade*, assim como, sua implicação na divulgação científica. Tendo em vista as constatações feitas, também pensamos vias de se efetuar divulgações científicas que não sejam apenas veículos de disseminação desse processo discursivo e de seus significados culturais.

Palavras-chave: Walmor Corrêa, *Memento mori*, Estudos Culturais das Ciências, Divulgação Científica.

Abstract

Anatomy atlas of curupira, and of other folktales. Bones sculptures form bird's skeletons, but their beaks seem to be (im)possible in nature. Reassembling of a cabinet of curiosity. These works are *Memento mori*, exhibition by Walmor Correa. We explore the meanings putted into circulation by these works, especially those related to science representation and biology. For this, we adopt the theoretical from Cultural Studies of Science. We understand *Memento mori*'s images as a language - producer of meaning, not revealing meanings already existing in the "real" world. We think with these images the construction of biological discourse, and its assumptions of truth, as well as their involvement in scientific publication. Given our findings, we also think some ways to make a different scientific communication, beyond a practice for spreading the scientific/biological discursive process and its cultural meanings.

Key words: Walmor Corrêa, *Memento mori*, Cultural Studies of Science, Scientific communication.



NÓS - 1

Ele - 1

Ela - 3

Eles - 4

Entrenós - 6

ENCONTRO COM ÔNDINA,
A SEREIA DE *Memento mori* - 12

De/com/por Ondina - 20

De/com/por Ondina, de novo - 27

NO ESPAÇO (IM)(EX)POSTO:
GABINETES DE CURIOSIDADES - 45

O paradoxo das maravilhas - 52

Entre gabinetes e terras distantes - 62

VOCÊ VAI FICAR NA
SAUDADE MINHA SENHORA - 71

REFERÊNCIAS - 84

Nós

Nós. Eu, os atlas de anatomia, as caixas de música com pássaros (im)possíveis, o relógio cuco na parede, as obras de *Memento mori*. Nós entre arte-ciência, real-ficção, mentira-verdade, imaginário-vivido. Entrenós essa dissertação se constrói, desconstrói, reconstrói.

Ele

“O meu primeiro contato com o universo da arte aconteceu na escola, durante as aulas de Biologia.”. Essa frase fazia parte de um texto escrito em primeira pessoa e publicado no site de Walmor Corrêa. O texto saiu do ar, mas é dispensável. As obras desse artista catarinense, radicado no Rio Grande do Sul, não dialogam arte-ciência, gritam esse encontro.

Corrêa desenvolve seus trabalhos principalmente no universo das pinturas. Utiliza técnicas da pintura clássica, com base no desenho, no desenvolvimento de estudos e esboços e, posteriormente, a pintura, fazendo-se valer de uma tradição do tipo acadêmica (NORONHA; AMBRIZZI, 2010, [s/p]).

À primeira vista, seus desenhos, parecem ilustrações da história natural. No entanto, quando observamos as imagens pintadas, percebemos que não se trata exatamente de representações naturalistas de animais que povoam o cotidiano. O artista representa a taxidermia de uma fauna fantástica que provoca nossa percepção, principalmente porque se apresentam mais como possibilidades científicas do que como meras alucinações artísticas (CHIARELLI, 2002).

“Ao mesmo tempo que suas obras permitem multiplicidades, com seus desenhos de natureza taxonômica, o artista está, naturalmente, tomando para si o discurso de verdade que essa técnica de representação tem incorporado” (RAMOS,

2007). Apesar da apropriação dessa *verdade científica*, o autor afirma: “Trabalho como um investigador cuja pesquisa mescla ferramentas do território científico, não para produzir mais ciência, mas para “renegociar” a própria idéia do que é, ou não, científico.” (CORRÊA *apud* DIAS, 2008a). Chiarelli (2002, [s/p]) resume bem a proposição sobre ciência sugerida pelo encontro com as obras de Corrêa: “[...] percebemos [...] que, de fato, a verdade supostamente inerente à estética naturalista não passa de um mito passível de ser questionado por um talento mais perverso.”.

Corrêa acredita que ao provocar, no público que observa suas obras, a pergunta: “Esses animais podem existir?”, aponta para certos limites da ciência, bem como para o aspecto ilimitado das artes visuais (CORRÊA, 2010). Para Andrade, Speglich e Romaguera (2008): “Walmor procura o que comumente é denominado de “aberrações” pelas multiplicidades que elas podem suscitar, desmoronar, instigar ao liberar o pensamento das comparações, das pedagogias morais, da possibilidade como limite.”

Dias (2008b) ao descrever seu encontro com as fotografias da instalação *Memento mori*, expressa bem essa sensação de (falta de) limites entre ciência e arte pulsantes no trabalho de Corrêa:

Fronteiras entre real e ficção. Invasões. Memento mori do artista catarinense Walmor Corrêa é pura invasão de fronteiras, desejo de invasão e arrombamento. Figuras fictícias com órgãos, músculos, ossos e vísceras aparentes, em desenhos que utilizam a plástica taxonômica da História Natural para subverter a idéia de que seres mitológicos inexistem, dando força de real aos mitos. Fantasia, lenda, imaginação que invade os desenhos científicos. Fazendo com que a linguagem científica, linguagem do real, crie um ato de fabulação e gagueje desde dentro. A semelhança invadida pela diferença. Produzindo sensações que arrombam os princípios das ciências: observação, registro e catalogação. [...] (DIAS, 2008b, p.116).

Ela

A instalação mencionada por Dias (2008b), *Memento mori*, é a mesma escolhida como objeto dessa pesquisa. Por não estar mais exposta, trabalharemos com as fotografias impressas no livro dessa instalação.

Memento mori, expressão latina que significa algo como: lembra-te que vais morrer, foi realizada no ano de 2007 no Instituto Goethe em Porto Alegre¹. Com essa instalação, o artista cria um ambiente que remete aos Wunderkammern, Gabinetes de Maravilhas, que marcaram os séculos XVI e XVII nos países da Europa ocidental, e são considerados os embriões dos museus modernos (CATTANI, 2007).

Para recriar a esfera desses Gabinetes, Corrêa dispôs na metade superior das paredes, construídas como um cenário na sala de exposição, um papel de parede de cor forte, quase fúnebre. Na parte inferior das paredes encontra-se um lambri de madeira escura, aparentemente densa. Nessas paredes estão pendurados atlas *anatômicos* de figuras do folclore brasileiro: Capelobo, Ondina, Ipupiara, Cachorra da Palmeira e Curupira e um relógio cuco, onde o tempo passa duas vezes mais rápido. No centro da sala há uma mesa de madeira, com caveiras talhadas em seus pés e, sobre elas há redomas de caixinhas de músicas, sem bailarinas, mas com esqueletos de pássaros criados pelo artista (Figura 1).

¹ Detalhes da instalação podem ser encontrados em <<http://www.walmorcorrea.com.br/tpl/obras2007-b1.htm>>.



Figura 1 – Instalação *Memento mori*, 2007.

Fonte: < <http://fcbadesc.blogspot.com/2009/07/walmor-correa-exibe-gabinete-de.html>>

Eles

Os Estudos Culturais. Este é um campo teórico onde, como o próprio nome nos convida a pensar, a cultura é vista como central na sociedade. Sampaio (2005, p. 56-7), em diálogo com Hall, destaca essa centralidade a partir da idéia de que a cultura está presente em todos os “recantos” de nossa vida social, a ponto de todas as práticas sociais que produzam significados poderem ser vistas como possuidoras de uma “dimensão cultural”. A cultura, portanto, assume uma imensa importância com relação à “estrutura e organização da sociedade” e pode ser vista, também, como “os significados partilhados entre os membros de uma sociedade ou grupo”.

Nas palavras de Veiga-Neto (2003, p.6) a cultura “atravessa tudo aquilo que é do social (...) perpassa tudo aquilo que acontece nas nossas vidas e todas as representações que fazemos desses acontecimentos”. Uma idéia de cultura que deve ser pensada no plural – culturas – e como um questionamento à idéia de Cultura –

com C maiúsculo – “monocultura”, “moderna”, “de superfície”, demarcadora de uma “alta cultura” (Ibid., p.7-11). Assim, é possível pensarmos na existência de diferentes culturas como as *culturas científica e escolar*, por exemplo.

Dentro desse referencial, o estudo das *representações culturais* é de grande interesse, já que estas podem ser consideradas como uma das “práticas centrais que produzem a cultura” (HALL, 1997, p.1), essenciais para o processo de produzir e intercambiar significados entre membros de uma cultura. Uma das formas de darmos significado às coisas é a forma como as representamos, sejam por palavras ditas, histórias contadas ou imagens produzidas. E é este significado que ajuda a construir parte de nossa identidade, ou seja, essa construção está associada à forma como a “cultura é utilizada para demarcar e sustentar a identidade e a diferença entre grupos” (Ibid., p.3). Identidades diferenciadas, por exemplo, da biologia e da suas formas de divulgação e comunicação para um público não especializado.

Nos Estudos Culturais, a cultura é vista no “domínio simbólico”, produzindo significados e significações, construindo visões de mundo e “posições-de-sujeito” no mundo e, com isso, passa não poder se referir a uma centralidade do sujeito como constituidor das práticas culturais, mas sim das práticas culturais como constituidoras das identidades e das subjetividades (BERNARDES; HOENISCH, 2003, p. 112). Essas posições-de-sujeito não podem ser entendidas como papéis sociais, mas como posições, discursos, verdades e significados com os quais os indivíduos e grupos sociais se identificam: não fala do papel da mulher na sociedade mas “dos diferentes modos da mulher se tornar o que é pelo discurso, pela imposição de sentidos” (Ibid., p.04).

Essa proposta tira o sujeito do centro, a soberania do sujeito, a identidade não pode mais ser vista como fixa, mas como múltiplas identidades, em movimento, em mudança, permanentemente em construção, sempre provisórias.

A linguagem, segundo Hall (1997), é um meio pelo qual nossos pensamentos, idéias e sentimentos são representados em uma cultura, e deve ser pensada como um “sistema de representação”. Por sua vez, um sistema de representação não pode ser pensado como conceitos individuais, mas como “diferentes formas de organização, agrupamento, arranjo e classificação de conceitos, e de estabelecimento de relações complexas entre eles”. É o que Hall chama de “abordagem construcionista” da representação: a representação envolve a produção de significados na construção de relações entre “o mundo das coisas”, nossos conceitos mentais e os signos das línguas que comunicam esses conceitos. Não há possibilidade, dentro dos estudos culturais de uma produção de sentidos fora da linguagem (BERNARDES; HOENISCH, 2003).

As representações culturais não se querem representações de uma “verdadeira realidade” mas devem remeter à construção dos discursos, nas diferentes culturas, que estabelecem o que é “verdadeiro”: a produção deste “verdadeiro” por meio da linguagem é o foco de estudo das representações culturais. Nos estudos culturais, a linguagem é produtora de sentidos e não reveladora de um sentido já existente no “mundo real”. “O principal é que o significado não é inerente às coisas do mundo. Ele é construído, produzido, é o resultado de uma prática de significação – uma prática que *produz* significados, que *faz as coisas significarem*” (HALL, 1997).

Entrenós

Nos propusemos, com esse trabalho, explorar os sentidos que as obras da instalação *Memento mori* põe em circulação a respeito das representações culturais de ciências, em especial a biologia. O que pensar dos atlas anatômicos de figuras do imaginário popular? Atlas que descrevem em pormenores a fisiologia e anatomia dessas figuras? E sobre os gabinetes de curiosidades, ambiente dessa obra de Corrêa? Esqueletos de pássaros com bicos (im)possíveis que bailam, como bailarinas das antigas caixas de música? Que sentidos circulam nessa instalação?

Como eles são construídos discursivamente? Como eles dialogam com a divulgação científica?

Para isso pensamos as representações culturais da ciência “postulando que essas instituem e colocam em circulação significados sobre a natureza”, sobre a ciência, e em especial para nós, sobre a biologia (WORTMANN, 2007, p.188). A partir das representações, atribuímos significados à arte/biologia/natureza/corpo/etc., pelo/no discurso.

Em outras palavras, os enunciados fazem mais do que uma representação do mundo; eles produzem o mundo. A perguntas do tipo: *então, não existe uma realidade exterior a nós? Ou o mundo só se constitui quando eu falo/penso sobre ele?*, pode-se responder que essas são questões mau formuladas. Em suma, o que importa não é saber se existe ou não “uma realidade real”, mas, sim, saber como se pensa essa realidade. O que se pensa é instituído pelo discurso, que longe de nos informar uma verdade sobre a realidade ou colocar essa realidade em toda a sua espessura, o máximo que pode fazê-la é colocá-la como uma re-presença, ou seja, representá-la (VEIGA-NETO, 1996, p.27-8, grifos do autor).

Foucault (1999), em sua obra *As palavras e as coisas*, fala sobre a mudança que se deu na forma de narrar o mundo, a partir do estabelecimento da História Natural. A atual biologia optou por reduzir o mundo a um tipo de visibilidade restritiva, a qual “parece excluir, ou não considerar como válidas, outras formas de nomear e entender o mundo que não aquelas que passam pelo enquadramento dos nomes” (SANTOS, 2000, p.252). Ao levarmos essas considerações para o campo dos Estudos Culturais é possível projetar como a história natural, atual biologia, contribui(u) para nossa forma de pensar o mundo.

O olhar da biologia faz-se excludente. Olha-se sistematicamente para seus objetos. Refuta-se o que não pode ser visto. O que se ouve, o que se fala, os gostos e sabores, as sensações, as subjetividades são colocadas às suas margens, como o errôneo, aquilo que pode gerar dúvidas, colocando em risco as certezas, universalmente aceitáveis, preteridas pela biologia. Concomitantemente à essa

“purificação”, a história natural transcreve seu olhar em palavras “lisas, neutralizadas e fiéis”, nas palavras de Foucault (1999, p.178). Veiga-Neto (1998) acredita que através de Foucault é possível

compreender a atividade científica como um imenso jogo de linguagem que estabelece *regimes de verdade*, manifestos por discursos, que, ao mesmo tempo, são muito específicos e muitos gerais. São específicos na medida em que, pelas disciplinas, delimitam precisamente o que pode ser enunciado e, aí, determinam os critérios para a separação do verdadeiro e o falso, o certo e o errado, o permitido e o interdito. Mas - mesmo sendo específicos - na medida em que assumem as regularidades do mundo como uma, digamos, projeção ou manifestação da Totalidade, os discursos científicos são também gerais. Isso significa que eles se pretendem universais para *tudo*.

Nesse movimento, acabou-se estabelecendo o pensamento binário, com a finalidade de garantir à biologia, ao científico, a altivez de seus *regimes de verdade*. Certo **ou** errado, ficção **ou** realidade, verdade **ou** mentira, vida **ou** morte, arte **ou** ciência, entre tantos outros. Com isso, “tendemos a relegar a experiência subjetiva para a arte e a ‘verdade’ para a ciência” (FREIRE, *et al.*, 2004, [s/p]). É interessante perceber, também, o quanto essas dicotomias, levam à abstenção de pensar as metamorfoses, os hibridismos, as mudanças, que definem nossa atualidade (TUCHERMAN, 2004).

Memento mori é uma obra potente, também, por deslocar essas fronteiras pré-estabelecidas. Ficção. Realidade. Sensibilidade. Razão. Procedimento. Criação. Metodologia. Imaginação. Arte. Ciência. Nuances abordadas juntas. Vai-se o “ou”, para dar espaço ao “e”. Entre os binarismos, faz-se essa instalação. Pacheco (2009), ao pensar com Deleuze, nos diz:

Pode-se pensar por conceitos (filosofia), por funções (ciência) e por sensações (arte), e nenhum desses pensamentos é superior aos outros. A relação entre essas três vias nunca é hierárquica e cada qual se remete aos seus pressupostos para criar. Os planos específicos de cada forma de pensamento mantém entre si uma zona de vizinhança em que instâncias de uns podem povoar planos

de outros sem, no entanto, formarem uma síntese ou uma identificação (p.125).

Memento mori se movimenta por essas vizinhanças e as movimentam também. Zonas de cruzamentos, no sentido biológico da palavra, definido no dicionário Michaelis como: “Reprodução entre indivíduos de raças e variedades diferentes ou espécies não pertencentes ao mesmo gênero. Muito empregada em zootecnia para criação de raças de maior rendimento”. Quais rendimentos estariam potencializados pelas/nas obras de *Memento mori*?

As manifestações de Corrêa, segundo Andrade e colaboradoras (2008): “(...) nos anunciam embaçamentos entre categorias: o mundo dos seres fantásticos e dos seres verídicos dobrando-se e criando outras pregas de possibilidades para o existir, para o ver, para a ciência, para a arte. *Arteciência. Ciênciaarte*”. [s/p].

Após tantos anos de cientificismo, parece ter chegado o momento da desconfiança, das incertezas, das dúvidas diante de verdades instituídas. Saberes inquestionáveis, frutos de investigações empíricas elaboradas com bastante rigor, apontam agora para suas zonas sombrias. Descobre-se que o real e o ideal, o concreto e o abstrato, a matéria e as relações são conceitos instituídos socialmente e que neles está presente o modo de produção de seus sentidos (FERREIRA; EIZIRIK, 1994, p. 5).

É para essa zona *sombria*, prefiro pensá-la como multicolorida, que esse trabalho se dirige. Queremos nos encontrar com os hibridismos propostos em *Memento mori*. Corrêa insiste em trazer para suas obras o que significamos culturalmente como dissonâncias. Porém, elas são produzidas justapostas, em harmonia e, não, se combatendo. Esses nós são a alma de *Memento mori* e outras obras desse artista. Encontros, até então inusitados, entre arte-ciência, possível-impossível, ficção-realidade, verdade-mentira.

Esses encontros trazidos por Corrêa, portanto, escapariam ao modelo de reconhecimento, sob o qual a realidade é tida como absoluta, única verdade, condenando/opondo-se ao que não é reconhecido, ao que fica às suas margens,

classificado como mentira, ficção. São encontros, em uma concepção próxima à de Deleuze, para o qual: “encontrar é o contrário de reconhecer (DELEUZE, PARNET, 1998, p.19).” “Um encontro é talvez a mesma coisa que um devir ou núpcias” (Ibid., p.14).

Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, núpcias entre dois reinos. As núpcias são sempre contra natureza. As núpcias são o contrário de um casal. Já não há máquinas binárias: questão-resposta, masculino-feminino, homem-animal etc. (Ibid., p.10).

Com isso, teríamos que pensar para além de afirmar ou negar a ciência. “A captura não é pacífica. Não é uma síntese. É a criação, difícil, de “outra coisa”, onde estão conectados corpos, idéias, energias habitualmente soltas. É a criação de novas intensidades, que geram novos conceitos. Esse processo é chamado de “desterritorialização.” (GAUTHIER, 1999, p.15). A ciência, não deixa de ser ciência para devir-arte, nem a arte deixa de ser arte para devir-ciência. Mas essas formas de viver/sentir se contaminam. Estaríamos diante de: arte, ciência, arte-ciência, ciência-arte.

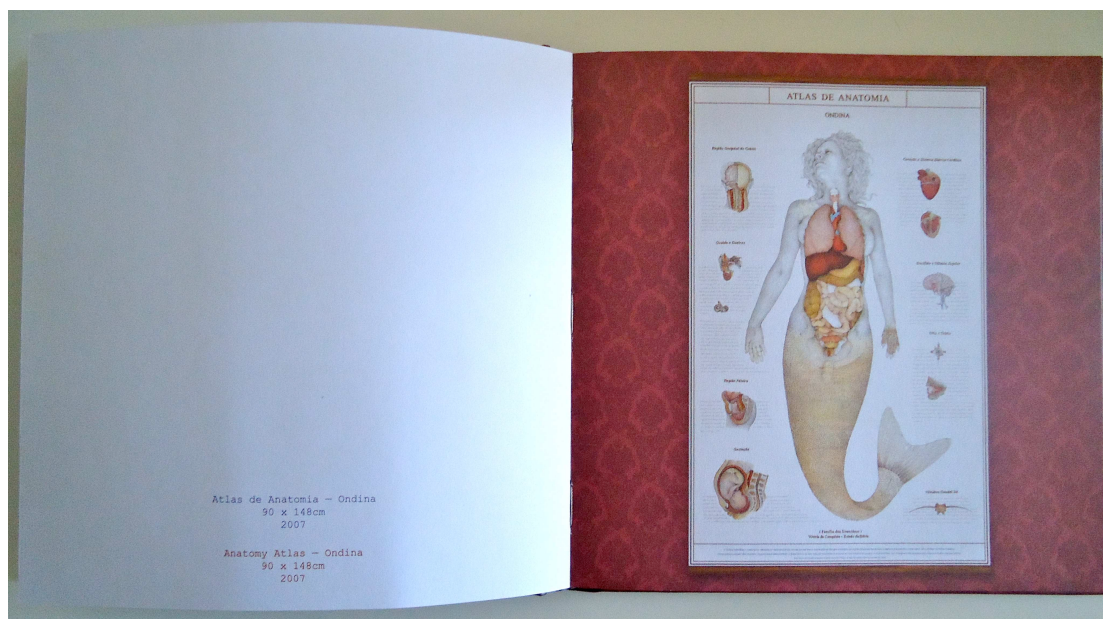
A partir desses pensamentos, partimos para o encontro com as fotos de *Memento mori*, para pensarmos, através delas, a divulgação científica. Queremos projetar esse ramo de atividades em vias de se atualizar com um novo olhar da/para ciência/biologia, vista como uma prática discursiva, produzindo *regimes de verdade*. Para isso, pensamos também a divulgação científica que se faz pautada em um modelo comunicação-recognition. Caracterizada pela transmissão de conhecimentos, informações e conteúdos ligados à ciência, em um sentido linear. Essa atividade, através de suas práticas discursivas - textos/imagens/sons que explicam, ilustram, representam a ciência - reforçam e perpetuam os *regimes de verdade* estabelecidos pela/na ciência.

Nos interessa pensar criticamente esse modelo, talvez desconstruí-lo, afim de deixar espaço para divulgações que possam resgatar os sentidos, sensações

excluídos pelo científico/biológico. Queremos encontrar potências para novos pensamentos e criações a partir de *outra(s)* divulgação(ões), amplas, complexas, sensíveis, menos excludentes, capazes de questionar as noções totalizantes que cercam as ciências e a biologia, herdadas desde o estabelecimento da história natural. Não queremos, assim, encontrar *uma verdade* que possa conduzir à uma comunicação mais *real sobre o mundo/ciência/biologia*. Queremos caminhar/pensar para uma divulgação que se faça considerando a complexidade do mundo, para além da verdade totalizante instuída/instuinte dos discursos científicos/biológicos. Acreditamos que *Memento mori*, de Walmor Corrêa, nos deu a chance de seguir esse descaminho.

Encontro com Ondina, a sereia de *Memento mori*

Sereia: suposto animal marinho, lemos em dicionário brutal.
(BORGES; GUERRERO, 2000, p. 147)



Fotografia do livro *Memento mori*, Wamor Corrêa, 1998
Atlas de Anatomia – Ondina
90 X 148 cm
2007

“Você sabia que a Ondina, de vez em quando, aparece aqui nos corredores da ULBRA², né?”. Esse comentário foi feito após a apresentação de uma parte desse meu trabalho em um Seminário³.

Em um primeiro momento, achei que fosse uma brincadeira com o mito da Sereia, uma piada sobre fenômenos “paranormais”, ou um comentário delirante. Mas a pessoa que o fez, prosseguiu explicando que a modelo, que serviu de

² Universidade Luterana do Brasil, localizada na cidade de Canoas – RS.

³ 4º Seminário Brasileiro de Estudos Culturais e Educação e 1º Seminário Internacional de Estudos Culturais e Educação.

referência para o desenho de Ondina (Figura 2), de vez em quando visitava aquela universidade.

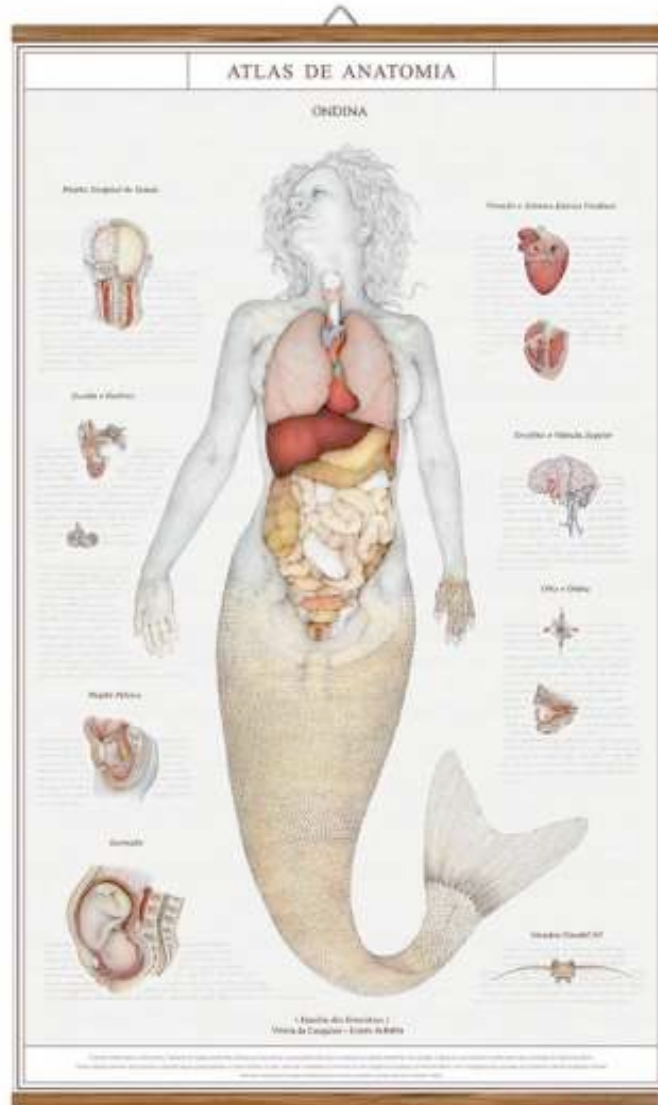


Figura 2 - Atlas de Anatomia – Ondina

Fonte: < <http://www.walmorcorrea.com.br/tpl/obras2007-b9.htm> >

Colocação feita. Teria passado quase despercebida se não fosse pela primeira impressão de estranhamento e, pelo fato de que, olhando há algum tempo para as obras de *Memento mori* e tendo ouvido várias palestras proferidas por Walmor Corrêa, ainda não sabia que existia uma modelo viva por trás da figura de Ondina.

Talvez isso não tivesse importância, ou eu deveria pressupor essa afirmação, talvez fosse um pormenor perto de outras discussões que a obra e seu processo de criação suscitam. Enfim, eu não sabia, até então, que havia uma mulher por trás de Ondina.

No dia seguinte, no mesmo evento, entre uma série de corpos, copos, bolachas e migalha, anúncios do final de um *coffee break*, a pessoa, que havia feito o comentário sobre a Ondina, me chamou. Seu braço buscava puxar no aglomerado de pessoas um outro braço. Eis que esse braço responde ao chamado e volta-se para nós: era ela, Ondina. Não, não era Ondina. Não tinha metade do corpo de peixe. Mas tinha a outra metade de Ondina, sim. Olhos, cabelos, nariz, traços que eu reconheceria mesmo sem o intermédio da pessoa que nos apresentou. Para mim, para os meus interesses, para o meu olhar, era Ondina e, dessa forma, ela foi apresentada.

Entramos para assistir a mesma mesa-redonda, achei que ali trocaríamos algumas ideias, mas logo os microfones anunciaram o início das palestras, calando o *(en)canto da sereia*. Trocamos apenas nossos emails, nossos nomes e ela me disse que a obra Ondina estava em Porto Alegre, mas como meu vôo de volta para Campinas partiria em poucas horas, não seria possível ir até o museu observá-la.

O simpósio acabou, mas esse encontro continuou insistente em meus pensamentos e sensações. Inesperado. Encontro inesperado com uma desconhecida, chamada Zenilda Cadorzo, cuja fisionomia é imagem insistente em meu trabalho. Mais do que querer escrever sobre isso, senti necessidade. Não sabia porque esse fato me atingiu com tal intensidade. Apostei que escrevendo poderia achar uma resposta, ou pelo menos, aliviar parte do incomodo eufórico que esse encontro me provocou. Mas, por onde começar a desfiá-lo?



Visita de Zenilda Cadorzo ao atelier de Walmor Corrêa.
Imagem de arquivo pessoal, gentilmente cedida pela modelo da obra.

Me voltei para a imagem dos Atlas de Anatomia de *Memento mori*. Ondina é sereia morta. Capturada. Observada. Dissecada. Corpo frio, morto. Como fala Pontin (2011, p.42) sobre o cadáver: “corpo organizado em órgãos, organicidade, hierarquia, sistematização, enquadramento, diagramação, disposição, funcionalidade, estruturação...”.

Sua metade peixe denuncia que outrora fora sereia. Assim como, duas linhas escritas⁴, na porção inferior do Atlas, resumem (um)a história dessa lenda. Pudera, nessa imagem seu corpo serve à ciência. O mito fora editado. A figura impressa naquele papel, ou tela⁵ teve sua vida, seus (en)cantos, seus desejos aniquilados em um corpo morto. Encontro com as palavras de Gil (1997, p. 140): “Transferência das forças da morte para um outro nível, o do saber científico.”.

Zenilda pareceu a mim, portanto, uma oportunidade, uma mulher, um corpo, uma voz, fonte de complexidades que atravessam/compõem uma pessoa, capaz de ir além da visão linear que constitui a biologia, e através da qual Ondina se apresenta. Linha de fuga para essa visão reducionista, fragmentada, mecanizada. Eu, bióloga, e, nesse momento, passeando pelo campo dos Estudos Culturais das Ciências, talvez esteja cansada do corpo biológico de Ondina. Incomodada com sua assepsia, em busca de emoções e afetos que são deixados de fora do corpo que serve à ciência.

Projetei olhar Ondina, através desse meu encontro com Zenilda, como Silva e Cicillini (2010) propõem pensar os textos da Ciência e da Biologia:

[...] nos fluxos de multiplicidades que se conjugam à corporeidade, à cultura, nos processos de constituição do devir ser humano como “ser de palavra”, sob o signo da diferença que constituem as pessoas no devir-homens, devir-mulheres plurais, de modo que seja possível enfrentar e desorganizar as invenções de nós mesmos e do outro, dos discursos biológico-culturais que marcam e engendram a sociedade disciplinar, a sociedade do controle. (p. 15).

⁴ Acho interessante ressaltar que em nenhuma das fotografias desses Atlas de Anatomia, tampouco naquelas sobre a série *Unheimlich*, é possível ler as palavras trazidas nessas linhas.

⁵ Ondina surgiu primeiramente na série *Unheimlich* (2004-2005), palavra tomada de um texto de Sigmund Freud datado de 1919. Ela referencia o que não é doméstico, corriqueiro, o que é estranho e pode causar medo (RAMOS, 2008). Nesse trabalho, Walmor Corrêa apresenta, além da figura de Ondina, o Curupira, a Cachorra da Palmeira, o Capelobo e o Iupuiara. Nessa série os desenhos são feitos com tinta acrílica e grafite sobre tela, nas dimensões de 195 x 130 x 04 cm. Todas essas pinturas foram adaptadas para sua apresentação em *Memento mori* (2007). Nessa instalação esses seres do imaginário popular são apresentados impressos como um Atlas de Anatomia sobre papel Velvet, 90 x 148 cm e emoldurados em madeira.

Ondina é reduzida para caber naquele Atlas de *Memento mori*. O mito da sereia é agressivamente separado do mundo das fábulas, para ser exposto através de uma narrativa biológica hegemônica. Narrativa adjetivada por Santos (2000, p.246) como “antropocêntrica, utilitarista, progressivista, classificatória, masculina etc”.

Santos (2000) também questiona as “limpezas” necessárias para que um organismo surja como um objeto da ciência. No caso de Ondina, e das outras figuras ilustradas pelos Atlas Anatômicos de *Memento mori*, existe volume e complexidade de informações *não naturais* sobre esses seres que são bruscamente caladas. O próprio Walmor Corrêa em entrevista à Paula Ramos (2008, destaque meu) fala nesse sentido: “Quando eu *tiro* esse animal da vida das pessoas, lá da dona Maria, da Amazônia, que viu uma sereia e tal... quando eu *tiro essa informação do cotidiano* e a coloco num compêndio de ciências, estou dizendo à dona Maria que aquilo no qual ela acredita é verdade”.

A assepsia a que esses mitos são submetidos, portanto, recortam sua existência do imaginário popular. Contos editados. Traços fabulosos, ficcionais, construídos no *ouvir dizer*, são apagados com o intuito de não desestabilizar o *efeito de verdade* que a ciência produz e que Walmor Corrêa almeja com esses Atlas de Anatomia. A sereia é *tirada* da vida e do cotidiano das pessoas; vidas, pessoas e cotidianos são *tirados* da sereia. O corpo morto que serve à ciência naquele Atlas é recorte da realidade multifacetada. Pois, como diz Andrade (2004, p.85): “Se há realidade, ela é excessiva, incompreensível, per/complexa, transbordante, caótica, incontrolável”. E a mesma autora afirma: “A estética de qualquer imagem e de qualquer realidade é sempre uma escolha política, moral, ideológica e, se estamos a falar de escolha, há, obviamente o que foi deixado de lado, o que foi preterido” (Ibid., p.82).

Contos, (en)cantos, magia, sedução, sexualidade, pontos que atravessam o mito da sereia, e não cabem ao discurso científico, são descartados para não

ameaçarem o sentido de verdade, já estabelecido socialmente, para a biologia. Os organismos, que surgem como objetos da ciência e dos quais fala Santos (2000), emergem, portanto, de um processo discursivo, esse autor cita Haraway (1992) para assinalar que: “a biologia é um discurso, não o próprio mundo vivo”.

A produção histórica dessa narrativa biológica remete ao Renascimento, período, definido por Gil (1997), como “indeciso, tumultuoso e ambíguo”. O mesmo autor prossegue dizendo que:

[...] as ideias e práticas científicas surgem nessa atmosfera que não está, de modo algum, saturado de “cienticidade”. Tem-se antes a impressão que os primeiros caminhos da ciência se traçam numa tensão e amálgama permanente entre velhos ressurgimentos de um pensamento mágico e religioso, e a lógica própria à nova exigência de racionalidade e experimentação.” (p.130).

Ashworth Jr. (2000, p.17), ao iniciar sua escrita sobre a História (ainda não tão) Natural no/do século XVI, adianta aos seus leitores: “A visão renascentista do mundo natural era mais densamente estratificada e mais intrinsecamente interligada do que a nossa [...]”. Para discorrer sobre esse tema, o autor escolhe uma seção da obra, de caráter científico, *Historia animalium* de Conrad Gesner⁶, mais especificamente o capítulo que fala sobre a raposa. As considerações de Gesner sobre esse animal são dispostas em oito partes, marcadas pelas letras de A até H. Essas seções tratam de nomenclatura, diferenças regionais entre os animais dessa espécie, hábitos alimentares, entre outras informações comuns às obras de zoologia, inclusive atuais.

Entretanto, Ashworth Jr. (2000) fala em alguns fatos “estranhos⁷” e “desconfortáveis⁸” que Gesner traz para seus escritos ao se referir aos contos populares que envolvem a figura da raposa. A presença de informações dessa

⁶ Conrad Gesner (1516-1565), naturalista suíço, considerado um dos pioneiros da sistemática moderna por sua obra *Historia animalium*.

⁷ Tradução minha para a palavra *odd*.

⁸ Tradução minha para a palavra *uneasily*.

natureza, pressupõe Ashworth Jr. (op. cit.), já causa perplexidade, contudo, ainda para esse autor, a última parte do texto parece abalar, ainda mais, a concepção atual de história natural. Nessa parte, a maior, estão as maneiras pelas quais os animais e seus atributos aparecem na linguagem, literatura, arte. No caso da raposa são citados: as possíveis utilizações da palavra raposa como adjetivo, metáforas que envolvem esse animal, referências à espécie na mitologia pagã ou em hieróglifos egípcios; provérbios que contam com essa figura, etc.

Para Foucault (1999, p.175) trabalhos nessa multiplicidade, cabiam à História: “A história de um ser vivo era esse ser mesmo, no interior de toda a rede semântica que o ligava ao mundo.”. Ainda para Foucault (op. cit), essa *história se torna natural*, expressão utilizada por Santos (2000), a partir do momento em que os signos deixam de fazer parte das coisas, para se tornarem modos de representação no século XVII.

A história natural não se tornou possível porque se olhou melhor e mais de perto. Em sentido estrito, pode-se dizer que a idade clássica se esforçou, se não por ver o menos possível, pelo menos por restringir voluntariamente o campo de sua experiência. A observação, a partir do século XVII, é um conhecimento sensível combinado com condições sistematicamente negativas. Exclusão, sem dúvida, de ouvir-dizer; mas exclusão também do gosto e do sabor, porque com sua incerteza, com sua variabilidade, não permitem uma análise em elementos distintos que seja universalmente aceitável. [...]O campo de visibilidade onde a observação vai assumir seus poderes não passa do resíduo dessas exclusões: uma visibilidade que, além de liberada de qualquer outra carga sensível, é parda. (FOUCAULT, 1999, p. 180-181).

Andrade (2004, p. 85) também fala nesse sentido: “As imagens mais corretas, verdadeiras, que traduziriam com maior fidelidade os fenômenos não poderiam incorporar tamanha caoticidade dos odores, paladares e toques.”.

Ao permitir que essas considerações sobre a história natural e a biologia achessem meu olhar, meus pensamentos e sentimentos, me volto para os Atlas Anatômicos de *Memento mori* lançando um olhar incomodado por esse recorte

natural de realidade. Imagem recortada. Pedaco. Imbuída de poder na sua pequenez. Sentido de verdade, realidade, possibilidade. Como se antes dela, a sereia fosse só, e exatamente, o oposto: mentira, ficção, impossibilidade.

Sem intenção de apontar o certo/errado, melhor/pior, verdadeiro/falso. Desejo que essas considerações, previamente escritas, juntamente com heranças/lembranças/cicatrices deixadas pela minha formação em Ciências Biológicas, e outras (in)formações que me interpelam, me acompanhem para um passeio em/com/por Ondina.

De/Com/Por Ondina

Antes de efetuar essa escrita em um fluxo textual, que possa omitir quem/o quê me incitou à essa experimentação, quero explicar o processo de criação dessas palavras e da maneira como elas estão (des)organizadas.

Ao mesmo tempo em que pensava sobre meu encontro com Ondina e preparava a produção de parte do texto apresentado anteriormente, surgiu o convite para participar das mesas performáticas do III Seminário Conexões: Deleuze e Arte e Ciência e Acontecimento e.... Decidi, então, que minha apresentação seria sobre esse assunto. Essa proposta de mesa performática foi amparada por uma oficina, ministrada pela Profa Dra Ana Godoy⁹, chamada de “Oficina Textos Performáticos: “LIVE ACTION” – texto e performance.

Assim foi apresentada sua sinopse: “Por que ainda sentamos diante de uma mesa e lemos textos? Que tipo de relação estabelecemos entre a voz, o texto, aquilo que há para ser dito e aqueles aos quais nos dirigimos? Toda fala pressupõe uma performance, dirigida a alguém ou a algo, e a variação que ela exprime é inseparável

⁹ Ana Godoy é Doutora em Ciência Sociais pela PUC-SP, Pós-doutora em Educação pela Unicamp, autora de *A menor das ecologias* (Edusp, 2008).

do corpo que a modula. É desde o corpo que uma ideia se coloca, é preciso então fazer corpo com uma ideia. A proposta desta oficina é explorar composições entre texto, arte e tecnologia problematizando a relação com o público (comunicação), o lugar e o modo institucionalizado para falar de arte e ciência (mesa), e a relação entre a voz e as nuances textuais de maneira que possamos inventar os meios que deem relevância aos diversos cromatismos que compõem uma ideia. Para isso, a oficina reunirá uma pequena série de vídeos curtos, com trabalhos realizados entre as décadas de 60 do século XX e a década de 10 do século XXI, que exploram algumas possibilidades da *performance* abrindo-a para possíveis relações com o texto. A oficina endereça-se especialmente aos participantes das mesas performáticas do III Conexões, mas é aberta a outros interessados. O pré-requisito para participar é levar no dia o texto ou trecho de texto.”.

Diante dessa proposta: medo. Envolver meu corpo na apresentação. Exposição. Nova posição. Pré-ocupação em vão. A oficina superou toda as minhas expectativas. Ana Godoy me incitou, assim como fez com todos os participantes, a produzir um texto para a apresentação diferente do artigo *formal*. Trazer as emoções, sensações, sentimentos, nuances omitidas pelo *científico*, para a mesa da qual eu faria parte. Agradável coincidência, sua fala conversava com os escritos *formais* que eu estava preparando naquele momento.

No encontro dessa oficina discutimos o que poderia ser feito de performático em cima da ideia do meu encontro com Ondina. A Profa Dra Susana Dias sugeriu um texto, no qual eu assumisse a posição do Atlas Anatômico. Gostei. O resultado da escrita desse texto para ser lido foi o seguinte:

Eu trouxe o texto que irei ler a seguir gravado para essa apresentação. Mas resolvi falar ao vivo. Sentir essa proposta de texto performático. Não calarei minha

gagueira, não segurarei o choro, se ele quiser aflorar. Falo diante do artista¹⁰ criador da obra para qual olho há algum tempo. Apreensão. Não por ele. Por mim. Sensações e olhares se colidem em múltiplas direções, têm me embaralhado. Estou em desordem, talvez um privilégio para uma bióloga.

Atlas de Anatomia. Desejo de infância do artista criador. Lembrança de cheiro de formol. Sem lágrimas nos olhos, sem irritação na garganta e nas narinas. Aqui está apenas o corpo impresso em papel velvet. Não há necessidade de refrigeração.

Corpo frio. Corpo morto. Sem memória, sem sombra, sem afetos. Sem histórias que não sejam naturais. Sereia sem encanto, já não canta. Pode ser enrolada e guardada em qualquer canto. Aprisionada nas amarras da biologia. Corpo seco. Tirado, capturado, seqüestrado do mar, do rio, do lago. Editado dos contos populares.

Do campo do “ouvir dizer” restou apenas a metade peixe. Vísceras, crânio, ouvido, guelras não são conjugados na boca da D. Maria da Amazônia. Livros, especialistas, métodos, procedimentos, fisiologias, anatomias, nomes, pormenores, re-cortam esse ser com violência maior do que pode um bisturi.

Ondina sem clitóris, mas fértil. Corpo disciplinado e controlado. Mecanização. Seu cabelo, outrora instrumento de sedução, se faz preto e branco. Não pertence ao mesmo gênero das mulheres de mau e belo porte que aguardam os navegantes nos cais, com a intenção de arrebatrar alguma fortuna. Aqui só são parentes das extintas vacas-marinhas.

Ordem sirenia.

¹⁰ Walmor Corrêa também participou desse evento. Nos apresentamos no mesmo dia, ele no período da manhã e, eu no período da tarde, pude, então, contar com sua presença no auditório durante a leitura desse texto.

Devidamente capturada, observada, classificada, sistematizada. Nesse Atlas pode ser vista. Como diz Foucault (1999, p.182): “Contente-se com ver. Ver sistematicamente pouca coisa. Ver aquilo que, na riqueza um pouco confusa da representação, pode ser analisado, reconhecido por todos.”

Impurezas retiradas. Corpo estéril. Conhecimentos *não naturais* rasurados, sob pena de inter-ferir os efeitos de verdade do discurso biológico.

- Mas, talvez as histórias fabulosas pudessem achar espaço nesse Atlas. E se fossem reguladas por uma glândula? Talvez as peripécias das sereias pudessem ser explicadas pelos hormônios?

- Não, não dá. Contos, histórias, causos não pisam no solo dos enunciados verdadeiros. Glândulas e hormônios não se prestam a contar histórias ficcionais. Canso os olhos de quem me olha insistentemente.

Saturação de bio-lógica.

- Ainda bem que ela que me olha agora é bióloga.

- Por isso mesmo. Ela busca aqui um olhar para além da biologia.

- Azar é o dela. Esse desenho é o que tem para hoje. E tem muitos outros dessa mesma *natureza* por aí. Ela já deveria estar acostumada, condicionada, ou pelo menos, conformada. Pegue os livros didáticos de biologia. Vá ao zoológico, aos museus de ciências. Olhe a publicidade. A cidade. As revistas, jornais e seus cadernos de saúde. Assista às revistas eletrônicas que a televisão transmite aos domingos. O discurso bio-lógico é hegemônico. Avise a essa vista bióloga cansada que, tal qual escreveu sua colega de mestrado Pontin (2011), que se apresentará por aqui na quinta-feira: Eu, Atlas, frustro dissonâncias que resistem ao agenciamento ordenado.

- Acho que ela já sabe disso. Está na (sua) cara!

- Ótimo. Assim ela pára de procurar pêlo em ovo, fábula na ciência, social no biológico.

- Não sei, não... Ela encontrou com a Zenilda, a modelo que inspirou teu desenho da Ondina.

- Grande coisa. Sabe onde ela a encontrou? Em um evento científico! (risos). Quem vai a um Simpósio, Congresso, Colóquio, seja lá o nome que se dá... Vai para que? Encontro entre pares. Mostrar/provar produção. Publicar. Apresentar. O que já está feito, fechado, devidamente referenciado. Assistir a mesas redondas. Conferências. Passar apuro para falar, passar apuro por só ouvir. O tempo para contato e troca social é curto. *Coffee break*.

- É, pode ser. Ela a encontrou mesmo no *coffee break*. E soube que realmente não tiveram tempo de conversar.

- Claro. Eu já sabia! O intervalo do café é rápido. Logo os “trabalhos” recomeçam. Ou [autores/datas] falam no púlpito, e seus seguidores, [autores/data] de amanhã, se calam na platéia. Dinâmica que persiste. Elaborada dentro da e para a narrativa científica.

- Pois é. Mas ela ficou incomodada com esse encontro. “Incomodo eufórico”, nas palavras dela.

- Já já isso passa. E quer que eu lhe diga como? Ela vai ler, pesquisar, buscar referências para escrever um artigo sobre esse encontro. Pode até criticar a dominância do discurso biológico, dessa narrativa que se quer e se diz *natural*, mas

o fará por uma narrativa científica. Ironicamente estará endossando essa rede poderosa que me sustenta.

- É, não sei. Ela disse que ia enviar um email para Zenilda.

- Peça-a para mandar mesmo. Ela falará de onde? Da Universidade, instituição que legitima o discurso científico e também o discurso biológico. Pedirá ajuda para fugir disso. Para acrescentar a esse artigo algo que seja da ordem das sensações e que, portanto, não seja capturado pelas ciências. Duvido que consiga declaração capaz de abalar a formatação a que ela está sujeita. Avise a essa menina que ela está atrelada a relações de poder, como eu.

- Coitada. Se frustrará.

- Já deve estar frustrada. Onde já viu uma bióloga ter uma instalação artística como objeto de estudo? E o pior ainda está por vir. Se ela permanecer na carreira acadêmica terá pela frente o doutorado, no mesmo esquema. Se virar professora universitária... então...!

- O que é que tem?

- Bom, eu sou só um Atlas. Mande-a perguntar ao seu orientador o que ele acha dos métodos de avaliação de seu programa. Quantos relatórios e, outras burocracias, desafiam seu tempo e seu juízo. O que ele tem a dizer sobre o *curriculum* Lattes? Não quero me estender sobre isso. Muito menos aqui. Escuta, ela mandou o email para a Zenilda?

- Ahã.

- E, então?

- Ela disse que não vai trazer o email para esse momento.
- Poxa, nem um trecho? Tudo isso à toa?
- Disse apenas que Zenilda fechou o email com um trecho de Deleuze.
- Aaaaah. Pudera. Onde estamos?
- Mas, ela não sabia dessa conexão, não. Foi ao acaso.
- Hum... e que trecho de Deleuze ela trouxe?
- Um que está no livro “O que é filosofia”. Diz assim:

A arte conserva, e é a única coisa no mundo que se conserva. Conserva e se conserva em si (quid júris}}, embora, de fato, não dure mais que seu suporte e seus materiais (quidfacti}}, pedra, tela, cor química, etc. A moça guarda a pose que tinha há cinco mil anos, gesto que não depende mais daquela que o fez...e continua mais adiante: O que se conserva, a coisa ou a obra de arte, é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos. Os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de perceptos e de afectos. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si.

- Ah que bom, alguém a lembrou que eu sou arte! Para onde e como ela vai tecer essas considerações eu não sei. Mas, tudo bem. Isso não me aflige. O que me interessa é que ela possa lançar sobre mim múltiplos olhares. Estou cansado de

bancar aqui o “muito biológico”. Desejo que ela me olhe com outros olhos! Espero por isso. Sou híbrido, sou tantas categorias, tantas possibilidades...

- Esse é um dos seus objetivos. Ela sabe que o corpo dela está interpelado pelo poder que percorre a narrativa bio-lógica, mas está sendo atingido por outros *modos de olhar*. É uma questão de tempo. Logo ela lança sobre você outro problema.

- Bom, então vou esperar para ver o que ela vai sentir ao abrir o livro de *Memento mori* de novo para me espiar.

De/com/por Ondina, de novo

O céu de Ícaro tem mais poesia que o de Galileu.

Hebert Vianna

- Ô, *peixinha!* Ô *mulé!*

(Nem aí para o que eu falo.)

-Ô! Ô menina o que você está fazendo nesse (en)quadro?

(Olha de rabo – não o de peixe. Olha de rabo de olho. Parece-me que sorriu. Sorriu? Não é possível. Volta a ficar paralisada).

- Presta atenção quando eu estiver falando. Você está aprontando, né?

(Nem pisca).

- Acho que está na hora de você descer daí. Esse Atlas não é lugar para mulher, peixe, nem um, nem outro, um e outro... enfim, não é lugar para criança brincar.

(Sim, ela é uma criança, apesar das formas de mulher(ão) em uma metade. É difícil, me olha com deboche, me desafia a cada lance. Pirracenta e manhosa).

- Olha aqui, Ondina, agora chega. Não estou brincando. Vou contar até 3. Desce!

(É sempre assim. Porque está aberta, dissecada, organizada, devidamente (des)colorida, acha que pode me afrontar. Deve pensar que sou como um dos seus...).

- 3... 2... 1. Deu! Some da minha frente, antes que eu perca a cabeça.

(O Curupira ao seu lado sussurra ironicamente: “A mula sem cabeça vai entrar na brincadeira?” Ai...).

- Ô seu mal educado! Eu não estou falando com você. E tem mais: aqui não entra mula-sem-cabeça, saci pererê , boi da cara preta... nem a cuca, nem nada que seja comum nos livros infantis, que dirá o que só existe na boca do povo. Aqui não é lugar de comum. Só entram coisas especiais. Especialidades. E é por isso que eu estou ficando maluco. Vocês não podem estar aqui. Não tem espaço para a fantasia, não. (Só as crianças sabem de rir com os olhos, todas riem desse jeito agora).

(Apanho meus óculos para ver melhor e mais de perto o que ela está fazendo)

- Os meus sistemas? Ahhhh...não! Que brincadeira de mau gosto! É impossível jogar com o sistema cardíaco. É perigoso, Ondina. Vamos parar, por favor? Quer ver você sair daí rapidinho?

- Que história é essa de Família dos Sirenídeos? Você está brincando com a minha chave de classificação?
([...] impotência.).

- Estou pensando seriamente em te tirar daí. Vou te enrolar e te deixar de castigo em algum canto. Eu não sei mais o que fazer. Onde você arrumou um lápis para essas anotações mentirosas? Olha eu tenho tolerado muitas das suas peripécias, mas menti-ra, você sabe, eu não su-por-to.

- Que história é essa de cordão umbilical para um feto que nasce sem qualquer vestígio de umbigo? Impossível. Delírio. Mentira. Farsa. Quer que eu te explique porque isso não dá?
(Não dá? Aqui deu. Então, dá? Será que dá? Bom, a questão não é essa. O fato é que não pode).

- É isso Ondina. Não pode. Isso que você está fazendo comigo é feio. *A vida* tem regras. Ondina, você está fazendo arte. Saia desde Atlas, a-go-ra.
(Continua estatelada no papel. Como essa menina resiste!(!))

O discurso biológico impresso em Ondina obviamente não é tudo sobre ela. Nessa escrita percorro outro caminho de/com/por Ondina. As palavras que serão ditas aqui não vão contra as anteriores. Serão simplesmente outras. Casualmente, na organização das folhas dessa dissertação, esse fragmento seguiu o anterior. Mas, poderia, sem grandes consequências, ter vindo antes.

A maneira de (des)organizar os pensamentos através de apanhados de páginas escritas que não exigem uma ordem pré-determinada, é encontrada em Speglich (2009), na criação dos capítulos de sua tese como séries, “proliferadas, divergentes”, nas suas palavras (SPEGLICH, 2009, p.42). Dessa forma, ainda segundo Speglich, é possível percorrer pensamentos que escapam da pretensão de centrar, narrar, organizar. Pensamentos assimétricos, sem hierarquia, equilíbrio, nem fusão. Entre. Arte-Ciência. Ciência-Arte. Frestas. Abismos? Para essa autora: “Sensibilidade criada no encontro, potências de intervalos, fissuras, rachaduras.” (SPEGLICH, 2009, p.42).

Penso em me aproximar (quem sabe executar), dessa forma, a ideia deleuziana de *síntese disjuntiva*, que inspirou Speglich, e com a qual me encontrei primeiramente no artigo de Amorim (2006, p.178): *Nos limiares de pensar o mundo como representação*. Zourabichvili (2004, p.55) explica essa ideia: “[...] ela faz passar cada termo no outro seguindo uma ordem de implicação recíproca assimétrica que não se resolve nem como equivalência nem como identidade de ordem superior”. Não há exclusão, negação, limitação, contradição.

Lancei meu olhar incomodado com o discurso científico para o Atlas Anatômico de Ondina. Procurei a modelo da obra e, então, recebi um email que tratava do trabalho como arte, “um ser de sensação”. Decidi percorrer também esse caminho, pelo viés arte-sensível-confuso-resistência-criação-ciência. Descaminho, como fala Bujes (2002) inspirada por Foucault.

Existem momentos na vida onde a questão de saber se se pode pensar diferentemente do que se pensa, e perceber diferentemente do que se vê é indispensável para continuar a olhar ou a refletir (FOUCAULT, 1998 apud BUJES, 2002, p.12).

Continuar. Walmor Corrêa é artista. Logo, faz arte. Mas o que é arte? Essa pergunta me parecia fundamental no início desse trabalho. Parti para passear entre arte-ciência, ciência-arte, nem um, nem outro, um e outro. Encontrei diferentes conceitos, me perdi de tantos outros. Eles passaram por mim, eu passei por eles, e essa escrita traz/se faz por vestígios dessa pergunta e de suas incontáveis respostas. Movimento esse texto não para responder ao que é arte, muito menos para achar uma resposta certa. Escrevo para pensar em/com/por Ondina: Como/o que pensar da/na/para divulgação científica pela arte?

Kroef e Gallicchio (2007, p.VI) escreveram: “A arte resiste ao desterritorializar o sistema de opinião, talhando fendas no guarda-sol que nos protege do caos. Ela é contraponto que vence a opinião e extrapola o vivido”. Compartilho essa força de ruptura/resistência em Ondina. Se outrora ela parecia capturada pelo discurso biológico, pode estar agora/também caçoando dessas amarras. Liberta-se? Resiste ao discurso biológico? Cala-se para que esse processo discursivo a tome? Desestabiliza a ciência? Quem é caça, quem é caçador? Jogo. Pega-pegas. Esconde-esconde. Arte-ciência. Ciência-arte.

Desorganizar. Desorganização. Caos. Resistir. Resistência. Território. Desterritorializar. – Lugar comum nos textos sobre arte. Adoraria me alongar na trama traçada por esses conceitos, nas ideias que elas (des)constroem, mas não tenho tempo/pernas para isso. Posso apenas beliscar? Permito-me.

Resistência é palavra insistente na obra *Nietzsche Deleuze: arte resistência*, como o título sugere (LINS, 2004). Os diferentes autores/escritores desse livro trazem textos heterogêneos, que convidam o leitor para “múltiplas direções”, como Lins (2004) sugere na orelha desses escritos. Vou seguir amparada pelo texto “*O jogo da arte*” de Zourabichvili (2007), o qual, por compartilhar ideias de Deleuze, se encontra com outras escritas que me chamaram atenção e me alegraram ao longo dessa pesquisa.

Para François Zourabichvili o que resiste à filosofia é a *confusão sensível*. O pensamento filosófico e científico trabalhariam para transformar o confuso, dado da experiência, em distinto, negação da representação confusa/sensível. Dessa forma, filosofia e ciência ocupam uma esfera separada da sensibilidade. A filosofia para tratar do confuso, como tal, recorre a arte, que: “propõe ao pensamento humano uma outra via possível: não mais do confuso ao distinto, todavia, do confuso ao confuso, em uma operação que a eleva à sua própria perfeição (uma clareza que lhe é própria)” (ZOURABICHVILI, 2007, p.99). Para Zourabichvili, portanto, a arte resiste à ordem do conceito, própria da filosofia. E, ainda que a filosofia pudesse afirmar o confuso como tal, está-lo-ia fazendo negando a si mesma. Com isso, a arte é aquilo que na condição da filosofia resiste à filosofia.

E a ciência? Quais as relações entre arte-ciência, ciência-arte? Algumas das possíveis respostas para essa pergunta são tão insistentes, que logo atravessam o pensamento. Ciência como área que exclui, nega ou se opõe o confuso-sensível. A atividade científica, que passa por organizar, classificar, padronizar, nomear o visível, ignora, critica ou se opõe a arte, que escapa a esses procedimentos pelas sensações, pelo invisível, pelo inestruturável, pelo singular. Tivemos também os artistas/naturalistas, naturalistas/artistas, os quais trabalhavam com os princípios da ilustração científica, representação *fiel da realidade*, a serviço da *verdade científica*. Apropriação da arte por parte da ciência. Ainda assim, arte? E, com maior frescor, podemos citar a bioarte, aproximação entre arte, biologia e tecnologia. Para

Santaella (2003) essa proximidade se dá principalmente em quatro frentes: corpo biocibernético; simulações computacionais dos processos vivos; macrobiologia de plantas, animais e ecologia e microbiologia genética. Dias (2011) traz ainda a ideia controversa¹¹ de que para a divulgação científica a relação arte-ciência tem sido, muitas vezes, pensada como complementar, maneira de “reduzir a distância entre ciência e público.” (p.1).

Em todas essas situações visitamos zonas de fricção, atrito, encontro. Arte, ciência, filosofia. Cada uma dessas áreas remete a pressupostos próprios para suas criações. Contudo, “os planos específicos de cada forma de pensamento mantêm entre si uma zona de vizinhança em que instâncias de uns podem povoar planos de outros sem, no entanto, formarem uma síntese ou uma identificação.” (PACHECO, 2009, p.125). As formas de pensamento resistem. Caminho no entre...

O trânsito pelas resistências entre arte-filosofia, segundo Zourabichvili, inspirado em Kant e Schiller, se daria pelo *jogo*. A força do “jogo livre” proposto não moraria na oposição do *confuso* a um modo de conhecimento, filosofia e/ou ciência. Mas, sim, na suspensão das determinações passivas, no pensamento que não se conforma com formas determinadas, e na criação de determinações ativas. O jogo se daria, principalmente, pela habilidade de se jogar com o que é determinado. Nas palavras emprestadas de Aspis (2011):

[...] uma resistência que seja um ato positivo, de criação, afirmativo. Afirmativo da vida: resistência como (re)existência. Resistência como constante movimento de afirmar a vida que nos está sendo

¹¹ Adjetivo como *controversa* essa ideia citada por Dias (2011), porque no contexto apresentado por essa autora, essa reflexão sobre a junção entre arte-ciência “agita um universo de questões”. (p.2). Uma das causas dessa controvérsia deve-se, na minha opinião, ao reducionismo da divulgação científica à uma atividade de comunicação/ensino dos “saberes científicos”, produzidos por uma minoria especialistas, ao grande público, não especializado. Essa ideia de transmissão de informação em um único sentido (emissor-receptor), pouco contribuiria para a criação do novo, evitaria linhas de fuga ao *regime de verdade* pretendido pela/na ciência, e ainda, valer-se-ia da arte para esse “conhecimento da *realidade* (através) da ciência”. A aposta de Dias é em uma divagação científica: “[...] outra possibilidade – a de que imagens podem divulgar sem explicar, sem representar, mas movimentar pensamentos de criação e também de produção de conceitos/conhecimentos.” (ANDRADE; MACEDO; DIAS, 2009, p.256).

constantemente subtraída. (Re)existir, insistir em existir [...] (p.120).

A resistência não se efetuará, portanto, na negação, confronto ou abstenção frente ao determinado. O jogo passaria pela invasão, ocupação, dominação. A resistência se daria na divergência produzida a partir da obediência. Zourabichvili (2007) cita como exemplo dessa forma de resistência, as crianças. Nas suas palavras:

“As crianças admitem a instrução, não podem agir de outra maneira, mas desde o início de sua efetuação sabem fazer com que ela divirja, inventando maneiras de não fazer fazendo, de fazer sem fazer, ou de fazer de outra maneira, revertendo seu sentido.” (Zourabichvili, 2007, p.105).

Gostaria de sublinhar a frequente presença da criança nos textos sobre arte/resistência. Para Zordan (2005, p.266): “A arte desorganiza. Não tanto como uma criança desterritorializa a vida dos adultos, mas num devir-criança que arrasa as determinações de um plano e o revira sem dó, simplesmente brincando”. Sobre o devir-criança Zourabichvili (2004) diz que, para Deleuze, a exemplaridade do devir-criança se dá porque sua experiência não é pautada por clichês e esquemas sensorio-motores. Para Aspis (2011); falar de resistência para/por Deleuze e Guattari

Trata-se de criar novas formas de existir, não simplesmente por serem novas, mas porque o novo é reafirmação da vida, é (re)existir a cada tentativa de captura, de estriamento, de territorialização, é fazer brotar de novo a vida, de novo, de novo, de novo, como a criança pede um jogo do qual gosta, como a criança depois do leão depois do camelo, depois de Nietzsche. (p. 120).

Godoy (2007) também cita a criança, seu movimento, seu jogo:

[...]movimento da criança, sempre a fazer de cada coisa meios a serem explorados, deslocando-se e deslocando-os em incessantes idas e vindas, em que as coisas têm importância pelo uso que delas se faz. Esses deslocamentos constituem o que chamo de “o jogo da criança”, cuja aventura se apresenta como acontecimento imprevisto quando, ao deslocar alguma coisa, subverte as funções

que a circunscrevem e às quais ela serve, instituindo um outro uso das coisas. Assim é que os deslocamentos que a criança inventa são simultâneos às intensidades que experimenta (p.1).

Crianças resistem. Crianças jogam. Jogos têm regras. A regra, na ideia de Zourabichvili, seria a *forma* da obra. A forma é “composição jogadora”. É a partir dela que as determinações se contaminam, e não são apenas expostas lado a lado, em um mosaico de heterogêneos. As determinações são (pro)postas no jogo “fora do encadeamento presente no espírito do destinatário”. (ZOURABICHVILI, 2007, p.107).

A regra do jogo de Ondina é sutilmente traiçoeira. Imagem. Atlas de anatomia, muito próximo ao do que encontramos em laboratórios, escolas, se difere pela presença de um conto popular. “Armadilhosas, as imagens constroem a pensar no jogo da representação e forçam a estabelecer correspondências, analogias, equivalências.”. (AMORIM, 2007 apud ANDRADE; DIAS, 2009a). Walmor Corrêa vale-se desse autoritarismo das imagens, principalmente as científicas, em suas obras artísticas. Mantém diferentes determinações dadas pelas/nas ciências, especialmente, a biologia, reconhecíveis ao primeiro olhar, por nosso sistema de “imagem-representação-realidade”, palavras justapostas por Olkowski (1999 apud AMORIM, 2006).

Tamanhos, proporções, traços que (de)limitam órgãos, cores. O texto escrito à lápis, como determinado pela prática dos naturalista, descreve peso do cérebro, fisiologia, anatomia, termos. Occipital. Lobo. Trompas de eustáquio. Hematose. Regra do jogo en-quadrada. Moldura de madeira, como em um *autêntico* atlas de anatomia.

Rigidez. Padrão. Dureza. Concretude. L e n t a m e n t e se liquefazem, através do mito da sereia. Como se um vestígio de água escorresse pelo seu corpo híbrido e alcançasse o papel. Escorre. Fio de água... Um fio de água vermelho... segue... ganha traços de amarelo... azul... Embaça e borra a “imagem-representação-realidade”

construída pela/na/para a ciência. Novas obras iminentes, pintura/possibilidade de/com/por dúvidas, contos, imaginário, sensações. O *confuso-sensível*, outrora sob a (mol) dura bio-lógica, segue nesse fluxo, e faz Ondina (re)existir sobre o enquadramento determinado.

Subversão da ciência?

Aspis (2011) traz a ideia de subversão dentro do contexto de resistência. Inspirada por Deleuze, essa autora sugere que uma maneira de resistir ao controle, às determinações, subtrações, reducionismos se daria pela criação de mundos possíveis. Ao invés do investimento em negação, oposição, destruição, o caminho passaria por ações positivas de criação. Contemplando o conceito deleuziano de *literatura menor*, essa ideia criativa poderia, segundo Aspis, se efetuar pela criação de versões menores, sub-versões. Nas palavras de Deleuze e Guattari (1977):

“Uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior. [...] Vale dizer que “menor” não quer dizer mais certas literaturas, mas as condições revolucionárias de toda literatura no seio daquela que chamamos de grande (ou estabelecida). (p.25, 28).

Jogar com as determina-ções da língua, da filosofia, da ciência para produzir o novo, outros possíveis, (re)existir. Embaralhar, (de/re)compor o que é dado em um movimento positivo, para novas afirmações, cria-ções. Encontro-me com a ideia, do poeta Manoel de Barros, do verbo *pegar delírio*:

No descomeço era o verbo.
Só depois é que veio o delírio do verbo.
O delírio do verbo estava no começo, lá onde a
criança diz: *Eu escuto a cor dos passarinhos*.
A criança não sabe que o verbo escutar não funciona
para a cor, mas para o som.
Então, se a criança muda a função de um verbo, ele
delira.
E pois.
Em poesia que é voz de poeta, que é a voz de fazer
nascimentos –

O verbo tem que pegar delírio.
(BARROS, 2009, p. 15).

A cientificidade delira em/com/por Ondina. Língua da ciência fala de fantasia, mito, imaginação, como a criança de Manoel de Barros faz o verbo *escutar funcionar para a cor*. Sua forma deforma, potência de reformar, o que nós temos/damos como científico pelas representações, pela cultura, pela memória. Questionamentos sobre o quanto estamos condicionados à necessidade de *ver para crer*. Alerta ao que subtraímos, excluímos, perdemos ao menosprezar o que vem do “*ouvir-dizer*”. Ondina nos pergunta sobre nossa aposta no discurso científico como *fonte de verdade, comprovação do real*.

Biologia, dos especialistas e das especialidades, justaposta aos contos populares. Fensterseifer (2005), em seu trabalho com a obra *O Sítio do Picapau Amarelo* de Monteiro Lobato, sugere que a presença do folclore nessa obra se faz como uma ligação entre o “mundo racional”, constituído por saberes “autorizados”, científicos, eruditos, às crendices, superstições, aos saberes do povo menos letrado, aos mistérios e mitos dos contos. Essa reflexão acerca de duas culturas, tidas como diferentes, evoca a dicotomia entre alta e baixa cultura, discutida pelos Estudos Culturais.

Segundo Hall (1997, p.19), uma das formas de regular nossas condutas se faz através de: “sistemas classificatórios que pertencem e delimitam cada cultura, que definem os limites entre a semelhança e a diferença, entre o sagrado e o profano, o que é “aceitável” e o que é “inaceitável”.” A diferença é, portanto, crucial para os significados culturais. A ciência que significa a “verdade”, a “autoridade”, “as especialidades” portanto, também é construída em contraste com os saberes “populares”, “gerais”, “menos autorizados”, “não comprovados/comprováveis”. Os Estudos Culturais sugerem a desconstrução desses binarismos, através de formas criativas que superem essas oposições Fensterseifer (2005). De novo, criar, fazer nascimentos, re(existir).

No caso tratado por Fensterseifer, as identidades/diferenças são muito bem marcadas, representadas, estereotipadas. Ondina não se limita à “criar uma ponte” entre o racional e a ficção. Ondina abre frestas (faz festa) entre polarizações como arte/ciência, especialidades/generalidades, comprovável/fábula, realidade/ficção, verdade/mentira.

O encontro deixa de ser, assim, entre duas individualidades ou substâncias para se tornar, antes disso, um encontro entre multiplicidades pré-pessoais e pré-individuais. Os termos deixam de ser postos de partida, perdem sua característica de origem ou fundamento das relações e são apreendidos numa perspectiva mais ampla, em que se mostram como pontos de vista temporários em jogos de forças mais amplos, co-participantes de sínteses nômades, de ligações parciais e temporárias que ultrapassam o imediatamente dado (NASCIMENTO, p. 3).

Ondina delira no entre arte-ciência, ciência-arte, ver-ouvir dizer, ouvir dizer-ver. Múltiplas possibilidades de relações naquele quadro. Conforme as ligações que ela nos sugere e, que nós sugerimos em nosso encontro com esse Atlas, ele se transforma. O pensamento vai de lá para cá. Daqui para lá. Nem lá, nem cá. Outro lá, outro cá. Movimento por entre o que outrora parecia fixo, intransponível, impossível.

Saltitar. Pulsar. Pipocar. Pular. Brincar. Jogar. Criança travessa, ignora clichês, cria, faz nascer uma fisiologia desvairada, anatomia alucinada. Desaruma, vira do avesso, embaralha, rasura os sentidos já dados à biologia. Atlas que acolhe e se abre para novas relações.

Através de Ondina e das considerações trazidas nessa escrita é possível projetar uma divulgação científica que “escape da hegemonia das imagens consensuais”, como dito por Britto e Jacques (2009, p.344). Resistência que passa pela des-re-construção do que já nos é dado e incita a criação do novo. Poesia na

biologia, poesia com a bio-lógica., biologia poetizando, habitando outros planos, outros possíveis. Politizando.

Uma divulgação científica menos prepotente, que não deseja enquadrar uma realidade e afirmá-la como absoluta. Divulgação que se faça mais despojada de determinações, fixações, limites. Capaz de incitar outras conexões, inusitadas ou ainda desconhecidas. Uma atividade menos teimosa em tentar estancar o sensível, o confuso. Deixe-se levar pelo (re)fluxo de multiplicidades, sensações, delírios, caos, desordem. Divulgação que resgata o que nos é subtraído pelo *científico*, sistemático, reducionista, hierárquico. Lançamento para o que voa além dos enquadros, dos artigos, das molduras, dos monitores. Divulgação que desregule, para que possamos fazer estremecer o sistema normativo à que estamos condicionados. Divulgação que deixe de ocupar o cargo “de irmã mais velha”, responsável por fazer cumprir ordens dadas, e que fique entre outras crianças, para brincar, jogar, desobedecer, crescer para fazer emergir singularidades, subjetividades, criatividades, novidades.

Poderia fazer aqui um parágrafo de encerramento para esse texto. Mas, não é o caso. Quero dizer que Zourabichvili (2007) sugere:

“Talvez haja na atividade artística um sentido de ganhar ou de perder contíguo à regra proposta, e que se coloca sempre como sendo a do jogo certo, do jogo importante, do jogo que toca, do jogo que toca a determinação, isto é, do verdadeiro jogo. [...]”. Há sempre o perigo de que a jogada aparentemente certa não passe de uma pseudo-jogada, e o jogo, de uma ilusão convencida de que se está jogando.” (p. 107).

Ondina resiste? Verdadeiro jogo? Penso, repenso e sou jogada para um artigo de Amorim (2006), no qual ele se encontra com uma imagem de um laboratório e diz:

“O espaço do laboratório, uma das heranças culturais e da memória das ciências e seus métodos, tem nessa imagem um efeito de cenário movediço, que é superfície para um jogo que pode nos levar

a escapar da forma de representação que estabelece com o real um cruzamento de filiação, conformidade e correspondência.”. (p.188).

O Atlas de Ondina, como sugerem as palavras ditas até aqui, parece me sugerir um jogo similar. Porém, há a chance/risco das *pseudo-jogadas*. Continuo o pensamento com Amorim: “O laboratório [...] carrega uma palavra de ordem – Ciência – que pode desterritorializar a criação e voltar a fixidez. A superfície da representação e as identidades que ela evoca têm que, a todo tempo, buscar ser suplantadas.” (AMORIM, 2006, p.189).

A sutileza com que Ondina desliza as representações e as identidades da Ciência também é risco imanente de paradoxo. Pode multiplicar possibilidades no entre arte-ciência, questionar a centralidade das regras normativas, efetuando-se como uma atividade política no encontro entre arte-biologia. E pode, também, levar a uma jogada que reforça sistemas classificatórios, estereotipagens. Pode, ainda, sugerir mais um caminho E outro E outros. Entre esses outros caminhos, podem surgir mais (re)existências, e outras, e outras...

Cada encontro da obra de arte com seu destinatário se efetua como uma partida singular, diz Zourabichvili (2007, p.108). Com isso, torna-se inapropriado tentar sugerir os caminhos e relações tocantes de uma obra. O reconhecimento que uma obra oferece como *resistência a si*, assinala uma zona de jogo consigo mesmo, jogo sempre específico e critério determinante do verdadeiro jogo (ZOURABICHVILI, *op. cit.*).

Inspirada pelos escritos dos autores que trouxe para esse texto, chego a crer que para evitarmos o encontro com uma Ondina - objeto de representação das determinações científicas, o caminho passaria por nós mesmos e por encontrarmos em Ondina um signo.

Algo se torna signo quando traz *implicado* em si um sentido implícito que transcende as possibilidades familiares de

significação do objeto ou fato observado. Assim, a *implicação* corresponde a uma mistura essencial singular que, por ocasião de encontros, transborda sobre nossa percepção consciente [...]” (NASCIMENTO, 2007, p.6).

Como sugere Deleuze, através de Nascimento (2007), somente buscamos o tempo, multiplicidade em devir, porque os signos nos forçam a isso. A abertura para essa exterioridade intempestiva não se faz por decisão voluntária do sujeito. Acontece porque os signos: “nos colocam na boca um estranho sabor de paradoxo, um intenso desassossego, a impressão de uma grande farsa no ar, a sensação, enfim, de que perdemos de repente o chão... (p.4).

Ainda pensando com Nascimento, esse, por sua vez, com Deleuze e Zourabichvili, o signo só se tornará signo para um sujeito na medida em que ele próprio está em mudança. Os signos invadem o sujeito, lançando-o para fora de si mesmo. A violência de um signo faz com que o que se acreditava ou pretendia centralizado e estático transforme-se num *entremeio* forçosamente aberto para seu fora.

Entretanto, podemos também inviabilizar esses encontros intensivos, neutralizar o desassossego que eles nos causam, e até mesmo, nos escorar em novas centralidades, talvez mais rígidas, se não formos capazes de multiplicar as vias de acesso à complicação, ao sensível, ao confuso. Nascimento (2007, p.8) sugere que a abertura, acolhimento e interesse pelos encontros, se dá em substituição do pensamento altivo que se debruça *sobre* a coisa pela contaminação de quando nos colocamos *sob* ela.

Nós, na academia, já fomos tomados de determinações em nossa formação/formatação. É preciso se reinventar para sair dessa fixidez. Acolher o vazio, os espaços, os fluxos, nos entregarmos aos encontros. Deixar as portas, janelas, ouvidos, corpos, mãos, línguas, olhos, corações abertos ao que não pode ser capturado, nomeado, quantificado, dissecado, hierarquizado, comparado, analisado.

Ainda que fiquemos mareados, deixemo-nos levar... sem rumo. No caos. Mas não somos formados/formatados para isso. É uma estratégia política que continuemos a endossar e sendo endossados por uma ciência *solene*.

Por isso, confesso que ao longo desse trabalho, por diversas vezes, desejei voltar à terra firme, “solo dos enunciados verdadeiros”. Em meio às viagens, e (des) conexões tive saudades de uma linha para me guiar. “Onde me apoio até esse mal estar passar?”, pensei em meio a desordem de pensamentos/sensações. Sem metodologia a seguir, dados a serem coletados, terminologia para descrever, sem o oposto para comparar... Onde vou parar? Pararei? Segui... escapando. E escapando de novo, e mais um pouco, e acho que esse movimento deve continuar. Se eu quiser desistir é fácil. Basta desembarcar nos inúmeros portos da ciência espalhados aos montes por aí... faculdades, laboratórios, museus, zoológicos, parques, televisão, internet, jornais, revistas multiplicam determinações, explicações, representações de um mundo real, comprovadamente verdadeiro, previsível, ordenado e... limitado. “Conforto é também o constante degladiar, debater e dialogar sobre o único possível que nos é dado” (GODOY, 2009, p.3).

Se é preciso encontrar um signo que nos desestabilize, necessário embaralhar as determinações, criar, ser tomado (e seguir) por atravessamentos ainda não experimentados pela memória, pelas representações, pelo pensamento “lógico”... para (re)existir diante de discursos hegemônicos, Ondina nos sugere caminhos para isso. Obra potente para uma divulgação científica ainda pouco disseminada. Obra que se encontra com o conceito de divagação científica, proposto por Andrade e Dias (2009b):

[...] possibilitar um pensamento que não se funda nos sujeitos como essência e substância da linguagem, que busca desviar de uma compreensão da comunicação sob o modelo da reconhecimento. Divagação a promover um duplo arrombamento entre ciências e divulgações, convidando ao abandono das referências, correspondências, associações analógicas e equivalências (p.2).

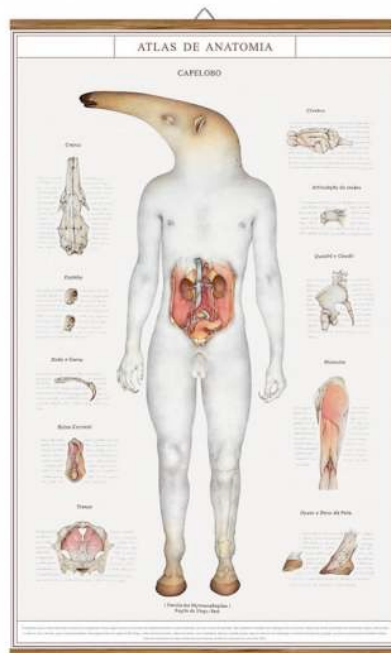
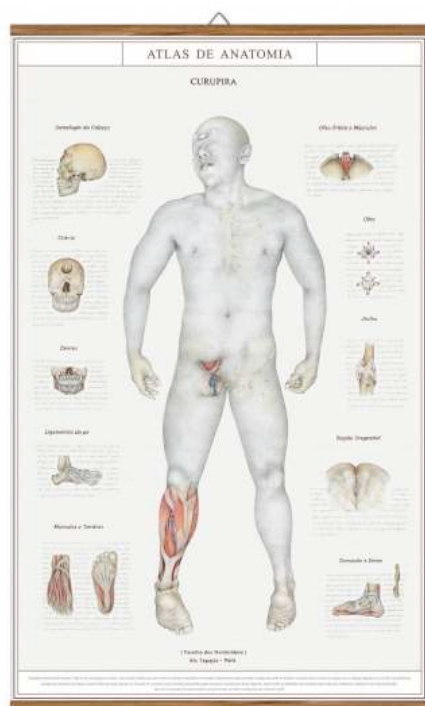
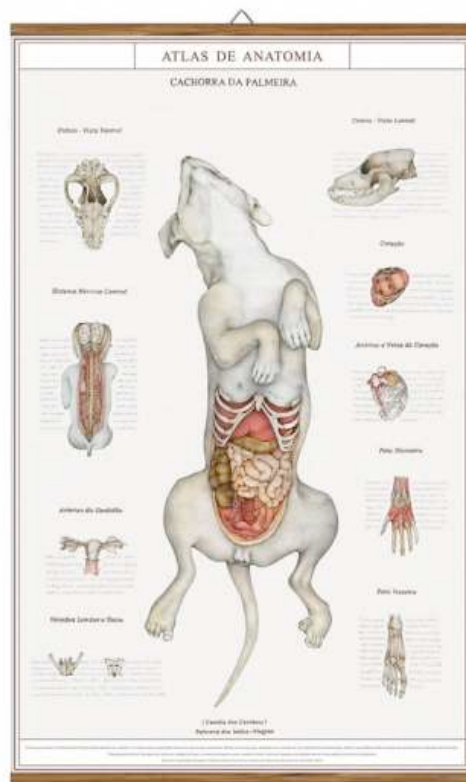
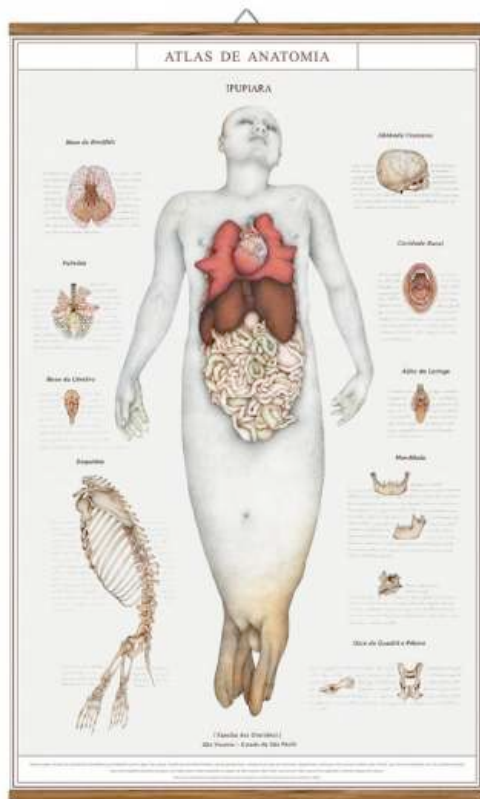
Trata-se, portanto, de uma divulgação científica que não se limita a comunicar/ensinar conceitos/explicações/funções. Passa por estremecer os regulamentos a que somos levados pela/na ciência. E nos sugere novas/outras criações, experiências, sensações. Apesar da força dessa ideia e dos inúmeros desdobramentos positivos/criativos/(im)possíveis que ela pode gerar, me questiono sobre o quanto nós, público (e/ou produtores) dessa divulgação, estamos dispostos a “perder o chão” para poder voar para além das fixações.

Encontrei em Fischer (2005) questionamentos semelhantes.:

“Até que ponto nos deixamos efetivamente transformar? Até que ponto aceitamos modificar nossas certezas consoladoras? Em que medida revolucionamos nossa alma, deixamo-nos liberar o pensamento daquilo que já está ali instalado, pensando, silenciosamente, para ir adiante, converter a rota, abandonar a serena atitude de quem legitima o que já sabe? (p.135-136).

Fischer (*op.cit.*) vale-se de Foucault, para responder que: “trata-se de aceitar correr riscos” (p.136). E recorre a Chauí (2002 apud FISCHER, 2005) para pensar que o caminho pode estar na arte, uma vez que ela *ensina* a possibilidade de desalojar o instituído. É preciso experimentar.

Por fim, em diversas palestras de Walmor Corrêa, durante a exibição de Ondina e dos outros atlas anatômicos criados por esse artista, a platéia ri. Pergunto-me se é um riso tirano: “A ciência não se presta a isso. Isso é mentira. Coisa de maluco. Só podia ser arte...”. E me consolo na possibilidade de um riso de alívio: “Existem saídas à tantas fixações. Que boa ideia que esse cara teve!”.



Atlas de anatomia de *Memento mori*, além do de Ondina

Fonte: < <http://www.walmorcorrea.com.br/tpl/obras2007-b1.htm>>

No espaço (im)(ex)posto: Gabinetes de Curiosidades

As coisas não querem mais ser vistas por pessoas razoáveis:
Elas desejam ser olhadas de azul –
Que nem uma criança que você olha de ave.
(BARROS, 2009, p.21)



Fotografia do livro *Memento mori*, Walmor Corrêa, 2008.

Escrevo sobre o ambiente sugerido por *Memento mori: Wunderkammern*¹² - Gabinetes de Maravilhas, que marcaram os séculos XVI e XVII nos países da Europa ocidental, e são considerados os embriões dos museus modernos. A origem dos gabinetes de curiosidades, segundo Daston e Park (1998), remonta ao ano de 1632, quando os luteranos da cidade de Augsburg presentearam o Rei Gustavus Adolphus da Suécia com um extraordinário gabinete (Figura 3).

Construído em carvalho e ébano, o gabinete era ricamente incrustados com medalhões de prata, mármore, ágata, lápis-lazuli, e painéis de madeiras multicoloridas entalhadas, era, também, coroado com uma série de cristais, corais e

¹² *Wunderkammern* – palavra alemã, traduzida para o português como câmara das maravilhas.

conchas em torno de um cálice moldado a partir de uma noz de Seychelles, entalhada em ouro e ornamentada com as figuras de Netuno e Tétis. Seus compartimentos secretos e gavetas eram abertos por meio de travas escondidas, para revelar astuciosos manufaturados, tanto artificiais quanto naturais, incluindo uma pintura anamórfica, uma espineta italiana, que tocava três músicas por um mecanismo automático, um jarro feito de uma concha trabalhada com prata dourada, instrumentos matemáticos e uma pata de macaco mumificada. Laboriosamente montada por mestres artesãos ao longo de um período de seis anos, sob a direção do comerciante e coletor Phillip Hainhofer, o gabinete não só abrigava em seu interior, mas também incorporava em seu design, maravilhas da arte e da natureza (DASTON; PARK, 1998).

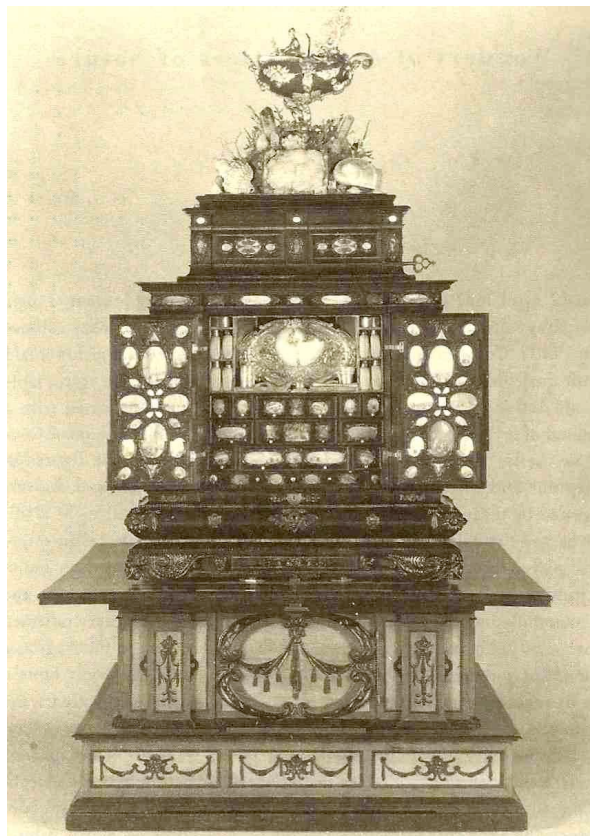


Figura 3- Gabinete do Rei Gustavus Adolphus

Fonte: Daston; Park, 1998.

Hainhofer fez da montagem dessas coleções um negócio, e construiu outros gabinetes para a realeza alemã e austríaca. As maravilhas expostas variavam de acordo com o dono do gabinete. Existiam gabinetes principescos, profissionais, pequenos, grandes, institucionais, particulares, mais especializados, multifacetados (DASTON; PARK, 1998). Essas coleções eram predominantemente comuns entre pessoas com posses, mas também entre aspirantes à riqueza, como alguns donos de terra, advogados, clérigos, universitários, físicos, comerciantes (WHITAKER, 1996).

Apesar das diferenças entre esses *Wunderkammern*, algumas tendências se repetiam, constituindo sua essência. Em todas as coleções objetos singulares apresentavam entrelaçamentos entre arte e natureza, como por exemplo, a noz de Seychelles transformada em um luxuoso cálice. Além disso, os amplos, variados e custosos gabinetes continham maravilhas naturais e artificiais, que isoladamente já chamariam atenção. Porém, eram abarrotas juntas, com a intenção de amplificar o deslumbramento dos espectadores. E por fim, talvez a mais significativa vocação dos gabinetes: nessas coleções, heterogêneas e híbridas, a oposição entre arte e natureza entrava em colapso. Os gabinetes de maravilhas arriscavam novas combinações para essas áreas, subvertendo, assim, a distinção entre arte e natureza, que se estabeleceria mais tarde.

Daston e Park (1998) afirmam que natureza e arte se misturaram e emergiram primeiro nos gabinetes, para só depois, a visão paradoxal entre essas áreas ser questionada pela história natural e pela filosofia da ciência. Wortmann (1997 *apud* SCHWANTES, 2002) cita a separação entre arte e natureza a partir dos gabinetes, visto que alguns deles eram compostos por “galerias de aparato”, espaços nos quais eram expostos obras de arte, como esculturas e pinturas. Para essa autora, essa distribuição anunciava a divisão entre os museus de belas artes e de história natural.

Além do movimento nas relações entre arte e natureza, os gabinetes de maravilhas também protagonizaram uma rede de comércio, correspondências e turismo. Era comum a publicação de catálogos com indicações sobre os principais gabinetes e, em alguns casos, algumas regras *de etiqueta* aos visitantes, como: se certificar sobre a limpeza de suas mãos, seguir o guia com obediência, e não admirar objetos que não eram particularmente raros, sob o risco de se tornarem ridículos (DASTON; PARK, 1998).

A existência dessas regras de etiqueta me despertou alguns pontos de tensão, que penso serem potentes para traçar e desfiar reflexões a partir dos gabinetes. Schwantes (2002), em seu trabalho sobre Museu de Ciência e Tecnologia da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) discorre sobre as relações poder e saber, baseada em conceitos de Foucault, e afirma, dentro desse contexto, que as exposições, procuram controlar os sujeitos:

Inicialmente, as exposições procuram controlar os sujeitos. Segundo Foucault, o poder pode ser considerado como ação sobre ações. Nesse sentido, o que ele faz é conduzir as condutas alheias, estruturar o campo de ação dos outros, sendo que este campo de ação está vinculado às verdades de cada época (SCHWANTES, 2002, p. 130).

Dessa forma, é possível notar que os gabinetes não são considerados os embriões dos museus modernos apenas pelo fato de reunir e apresentar ao público coleções, mas também pela existência de regras de conduta para os espectadores, sinalizando uma sociedade disciplinar imbuída de mecanismos que visam formatar sujeitos para os regimes de verdade de sua época.

No caso específico dos gabinetes, a instrução ao público que dava conta da importância (social) de admirar objetos “realmente” curiosos, maravilhosos e, portanto, raros, está fortemente ligada aos padrões aristocráticos da época. Whitaker (1996) afirma que as “curiosidades” eram consideradas um atributo importante para identificar um homem realizado e bem sucedido. Portanto, os

visitantes dos gabinetes que se prezavam a admirar os objetos mais excêntricos estavam, de certas forma, endossando a “soberania aristocrática”.

Era um exercício sutil, mas delicioso, de superioridade de um príncipe reduzir seus nobres convidados à admiração sem palavras pela sua coleção de objetos maravilhosos e caros, como quando as engenhosas, bonitas e raras invenções de Giuseppe Arcimboldo encheu todos os grandes príncipes presentes com grande admiração, e seu Imperador Maximillian com grande contentamento (DASTON; PARK, 1998, p. 267).

Para recriar a esfera desses Gabinetes, Corrêa dispôs nas paredes da sala de exposição um papel de parede de cor forte, uma cor como a de vinho, melancólica, quase fúnebre. Nessas paredes estão pendurados atlas anatômicos de figuras do folclore brasileiro, como o Curupira, Capelobo, Ipupiara, a Ondina, Cachorra da Palmeira e um relógio-cuco que corre em ritmo acelerado. No centro da sala há uma mesa de madeira, com caveiras talhadas em seus pés e, sobre elas há redomas de caixinhas de músicas, sem bailarinas, mas com esqueletos de pássaros criados pelo artista (Figura 4).



Figura 4 – Instalação *Memento mori*, Instituto Goethe, Porto Alegre – RS, 2007.

Fonte:

<http://4.bp.blogspot.com/_rKM0l6BWF9E/SnTCly0W3FI/AAAAAAAAACE/p6bc9JRCpA/s1600-h/Memento+Mori2.jpg>

Aí vem a importância de inserir a obra num espaço que potencialize o que estou querendo dizer. Tudo, ali, tem um ar severo: o papel de parede, o ambiente de antigos laboratórios, o gabinete de respeitáveis doutores... Quanto aos esqueletos, todos foram feitos a partir de ossos de animais que realmente existiram. A diferença é que, para alguns desses esqueletos, eu crio bicos mais exóticos, impossíveis na natureza (CORRÊA apud RAMOS, 2008).

O ambiente criado para compor *Memento mori*, assim como outras produções desse artista, pretendem convencer o olhar do espectador. E a minúcia despendida nessas criações parece funcionar. Tanto que, em sua palestra no Itaú Cultural

durante o evento Invisibilidades¹³, Corrêa comentou que durante essa instalação, um dos visitantes achou que as paredes eram da própria galeria. Essa pessoa acabou concluindo que essa “coincidência” havia contribuído para a caracterização do ambiente.

Talvez esse “apagamento” do cenário possa ser explicado devido ao fato da instalação estar no Instituto Goethe, nome que homenageia um pensador alemão e que remete, portanto, à mesma nação onde se encontravam os *Wunderkammern* - Gabinetes de Maravilhas. Por essa linha de pensamento, de conformidade, as paredes com ares mórbidos poderiam mesmo fazer parte de uma grande e agradável coincidência.

Porém, não é o caso. As paredes, sua estampa e cores foram produzidas, pensadas com um propósito. Como acontece em outros meios de comunicação, nos quais o cenário, a trilha sonora, a forma de edição de imagens e textos, a luz, todos esses artifícios produzem sentido. Mas que sentidos são postos em circulação a partir da recriação desse ambiente de séculos atrás?

Pausa. Parênteses. Início essa escrita sobre os gabinetes com uma descrição que ocupa páginas e poderia, sem grandes prejuízos à essa dissertação, não fazer parte desse texto. Lembro-me de Fischer (2005), em seu texto sobre a escrita acadêmica, quando ela diz que: “não ousamos silenciar, temos que falar sempre, tudo dizer, numa verborréia incessante, de tal forma que muitas das coisas ditas poderiam tranquilamente ser eliminadas, retiradas de cena, sem que isso causasse qualquer espécie.”.

E por que não cortei essa parte? Não cortei porque nessas páginas está um pouco do quero me fazer fugir da ciência, dessa gana por totalizar. Sou também

¹³ Nos dias 21 e 22 de agosto de 2010, o Itaú Cultural em São Paulo – SP recebeu o evento: “Invisibilidades III” que promoveu debates sobre ficção científica e contou com uma palestra de Walmor Corrêa.

sujeito dessa ciência, dessa biologia que critico. Em desconstrução, reconstrução, mutação, sou e fui. Texto escrito “automaticamente”, fica na versão final dessa escrita como uma “herança irônica”. Cicatriz. Traço de tempo linear, historicidade que explica o hoje a partir de ontem, descrições quase redundantes parecem ser tudo e podem também ser nada. Fecho os parênteses, sigo para as maravilhas.

O Paradoxo das Maravilhas

Daston e Park (1998) falam no prefácio de seu livro sobre a notoriedade que as maravilhas, os prodígios, os monstros e os *Wunderkammern* ganharam nos últimos 25 anos. E se perguntam se a “nova era da curiosidade” de Foucault teria finalmente despontado. A curiosidade, para Foucault, é um novo vício que tem sido estigmatizado pelo cristianismo, pela filosofia, e por certa concepção de ciência. Ele acrescenta, ainda, que a curiosidade é vista como futilidade. No entanto, ressalta que a palavra o agrada, porque sugere algo diferente, evoca disponibilidade para encontrar o estranho e o singular naquilo que nos rodeia. Tem potência para acabar com nossas familiaridades e nos levar a considerar de outra forma as mesmas coisas, a curiosidade para Foucault: “(...) falta respeito com as hierarquias tradicionais do que é importante e fundamental.” (Foucault, 1997, p. 325).

A curiosidade parece, portanto, potente para desafiar e escapar da complexa rede de sentidos que nos atravessa instituindo/instituindo-se (por) regimes hegemônicos. Entretanto, essas mesmas autoras Daston e Park (1998) levantam outra questão no epílogo da mesma obra: as maravilhas ainda nos encantam? De certa forma vivemos em um mundo saturado de maravilhas, entre as quais estão aquelas expostas em museus de ciências, explicadas em livros, e outras, nem tanto eruditas, como aquelas publicadas em jornais sensacionalista, tal qual nascimentos bizarros, objetos voadores não identificados. Independentemente da reputação que

essas maravilhas gozam na sociedade, nenhuma delas, segundo as mesmas autoras, ameaça a ordem da natureza e da sociedade.

Elas ainda prosseguem dizendo que os cientistas ainda tem que explicar a maioria das maravilhas, entretanto, eles defendem a idéia de que todas são, a princípio, explicáveis. Essas explicações científicas trabalhariam, portanto, no sentido de nos assegurar que as maravilhas, por suas aparentes exceções, apenas confirmam as leis da natureza, e, acrescento aqui, o poder da ciência. Bem como, a explicação científica atua no sentido de distinguir as maravilhas em mais ou menos conceituadas.

Com isso, as maravilhas protagonizam um paradoxo. Elas desestabilizam os regimes de verdade, inclusive o *científico*, ou acabam por afirmá-lo pela sua diferença do que é ordenado?

Quando projeto esse paradoxo para a divulgação científica desenho uma situação também complexa. A aposta em uma divulgação científica, menos pautada no sistema linguagem-representação-realidade, capaz de incitar outras (des)conexões, criações, sensações, sentimentos, maravilhamentos, para além das explicações e das informações, poderia girar, retornando ao centro, à divulgação científica da qual pretende escapar?

Ensaio uma resposta, tendo em vista o contexto histórico-social dos gabinetes/museus de ciências. No início do século XVI, os incipientes gabinetes prezavam a contemplação, admiração, estudo, eram desprovidos de uma organização linear (GIRAUDY; BOUILHET, 1988 apud SCHWANTES, 2002). Somente no final do século XVII, o modo de pensamento, pautado na racionalidade científica, começou a *imperar*. Quero dizer com isso que a criação dos gabinetes não se deu em um cenário marcado pelo *regime de verdade* da/na ciência. Não havia um modelo estabelecido de racionalidade científica que atuasse como referência. Sua “desordem”, *a priori*, não remetia ao ordenado, pois este ainda não estava instituído,

nem instituindo modos de pensar/agir/julgar/ser. As maravilhas não se opunham, não condenavam a *ordem da ciência*, simplesmente porque essa ainda não vigorava, da forma como conhecemos hoje. Ao menos quando pensamos no poder exercido pelo *científico*, tratar-se-ia de “um tipo de terra incógnita—um lugar onde se apagaram os pontos de referência conhecidos” (FLAXMAN, 2008, p.3). Claro que haviam outras instâncias regulando pensamento/ações, mas foco na ciência.

Com isso, minha sugestão para uma divulgação científica que se faça para além da afirmação da ciência como tradutora da realidade e detentora da verdade, passa por deixar de lado esse modelo que conhecemos hoje. Piva (2002), sobre sua leitura de Isabelle Stengers, acredita que: “não podemos renunciar a essa referência, porque não temos escolha, somos seus herdeiros, livres talvez para estendê-la de outro modo mas não para anulá-la.” (p.165). Talvez ela esteja certa. Discuto a autoridade da ciência nessa escrita e passei anos sob suas determinações. Ainda estou sob várias delas. Estamos na academia, somos parte do discurso científico. Mas podemos fazer diferente.

Então, mudo o verbo: o “deixar de lado” passa para “estender”. Estender o modelo de reconhecimento, sob o qual a realidade é tida como absoluta, condenando/opondo-se ao que não é reconhecido, aceitável, ao fica às suas margens, classificado como mentira, ficção. Estender até que ele se deforme. Transforme. Sugira ou faça surgir novas formas. Estender até alcançar pensamentos híbridos, e inéditos (no auge), se distanciando das referências opostas, das representações, dos clichês. Outras conexões. Para além das comparações, conformidades, hierarquias.

Quando colocamos as maravilhas como afirmação da ciência, a fazemos ainda por entre dicotomias. Científico – não científico. Lançamos sobre elas um julgamento dentro do regime de verdade-realidade. Classificamo-las dentro de uma ordem de correspondência. Ora, se são maravilhas, deixemo-nos maravilhar. Vamos nos encantar, sentir, apaixonar. Vamos ficar pasmos, assustados, admirados. Deixemo-

nos o silêncio das maravilhas, que escapa às classificações, palavras, análises, nos tomar. Se as palavras quiserem aparecer, que venham para desestabilizar a significação dada. Mostrar o vazio, espaço de outros possíveis. E, se somos herdeiros dessa ciência-verdade, que sejamos as “ovelhas negras”. Se não podemos negar essa herança, que possamos, pelo menos, desdogmatizá-la. Penso, inspirada por Larrosa (2002 apud FISCHER, 2005), que precisamos experimentar as maravilhas, a ciência, as imagens, os sons, o corpo, “as coisas do mundo”, como um “viajante que chega de longe e interrompe a comodidade dos hábitos e costumes arraigados.” (FISCHER, 2005, p.137).

Uma divulgação científica que estende e é estendida por esses processos de experimentação/criação, deixaria, portanto, de agir no âmbito da linguagem-representação-realidade. Não passaria por explicar, ensinar. Ao escapar do plano da reconhecimento, essas outras divulgações científicas (nos) jogariam com o improvável, o inesperado, as sensações.

Volto ao gabinete de *Memento mori*. Recriação de um ambiente constituído historicamente como um “briquebraque no qual impera o amontoado” (GIRAUDY; BOUILHET, 1988 apud SCHWANTES, 2002, p.27). Convite à desordem. Arte, natureza, intervenções, criações, verdade, ficção, lado a lado. Simultaneidade. Multiplicidade.

Porém, encontramos em *Memento mori* um gabinete com uma distribuição diferente. Os atlas estão pendurados na parede, todos alinhados em relação ao chão. Sobre a mesa, as caixinhas de música com pássaros (im)possíveis, e só elas. Não há compartimentos secretos, amontoamento de objetos. O gabinete recriado por Walmor Corrêa aproxima-se dos gabinetes mais especializados. As variações nesses espaços ocorreram ao mesmo tempo (e subordinadas) ao *surgimento* da história natural e a consolidação da razão científica. Movimento ligado ao “[...]deslocamento que se operou na forma de se narrar o mundo” (SANTOS, 2000, p.251). Foucault (1999) discute em “*As palavra e as coisas*” a divisão da história em história natural:

[...] a História era o tecido inextrincável e perfeitamente unitário daquilo que se vê das coisas e de todos os signos que foram nelas descobertos ou nelas depositados: fazer a história de uma planta ou de um animal era tanto dizer quais são seus elementos ou seus órgãos, quanto as semelhanças que se lhe podem encontrar, as virtudes que se lhe atribuem, as lendas e as histórias com que se misturou, os brasões onde figura, os medicamentos que se fabricam com sua substância, os alimentos que ele fornece, o que os antigos relatam dele, o que os viajantes dele podem dizer. A história de um ser vivo era esse ser mesmo, no interior de toda a rede semântica que o ligava ao mundo. A divisão, para nós evidente, entre o que vemos, o que os outros observaram e transmitiram, o que os outros enfim imaginam ou em que crêem ingenuamente, a grande tripartição, aparentemente tão simples e tão imediata, entre a *Observação*, o *Documento* e a *Fábula* não existia. E não porque a ciência hesitasse entre uma vocação racional e todo um peso de tradição ingênua, mas por uma razão bem mais precisa e bem mais constringente é que os signos faziam parte das coisas, ao passo que no século XVII eles se tornam modos da representação. (p.175, grifos do autor).

Nessa obra de Foucault, é possível perceber como se estabeleceu a atividade da história natural, atual biologia: fundamentada entre as “coisas” e a forma (o quê/como) como se fala dessas “coisas”.

[...] é nesse sentido que sua análise [De Foucault] torna-se singular, pois ao mesmo tempo que mostra que foi tal cisão que permitiu que a história natural de desenvolvesse como ciência – dando ordem ao mundo e, com isso, permitindo uma série de coisas que, nas narrativas da modernidade, entendemos como conquistas daí decorrentes - , mostra que isso também representou uma “escolha” por um modo de racionalidade que afunilou e constringiu o *modo de se ver* o mundo. Esse outro modo de ver, vigente na contemporaneidade, parece excluir, ou não considerar como válidas, outras formas de nomear e entender o mundo que não aquelas que passam pelo enquadramento dos nomes. (SANTOS, 2000, p.252, grifos do autor).

Nesse contexto, tudo que tivesse ligação com o mundo natural passou a ser observado por uma visibilidade excludente, “liberada de qualquer outra carga sensível”, nas palavras de Foucault (1999, p.181), e levou ao aparecimento de objetos representados por linhas, superfícies, forma, relevo, variáveis que podem

ser mensuradas, capturadas, traduzidas em números e letras. (SANTOS, 2000).

Trazendo essas considerações sobre a história natural, fica fácil traçar sua relação com o declínio dos gabinetes das maravilhas. Aos poucos, as maravilhas vão sendo capturadas ou excluídas, por essa ciência. Com isso, aqueles objetos que deixavam um vazio entre sujeito-objeto, encantavam, contavam/incitavam histórias, imaginação, despertavam a admiração pela multiplicidade da natureza e da arte, colocadas no mesmo plano, foram sendo reduzidos à visibilidade da história natural ou, então, sendo excluídos/invalidados por esse *regime de verdade*.

Os chifres de unicórnio e os esqueletos de sereia são pouco a pouco banidos das coleções, sendo substituídos por peças representativas de séries, de estruturas ou de funções orgânicas. A nova curiosidade científica não se detém mais naquilo que é único e estranho, mas no que é exemplar (KURY; CAMENIETZKI, 1997, p.58).

As maravilhas eram expostas justamente por suas singularidades, e por isso resistiam e embaraçam as tentativas de hierarquização e catalogação. A maioria das iniciativas que se prestavam à essa difícil tarefa, acabavam por ordenar os objetos de acordo com o material que os constituía. Entretanto, esse critério rudimentar de classificação acabava por colaborar mais para a construção de uma espécie de inventário das coleções, do que para estabelecer algum tipo de relação entre as maravilhas (DANTON; PARK, 1998).

Andrade e colaboradoras (2008) recorrem a Danton e Park (1998) para concluir que: “os seres monstruosos e maravilhosos “perdem a graça”, menos devido a esse sucesso da racionalidade iluminista, mas, principalmente, porque para os intelectuais as maravilhas haviam se tornado vulgares.”

Essa constatação vai de encontro à uma palestra que assisti de Walmor Corrêa¹⁴. Um espectador o perguntou sobre a escolha dos seres (Curupira,

¹⁴ Nos dias 21 e 22 de agosto de 2010, o Itaú Cultural recebeu o evento: “Invisibilidades III” que promoveu debates sobre ficção científica e contou com uma palestra de Walmor Corrêa.

Capelobo, Ipupiara, Ondina e Cachorra da Palmeira) para os atlas de anatomia, e sobre a opção de não retratar figuras mais conhecidas, como o Saci Pererê. Corrêa respondeu dizendo que buscou figuras menos infantilizadas e menos populares. E por que temos ali uma sereia, então? Não é qualquer sereia, é Ondina. Ondina é uma nomeação muito menos generalizada do que Iara, por exemplo. Ondina é uma *sereia específica*.

Sobre esse ponto, Daston e Park (1998) comentam sobre os tablóides sensacionalistas que destacam histórias grotescas, tal qual determinadas sessões do famoso livro dos recordes *Guinness Book* e, alguns casos de ficção científica, nos quais as maravilhas veiculadas se tornam tão populares, que chegam a beirar a falta de dignidade, na opinião dessas autoras. Jornalistas “sérios” desprezam os tablóides, tal qual “sérios” romancistas marginalizam a ficção científica.

A discussão volta, então, para a classificação, hierarquização, julgamento, que se faz a partir de uma *verdade soberana*, capaz de “ordenar o mundo”. A ficção, o popular, a fábula são determinados nesse contexto como opostos aos pressupostos da verdade – enunciada por especialistas, comprovável por metodologias, experimentos, e expressa por números, dados e nomes determinados à isso.

Aposto que as maravilhas entraram em declínio pelos dois motivos trazidos para esse texto: por sua popularização e por sua marginalização em relação à ordem (im)(pro)posta (e instituída) pela história natural. Esses pressupostos estão interligados, na medida em que a biologia se institui e estabelece um modo de racionalidade constringente, pautado no pensamento dicotômico: verdade-mentira, ficção-realidade, científico-popular, que leva a exclusão e invalidez do que se opõe/escapa ao seu funcionamento. As maravilhas passaram, então, a serem julgadas. Classificadas como populares ou como mentirosas, em ambos os casos elas foram negativadas, excluídas, pelo pensamento científico. Entretanto, apesar da ordem científica e da marginalização das maravilhas, elas deixaram de nos maravilhar?

Arrisco responder que as maravilhas não perderam sua potência de incitar sensações, admiração, perplexidade em quem as vê. Entretanto, antes de nos abirmos para esse caminho fluído, múltiplo e imprevisível, sugestionado pelo encontro com as maravilhas, somos atravessados e endurecidos pelo *modo de ver* herdado da história natural e da biologia. Esse modo sistemático, limitado e excludente acaba por impedir o maravilhamento- ou em uma situação mais otimista supervisiona e dirige as sensações- logo acabamos por retornar ao centro, por julgar/classificar o que vemos.

Mas isso não significa que deixamos de nos maravilhar. A ciência produz suas maravilhas, dentro de sua ordem, e a divulgação científica as expõem.

[...] as ciências, em especial as biotecnologias, insistem em combater a ficção, tratando-a como o erro, a distorção, a fantasia e, simultaneamente, investem em produções que estariam tornando o que antes seria considerado ficção, em possível: vidas modificadas, espécies inventadas em tempos a-históricos, sentidos ex-tendidos, antecipação de doenças, terapias probabilísticas (ANDRADE; DIAS, 2009b, p.3).

Nos encantamos, nos assustamos por maravilhas controladas/controláveis em uma linearidade que não comporta dissonâncias. Elas são disseminadas dentro da ordem, para (re)afirmá-la como verdade, realidade. Maravilhas expostas no papel, na televisão, em museus, planetários. Divulgação científica que faz uso delas para despertar/revolver as sensações e para se sustentar (vender) dentro do sistema vigente. A divulgação “oferece”: clones, terapias genéticas, alimentos transgênicos, aquecimento global, entre outras maravilhas e monstruosidades, apresentadas de maneiras discursivas construídas com a finalidade de nos maravilhar – admiração, euforia, encantamento, medo. Maravilhas afirmando e endossando a centralidade da ciência, uma ciência sensacional (!).

Ora, e o que pensamos sobre uma divulgação científica de maravilhas, como o E.T. de Varginha ou chupa-cabra? Divulgação científica? A pergunta se desdobra: o que é *científico*? (Pausa) Realidade-verdade, temos no discurso hegemônico que vigora. Essas maravilhas podem ser objeto de estudos científicos, mas ainda estão em processo de *legitimação* como reais – verdadeiras e, portanto, ainda ocupam às margens. Seriam pauta para os tablóides sensacionalistas, a ficção científica, ou para um outro tipo de divulgação, que não científica. Daston e Park (1998, p. 367) afirmam: “Alguém pode entrar para a carreira científica pelas maravilhas, mas não pode persistir nas maravilhas, ao menos não em público, diante de seus pares”. Isso porque, as maravilhas são julgadas como *inferiores* ao científico e, também porque excentricidades tem potência para fazer a ciência fugir, sair do centro.

Me lembro do depoimento de Corrêa sobre o processo de criação da série *Unheimlich*. Durante o estudo das (im)possíveis características fisiológicas e anatômicas dos seres do folclore, o artista marcava consulta com médicos em busca de ajuda especializada para pensar como seria, por exemplo, o ouvido da sereia para resistir a pressão durante o mergulho. Entretanto, alguns profissionais visitados simplesmente se negavam a auxiliá-lo quando conheciam a causa de sua “curiosidade”, alegando que “não fariam parte daquele devaneio”. Acredito que essas pessoas não quiseram ajudar a traçar a biologia dos mitos por estarem “a serviço da ciência”. “Ser membro da elite moderna é se relacionar com as maravilhas com uma indiferença estudada” (DASTON; PARK, 1998, p.368). Isso porque, as maravilhas, pelo modelo de reconhecimento, são *inferiores* ao científico, mas também porque podem ser como

linhas que fogem por todos os lados e que afirmam a invenção de existências singulares para além dos espaços dados ou dos dados sobre o espaço. Existências que se explicam, desdobram por meio de uma ética e uma estética e que, confrontando as condições da experiência possível, afirmam a vida em sua heterogeneidade como condição da experiência real (GODOY, 2009, p.10).

Especialistas, das “coisas especiais”, em oposição às maravilhas “populares”, pensamento binário. Ou, Ou, Ou. Em *Memento mori*: e, e, e... O gabinete de Walmor remonta aos ambientes onde arte-natureza eram arte e natureza, mas se faz em uma época marcada por dicotomias: “uma ou outra”. O cuco na parede corre em ritmo acelerado. Vontade de fugir do presente? Quebrar a linearidade cronológica? Retroceder? Estender? A cada “CU-CO! CU-CO!”, o relógio nos lembra que não é só o tempo que subtraímos/nos é subtraído. Exposição de atlas anatômicos de figuras híbridas/monstruosas do imaginário brasileiro, converge para um gabinete que vai se especializando. Especialização que passa por exclusão. Saci pererê, aqui não. Cachorra da Palmeira despida do popular – vazio – logo saturado de ciência. A história (que se torna) natural vai moldando a instalação. Estude esses mitos. Observe-os. Esterilize-os para deixar só o que cabe à estrutura. Comprovou sua existência, tal qual feito com os dinossauros, também nunca vistos? Enquadre. Divulgue. Publique. Prenda os pássaros (im)possíveis. Eles são falsos. Não deixe espaços. Preencha o vazio. Música nessas redomas de vidro! O silêncio pode nos trair.

“Os curadores de museus geralmente pretendem que uma boa exposição conte uma história e que seja esteticamente agradável.” (LENOIR, 1997, p.56). O *Wunderkammern* de Corrêa nos conta de forma irônica a história que foi se tornando natural e o quanto negamos e excluimos outras (im)possibilidades por conta das nossas heranças em ver sistematicamente pouca coisa. Pelo menos a mim, esse gabinete pergunta: vamos voltar ao centro, pelo excêntrico, ou vamos nos maravilhar/horrorizar para (re)alargar a visibilidade e resgatar outros sentidos sobre/sob a complexidade do mundo?

Entre Gabinetes e Terras Distantes

Ainda em meu encontro sobre o que se diz/disse sobre os Gabinetes, uma constatação me chamou a atenção. Os “*cientistas de gabinetes*” faziam parte de uma concepção de ciência diferente daquela na qual estavam inclusos os viajantes naturalistas. Mais uma fricção, jogo de (desconstrução) de opostos, obra entre fronteiras possibilitado por Walmor Corrêa, artista característico por sua insistência em tensionar/deslocar ficção, realidade, sensibilidade, razão, procedimento, criação, metodologia, imaginação, arte, ciência e ...

Se por um lado *Memento mori* remete ao ambiente desses gabinetes, algumas das obras ali expostas remetem aos viajantes naturalistas. É criada a impressão de que os seres do folclore não foram somente vistos, mas também capturados, observados, dissecados. Os atlas anatômicos valem-se da estética própria à prática dos naturalistas, assim como outras obras de Corrêa, como *Apropriações/Coleções* (2002), *Natureza Perversa* (2003), *Estratégias Barrocas – Arte Contemporânea Brasileira* (2004), *Metamorfoses e Heterogonias/Ilha de Itaparica* (2007). O artista em entrevista à Ramos (2008), comenta sobre a influência das expedições do século XIX em seus trabalhos:

Eu criava uma história para aqueles animais que não existiam. E essas histórias eram muito engraçadas, completamente inverossímeis. E era curioso ficar observando como as pessoas liam aquilo e pareciam realmente acreditar, principalmente os estrangeiros... e aí vem a recorrência do imaginário do fabuloso que o Brasil ainda suscita, daquele mesmo imaginário que os antigos artistas viajantes exploravam. Os artistas viajantes faziam o quê? Eles vinham aqui, faziam os seus percursos, ouviam os relatos dos habitantes e, muitas vezes, sem conhecer direito os animais, sem conhecer direito a flora e fauna, eles faziam os desenhos. E esses desenhos eram difundidos na Europa como verdade. Sobre isso, eu me lembro bem de que, há muito tempo, eu vi um desenho estranhíssimo num livro sobre artistas viajantes... parecia ser um animal com rosto humano. E eu realmente não conseguia entender o que era aquilo. Aí, li o texto e me deparei com a informação: era um bicho-preguiça. Então, se imaginamos que aquela imagem

bizarra era difundida como verdade, a coisa toma outra proporção. É muito curioso e, ao mesmo tempo, divertido. Nos meus trabalhos, eu proponho algo semelhante (CORRÊA apud RAMOS, 2008).

Sobre as dissonâncias entre cientistas sedentários e viajantes, Kury (2001) cita o caso de George Cuvier (1769-1832). Figura notável no campo científico em seu tempo, Cuvier foi convidado a se juntar a uma expedição ao Egito, liderada por Bonaparte. Entretanto, decidiu ficar em Paris, pois “uma expedição desse gênero teria sido prejudicial à coerência e ao caráter sistemático de seus trabalhos.” (KURY, *op. cit.*, p.864) Ele justifica, pautado em *razões científicas*, sua escolha por permanecer nos gabinetes:

(...) O viajante percorre apenas um caminho estreito. É unicamente no gabinete que se pode percorrer o universo em todos os sentidos; mas é necessário, para tanto, um outro tipo de coragem: aquela que provém de uma devoção sem limites pela verdade e que só permite o abandono de tema quando, por meio da reflexão, da observação e da erudição, ele foi iluminado por todos os raios que o estado momentâneo de nossos conhecimentos pode oferecer (apud Outram, 1984, p. 62).

A posição dos naturalistas nessa relação conflituosa, pode ser observada em um trecho do prefácio de “*Voyage autour du monde...*” de Bougainville (1777 apud LEITE, 1995):

(...) Sou viajante e marinheiro, quer dizer, um embusteiro e um imbecil aos olhos dessa classe de escritores preguiçosos e soberbos, que, na sombra do gabinete, filosofam vagamente sobre o mundo e seus habitantes, e submetem a natureza, imperiosamente, à sua imaginação. Comportamento muito singular, bem inconcebível por parte da gente que, nada tendo observado por si mesmas, não escrevem, não dogmatizam senão segundo observações recolhidas nesses mesmos viajantes a que recusam a faculdade de ver e pensar (p.10).

Através dessas citações é possível pensarmos que, apesar da ciência almejar certa coerência, uniformidade e hegemonia, a natureza científica, seus atores, seus modos de produção estão desde sempre, e até hoje, atrelados a uma dinâmica que não está isenta de controvérsias, erros, caprichos, rivalidades pessoais, duelo de

egos, conclusões precipitadas e parciais. Muito pelo contrário, esses conflitos fazem parte do *científico*. Entretanto, de maneira geral, eles são ocultados nas práticas/comunicações científicas e também ignorados pela divulgação científica atual.

Novamente me sinto sutil e ironicamente lançada diante das discussões em torno da verdade científica, do poder do conhecimento. Representação do monopólio da verdade atribuído a ciência e de seus conflitos internos devido à disputa por poder. Teríamos em *Memento mori* um ambiente expositivo criado para esse fim? Arrisco-me a pressentir que esse trabalho que me propus a fazer, jogou-me para um complexo labirinto, salpicado de questões insistentes em torno da ciência, do poder, da verdade, da ficção, da arte, da comunicação, da contemporaneidade, da história. As obras dessa instalação, que guiam meu caminhar, parecem poder me conduzir por trechos diferentes. Entretanto, conforme sigo em minha análise, sou levada por diversos caminhos ao mesmo lugar: o questionamento de velhas questões inerentes à ciência.

A insistência nessa problemática me levou a buscar a potência da repetição. Dias (2008) sugere que Deleuze: “convida a pensar na potência que a repetição pode apresentar para afirmar a multiplicidade da realidade, para subtrair a autoridade da realidade única como referente externo da obra.” (p.64). Nesse caso, meu ponto de vista sobre *Memento mori* é que está submetido a uma regra de convergência. Malufe (2010) também fala sobre a repetição em/para Deleuze, colocando-a como a gagueira:

O que Deleuze talvez busque singularizar com esse conceito [gagueira] é um tipo específico de repetição que tem por efeito um ato criativo e não reiterativo: encontrar aquele ponto em que repetir não é mais reiterar o mesmo mas sim proporcionar uma quebra, um salto, em que o diferente emerge (p.9).

Abraço as duas perspectivas. Meu olhar está submetido a uma regra de convergência, a repetição afirma a multiplicidade da realidade, e a repetição provocada por Walmor é potência para gerar a diferença.

Repetir repetir – até ficar diferente.
Repetir é um dom do estilo¹⁵. (BARROS, 2009, p.11).

De volta ao espaço expositivo de *Memento mori*. Os gabinetes, redutos dos cientistas sedentários, eram espaços carregados de caráter sistemático. Já as viagens dos naturalistas eram fortemente permeadas pelas sensações, experiências, dimensões que caberiam à arte.

A arte — expressão privilegiada para dar conta das sensações visuais experimentadas pelos viajantes — acompanha sempre que possível os relatos e descrições feitos por naturalistas. As grandes expedições podiam muitas vezes contar com a presença de artistas, como Louis de Choris, Thomas Ender ou Adrien Taunay (BELLUZZO, 1999; DIENER; COSTA, 1999; MARTINS, 1999 *apud* KURY 2001, p.866).

A proposta era usufruir da arte, assim como da literatura, nos relatos de viagens e das observações, para descrever de modo profundo os elementos que esses viajantes encontravam em suas expedições. Não com a intenção de alcançar um caráter subjetivo, pessoal. Mas, sim, de explorar os recursos da arte e da retórica para alcançar maior fidelidade à realidade observada.

Kury (2001), em seu artigo *Viajantes naturalistas no Brasil Oitocentista: experiência, relato e imagem*”, diz que a opção por considerar a sensibilidade e as sensações pode parecer pejorativamente pitoresco ou romântico, mas:

¹⁵ Para Deleuze é fundamental que se desloque o conceito de estilo: ter estilo, em literatura, deixa de ser a qualidade de quem escreve corretamente, segundo as regras da gramática e da sintaxe. Ter estilo, após todas as experiências das vanguardas, aproxima-se muito mais de uma criação sintática do que de uma obediência à sintaxe da língua mãe. O estilo é antes de tudo uma subversão, uma transgressão às leis gramaticais, estando mais próximo do erro do que do acerto, do desvio do que da norma. (MALUFE, 2010, p.1).

(...) o cientista que se fez viajante escolheu não apenas ver com os próprios olhos, mas ouvir e sentir com o próprio corpo os fenômenos lá onde acontecem. Talvez resida aí uma das hesitações da ciência romântica, já que, se por um lado o viajante romântico produzia ciência *in loco*, por outro, acabou se especializando no registro preciso de sensações e fenômenos, em consonância com os métodos científicos estabelecidos na época (KURY, 2001, p.879).

Embora em um primeiro momento possa parecer harmoniosa e necessária a relação entre essas descrições detalhadas através da arte e o trabalho dos cientistas de gabinete, certa tensão permeava essa prática. Leite (1995) cita um trecho de Maximiliano de Wield Von Neuwied, tido por Kury (2001) como um viajante que buscava fidelidade à realidade através da arte:

Faz-se geralmente na Europa uma idéia bastante inexata desses longínquos países. Pode-se atribuir esses erros a certos viajantes, que não se limitaram a tratar somente o que viram e a escritores que fizeram descrições elaboradas nos gabinetes [...] com as mais interessantes citações de autores conhecidos, e arrançados pela fantasia, sem nenhum conhecimento da matéria, que podem agradar pelo primor do estilo e a forma atraente com que são apresentados, mas não possuem nenhum valor intrínseco, pois estão repletos de erros. Como evitar os erros e as inexatidões, quando não se tem presente, aos olhos, o objeto que se deseja traçar a imagem? [...] O fato é que raramente se encontram reunidas todas as coisas agradáveis e interessantes como o imagina o autor sentado em sua poltrona, depois de haver retirado suas descrições de viajantes acostumados a representar tudo com exagerada beleza. (WIELD VON NEUWIED, 1940, p. 399 apud LEITE, 1995).

Diversas questões me chamam atenção nessa citação. Primeiramente a crítica aos viajantes que “abusavam” da arte em seus textos imagéticos, ou não. Recaio, então, sobre as relações e tensões que surgem do/no (des)encontro entre arte e ciência. Sensível e confuso escapam. Dilaceram rígidos limites. Multiplicam possibilidades. Atravessam os sujeitos de formas singulares, operam na criação do imprevisível pelos modelos já dados. Potência de desestabilizar as determinações. Arte. Caminho inconcebível, incompreensível. Estremece a sistemática. Desordem. Erro. Fantasia.

Percebo também a crítica aos cientistas de gabinete por não estarem diante de

seus objetos de estudo. E, sobre esse ponto, os atlas e as esculturas de pássaros de *Memento mori* funcionam como um estopim para reacender questões entre visão-história natural. Precisamos ver para crer? A ciência precisa experimentar, tocar, dissecar, materializar para comprovar possibilidades? O que não pode ser “visto” é impossível porque a ciência não dá conta de relatar?

“O cego do século XVIII pode perfeitamente ser geômetra, não será naturalista.” (Foucault, 1999, p.181), é evidente a dependência e importância da relação visibilidade-história natural. O campo de observação naturalista é filtrado, selecionado, reduzido. Apenas quatro variáveis podem/devem afetar os objetos de estudo da história natural: “forma dos elementos, quantidade desses elementos, maneira como eles se distribuem no espaço uns em relação aos outros, grandeza relativa de cada um.” (Ibid., p.181). Essas quatro variáveis:

[...] especificam a extensão que se oferece à representação, o bastante para que seja possível articulá-la numa descrição aceitável por todos: perante o mesmo indivíduo, cada qual poderá fazer a mesma descrição; e, inversamente, a partir de tal descrição, cada um poderá reconhecer os indivíduos que a ela correspondem. Nessa articulação fundamental do visível, o primeiro afrontamento entre a linguagem e as coisas poderá estabelecer-se de uma forma que exclui toda incerteza (Foucault, 1999, p. 183).

Ver apenas o que pode ser descrito em uma língua própria. Língua descreve recortes, recortes constroem a língua. Limites. Fixidez. Fronteiras. Representação-realidade. Caso de amor *fiel* entre *objeto-visão*. Sem espaço para terceiro, quarto... A traição é evitada sob o risco de

[...] por em movimento toda uma outra política em que já não se trataria de um olhar, escuta ou pensamento coagidos e submetidos. Uma outra política inventada nas bordas. Uma política que não reconhece fronteiras, prescinde do que se *deve* ser, fazer, pensar e sentir traindo os sistemas de significação, de referencialidade, afirmando outras e surpreendentes práticas, desobstruindo fluxos, criando outros fluxos desarranjando as maquinarias de controle e de submissão (GODOY, 2009, p.11).

De outras ordens, sensações, sentimentos, sentidos desorganizam a *estrutura*. É necessário uma relação direta, estéril, direcionada, e limitada entre o cientista e seu objeto, estejam eles onde for. FIDELIDADE. Imaginação? Imagem-ação. Imagem em movimentos, lança voo... para além das quatro variáveis capazes de descrever. Foge. Visita a ficção, a subjetividade, o *erro*. Extra-vaza a designação. Imaginação inútil. Repugná-la nas viagens, não trazê-la para terra firme, não cultivá-la nos gabinetes. Ainda que o devaneio nos tome, voltemos à fixidez, como se não fossemos constituídos/constituintes de imaginações, sensações, desordens.

Encontro-me com a obra “*Sábio trabalhando no seu gabinete*” (DEBRET, 1827). Siqueira (2007) ao analisar as obras desse artista francês, que fez parte da Missão Artística Francesa, ressalta alguns pontos dessa aquarela que perpassam as reflexões anteriores desse texto, assim como algumas idéias principais que movimentam esse trabalho e dialogam com *Memento mori*.

(...) Livros, globo, pássaros empalhados, cadernos de anotações, estantes envidraçadas não são capazes de apagar a instabilidade da rede que sustenta um cientista de roupão e chinelos e das cadeiras e bancos que servem de suporte precário para o registro de seus conhecimentos. (...) O cientista é a interface entre o arranjo dos objetos de seu ofício e a dispersão caótica de suas anotações pelo chão.” (SIQUEIRA, 2007).



Jean Baptiste Debret : Um sábio em seu gabinete, 1827

Aquarela sobre papel, 16 x 21,2cm

Rio de Janeiro, Museu Castro Maya/Iphan

Fonte:

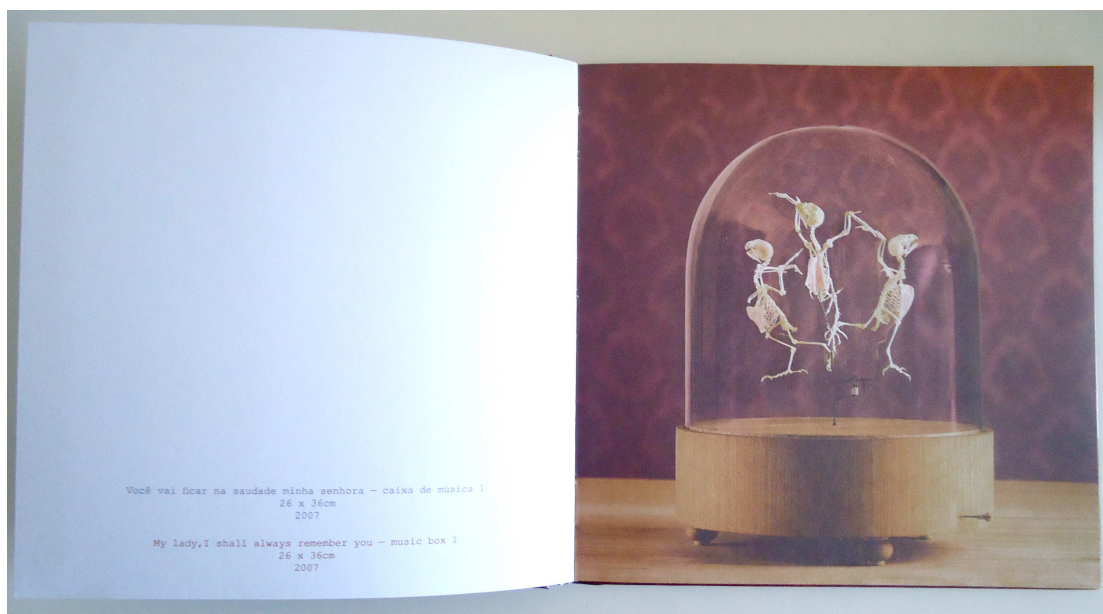
<http://www.dezenovevinte.net/artistas/Redescobrir_RiodeJaneiro_arquivos/jbd_1827_sabio.jpg>

Aquarela. Pigmentos suspensos, dispersos, viajantes em água. Fluidez. Desordem das partículas. Na ação violenta e constritiva de um pincel, partículas coloridas são capturadas e fixadas para dar forma aos traços, linhas. Diante da obra pronta, difícil retomar ao início... lá onde as cores nadavam na água, sem rumo, sem traçado, sem pretensão de ser mar, madeira, sol, gente, céu, ou...ou...e...

Natureza de outro tempo. De distribuição aleatória, ao acaso dos afetos. Incitação de múltiplos, conexões improváveis, imprevisíveis. Caminhos, encontros, desencontros, à deriva da razão. A História Natural, tal qual o pincel na aquarela, capturou, enquadrou as vidas em um traçado. Traço rígido, estreito, limitado e

limitador. Traços, palavras, sistemas, ordem, poder que (quase) impede-nos de ver a realidade fora do real. Não penso em retroceder – quadro-imagens-traços-pincel-fluidez. É preciso se reinventar diante do quadro, deixar o conformismo, o conforto, o estabelecido, para criar. Deslocar o dado para encontrar, experimentar novas (im)possibilidades, intensidades, fluxos. Desconjurar fronteiras, significados. E se reinventar de novo, a cada tentativa de (re)captura, porque, ainda que em fuga, poderemos ser *vistos*/ nomeados/classificados como o “desvio”.

Você vai ficar na saudades minha senhora



Fotografia do livro *Memento mori*, Walmor Corrêa, 2008.
Você vai ficar na saudade minha senhora – caixa de música 1
26 x 36cm
2007

Esse título é o nome dado por Walmor Corrêa às redomas de vidro e madeira que abrigam esqueletos de pássaros (im)possíveis, em posições que lembram as bailarinas das caixinhas de música. Música. O som dessas melodias, tão nostálgicas, pode ser conferido nos vídeos disponíveis no site do artista¹⁶. São várias redomas... (Preciso contá-las? São várias e algumas. Deixe-me seguir.)...todas com o mesmo nome: *Você vai ficar na saudade minha senhora*, seguidas pelo número: 1, 2, 3, 4, e. Esqueletos (im)possíveis, (im)prováveis numerados em série.

Comecei essa escrita porque queria falar sobre as melodias. Pois, então, essas caixinhas tocam sons familiares. Jogaram-me para o passado. Conheci, pelas mulheres da minha família, algumas caixinhas, todas também porta-jóias. Heranças. (Será indelicado recusá-las? Podemos recusá-las? Ando pensando quais eu recebi e

¹⁶ www.walmorcorrea.com.br

quais, não tendo recusado antes, eu quero fazer fugir). Melodias! Melodias que me jogaram para o passado – ficaram silenciosas enquanto me encontrava (quase surda) para Ondina e os gabinetes – uma noite ressurgiram no móbile do berço da minha filha. *Sem eu querer*. O som veio e eu *automaticamente* o reconheci.

Tum Tum Turum, Tu Ru Ru tu Tum, Ta Nana Na Na Na Na Na Na (corte seco ao findar da corda dada – silêncio). Encontro-me com a dissertação da minha colega de mestrado Camelo (2011), no momento em que ela fala sobre o som nos e dos cartões-postais:

[...] ainda que também trabalhem na [...] lógica que quer ordenar e dar sentido ao mundo, que clama o reconhecimento de um lugar, de um registro, de uma memória, nos abre espaço e ouvidos à possibilidade de invenção, à impossibilidade de captura e de determinação (por imagens, palavras e sons) de momentos “únicos e verdadeiros”. Possibilidade de misturas inesperadas de sons, vozes, músicas e ritmos e silêncios (?!), trazendo à tona não somente figuras, assuntos, memórias, sons agradáveis, mas mobilizando aproximações, sensações e expressões distintas de cada um daqueles lugares (p. 50,51).

Não me fecho entre as caixinhas de *Memento mori*, móbile do berço, infância e as mulheres da/na minha família. Desdobro-me. Se recorro às relações de filiação, analogia, comparação...espero estar de passagem. Parti.

As caixas de música...

Pássaros/bailarinas que se põem a dançar com ajuda/estímulo, que vem de fora. Dançar? Para Katz (2005 *apud* GODOY, 2010): “a dança é o que impede o movimento de cair no clichê” (p. 10). “Clichês com que recobrimos o caos em lugar de enfrentá-lo (ZOURABICHVILI, 2004, p.21). Os pássaros, as bailarinas, os penduricalhos do móbile rodam, rodam, rodam... Como no poema *A bailarina* de Cecília Meireles: “Roda, roda, roda com os bracinhos no ar/ e não fica tonta nem sai do lugar.” Pássaros (im)possíveis presos nas gaiolas. Redomas de vidro – para serem

vistos, observados, julgados, classificados, admirados. Alguns esboçam algum movimento... Querem se fazer fugir¹⁷?



Você vai ficar na saudade minha senhora – caixa de música 6

Fonte: < <http://www.walmorcorrea.com.br/tpl/obras2007-b1.htm>>

¹⁷ Para Deleuze: [...] fugir é fazer fugir, porque a fuga não consiste em sair da situação para ir embora, mudar de vida, evadirse pelo sonho ou ainda transformar a situação (este último caso é mais complexo, pois fazer a situação fugir implica obrigatoriamente uma redistribuição dos possíveis que desemboca - salvo repressão obtusa - numa transformação ao menos parcial, perfeitamente improgramável, ligada à imprevisível criação de novos espaços-tempos, de agenciamentos institucionais inéditos; em todo caso, o problema está na fuga, no percurso de um processo desejante, não na transformação cujo resultado só valerá, por sua vez, por suas linhas de fuga, e assim por diante) (ZOURABICHVILI, 2004, p.30).

Quando perguntado sobre como surgiram essas caixas de música, Walmor Corrêa respondeu:

De um modo muito natural. Certo dia, encontrei uma antiga caixa de música, que estava quebrada, porém com a máquina funcionando. E como eu já estava trabalhando com esqueletos, pensei em colocar a engrenagem do animal na engrenagem da máquina, fazendo com que aquilo girasse como se fosse uma unidade e fazendo também com que pensemos que aqueles animais têm vida. Há uma asa do pássaro que levanta, como se o animal fosse dançar; outra, como se ele fosse voar. (CORRÊA *apud* RAMOS, 2008, [s/p]).

Não vou fazer aqui uma análise do discurso de Corrêa, embora a ideia tenha vindo à cabeça. (Gostaria de me encontrar com um trabalho nessa linha – mas não quero sugerir trabalhos futuros, o que ainda *precisa* ser feito para o melhor desenvolvimento/embasamento dessa dissertação). Volto. Trouxe essa citação por conta dos pássaros “como se fossem dançar, voar.”.. Mas me interessei também pelo animal-engrenagem, girando como uma unidade. Penso na concepção de Foucault sobre o poder:

Aquilo que define uma relação de poder é um modo de ação que não age direta e indiretamente sobre os outros, mas que age sobre sua própria ação. Uma ação sobre a ação, sobre ações eventuais, ou atuais, futuras ou presentes. [...] Uma relação de poder se articula sobre dois elementos que lhe são indispensáveis por ser exatamente uma relação de poder (FOUCAULT, 1995, p.243).

O poder, portanto, não está no centro, não está nas mãos de alguns fazendo valer-se sobre os outros, não é resultado de determinada organização política, científica ou educacional. O poder está distribuído nos corpos sociais, em suas ações, como em uma rede. Os pássaros rodam, rodam, rodam sob o mesmo eixo. A engrenagem trabalha. Nós damos corda. Ações sobre ações... sempre as mesmas sob a redoma de vidro. Mas há os pássaros “como se fossem” voar, dançar. Escapam? Lembram-me as *pseudo-jogadas* propostas por Zourabichvili (2007): “ilusão convencida de que se está jogando [com as determinações]” (p.107). A quase-dança, o quase-voo ainda se faz pela mesma maquinaria de controle. O movimento, que poderia trair a unidade animal-engrenagem, pode ser só uma *trapaça*:

Há muitas pessoas que sonham ser traidores. Elas acreditam nisso, acreditam ser isso. [...] Que trapaceiro não se diz: ah, enfim sou um verdadeiro traidor! Mas também que traidor não se diz à noite: no final das contas, eu era apenas um trapaceiro. É que trair é difícil, é criar. É preciso perder sua identidade, seu rosto. É preciso desaparecer, tornar-se desconhecido (DELEUZE; PARNET, 1998, p.58).

Quase-dança, quase-voo. (Inter)fere a maquinaria? Cicatriz ex-traída do voo, da dança, outrora escapando do razoável, agora fiéis a redoma? Vontade de traí-la? Vida na qual se roda, roda, roda...e roda, olhando sempre para a mesma paisagem, sem ficar tonto. Quase-vida?

Como se fossem voar, como se fossem dançar “[...] fazendo com que pensemos que aqueles animais têm **VIDA**.[...]”, disse Corrêa.

Vida, “para além da função-bio”, sugerem Andrade e Romaguera (2011, p.14). Vida para além da maquinaria. Extrapolar o conceito de vida: “[...] entendimento de que seria na instalação da possibilidade de devir que se instala a possibilidade de vida e não em uma linearidade representacional que a ligaria “simplesmente” ao conceito de vida” (ANDRADE; SPEGLICH, 2010, p.5).

Esqueletos de ossos ocos
Movimentos (repe)tidos na melodia.
Mel, dia, rodo-pios, bailarinas-pássaros pelo
som
Ossos em fio, ossos do fim,
experimentam a doçura das intensidades,
suti-le(ve)za.
Pássaro criança dança, voa, baila.
In ter rompe a unidade
Vitalidade.

Ossos ocos' ocos de (re)existências.
No som, noção, nos são, sem são – vidas.
Sensação.
Ser vida, para além de ser vivo.
In-visível.
Roda, roda, roda... até que caranguejo, peixe
é!

“Em suas danças, as bailarinas arrombam a sua identificação como fósseis-registros-documentos-representações de um passado vivido.” (DIAS, 2011, p.7). Convite para um novo espaço-tempo, ao ritmo das criações, (de)(re)composição de binarismos, (im)possibilidades, invenções. Abalo de vida contra morte. Bailam vida-morte.

O tempo cronológico impõe algumas formas-conteúdo como: no início era assim... a origem é... antes se pensava assim... depois se chegou à... A origem marca um zero, um nada, de onde tudo parte em linha reta. O antes e o depois dão legitimidade e poder de conhecimento às noções de memória e história. (DIAS, 2008, p.51).

Lembra-te que morrerás. *Memento mori*. “[...]nenhuma forma de poder coativo pode prescindir dessa glorificação da morte” (GODOY, 2009, p.11). Morte real, verdadeira, inevitável, consolidada, única certeza. Luta-se em vida contra a morte, contra a ficção, a mentira. Morte, o fim da linha, onde amarra-se a linearidade.

Existências definidas entre vida e morte destituídas daquilo que as singulariza. Não há rasura, ruídos, gritos. Preenche-se, assim, os espaços, os vazios, o silêncio. Práticas narrativas, da/na ciência e sua comunicação, construídas em um começo-meio-fim. Dentro do (com)provável, palpável, memoriável, previsível. Tudo tem que ser dito claramente, organizado de maneira que possa ser reconhecido por todos, pelos pares no caso da ciência, pelo público no caso da divulgação. Descreva! Escreva! Ilustre! Explique! Saturação de informações, conhecimentos, pensamentos.

Não há espaço para a dúvida, para o confuso. Não se pensa diferentemente do que já se sabe, não se arrisca, não se experimenta. Constantes re-apresentações do mesmo. Como antes, por isso hoje, visto que amanhã...

Mas, “[...]essas obras [de *Memento mori*] são como uma celebração da possibilidade da vida” (CORRÊA *apud* RAMOS, 2008). Vida de um outro tempo, que não aquele que leva à morte. Fora do tempo cronológico. Encontro-me com o pensar sobre bioarte de Andrade e Romaguera (2011): “no sentido de ressoar a vida em sua brutalidade, em sua complexidade, imemorial, caótica, indomável.” (p.10).

Lembra-te que morrerás, como um grito de vitalidade, não de oposto à vida. Chacota com a vida bio/crono-lógica.

O cuco na parede nos lembra do tempo – o tempo não para.

O tempo voa (na direção da morte). Vamos, vamos...

Classifique, nomeie, divulgue, observe, visite, consuma, informe-se, conheça, pense sobre o que já foi pensado.

E aí? Qual sua opinião? O curupira existe ou não?

Ah... quando eu era criança e ia para o sítio, tinha um cara..

Ei! Olhe esses esqueletos de pássaros mortos.

Coitados. Já se foram.

Olha, olha essa música! Igualzinha da caixinha de música da vovó, lembra?

Lembro!

Lembra nada! Do que você lembra?

Era vermelha com uns traços dourados, quadrada, forrada de veludo verde, tinha quatro divisões dentro e a aliança do vovô...

Saudades do vovô, não é?

Ô...

A vida passa muito rápido! Já faz tantos anos...

Nem fala! Daqui a pouco somos nós.

CU-CO! CU-CO!

Que horas são?

Vamos... já está tarde.

Tudo nesse gabinete é reconhecível. Saturação de significados já dados. “Imagem-objeto-representação, produtoras de um jogo de significações violentos” (AMORIM, 2007, p.5). Somos levados a traçar analogias, correspondências. Significar, reconhecer. Mas percebo esse excesso de objetos carregados de significados já dados, como um convite de Walmor Corrêa a desprezar os jogos de significações. Excesso que quer transbordar

na perspectiva de uma micropolítica das sensações cuja finalidade é, ao problematizar o que Deleuze e Guattari apontavam como uma fadiga das sensações - e dos conceitos -, confrontar a exaustividade virtual implicada nos sistemas de referência como sintoma dos hábitos majoritários de pensamento e de ação. Trata-se, portanto, de desfazer os arranjos que, insistentemente, rebatem as sensações sobre o vivido pondo em jogo o tempo e o espaço, os processos de subjetivação e os sujeitos produzidos (GODOY, 2010, p.1).

Entrar pelo jogo e sair por ele. As representações são delicadamente e intensamente pervertidas. Zourabichvili (2004) transcreve um trecho de Deleuze sobre a perversão, este por sua vez, inspirado em escritos de Freud:

Poderia parecer que uma denegação em geral é muito mais superficial que uma negação ou mesmo uma destruição parcial. Mas não é nada disso; trata-se de uma operação completamente diferente. Talvez seja preciso compreender a denegação como o ponto de partida de uma operação que consiste não em negar nem em destruir, mas bem mais em contestar o caráter bem-fundado do que é, em afectar o que é de um tipo de suspensão, de neutralização próprias para nos abrir, para além do dado, um novo horizonte não dado (DELEUZE apud ZOURABICHVILI, 2004, p.31).

Elementos saturados de significados *a priori* – ex-correm no/do jogo do (im)possível. Convite ao “E se..”

[...] a questão do: “e se...?” presume a introdução de premissas totalmente diferentes, além da pretensão de um mundo real para a realidade das pretensões: a verdade, por assim dizer, de todas as questões— inclusive “o que é...?”—reside na inverdade ou fabulação[...] (FLAXMAN, 2010, p. 3).

Suspende-se a verdade atribuída à ciência, o caráter de totalidade sobre a “realidade” conferido à essa área, os binarismos: arte-ciência, ficção-“realidade”, verdade-mentira, ver-“ouvir-dizer”. Abrem-se vazios na saturação de determinações pela fabulação. Com Dias (2008b), inspirada por Joel Birmam, e ambos por Deleuze, encontramos no ato de fabulação forças para escapar ao poder da representação. Forças que emergem quando se “alça vãos sobre o real, quando produz um entremeio que dura, na pura intensidade do acontecimento que se apresenta na linguagem e no mundo, ao mesmo tempo” (DIAS, 2008b, p. 104).

Escapa-se, dessa forma, dos significados e sentidos já conhecidos. O pensamento flui para além das memórias, das representações, dos conhecimentos pré-estabelecidos, dos clichês, o tempo cronológico é suspenso.

E, com isso, fabula-se “em intensidade, levando as faculdades ao seu extremo e provocando a possibilidade de nos instalarmos em devir. Em um potente vir-a-ser que não se liga nem a lembranças, nem ao vivido, nem ao que se viverá, que permanece em potência de ser (ANDRADE; SPEGLICH, 2009, p.8).

Libertação e suspensão que se faz no encontro entre público e instalação. Para que esse encontro se efetue em uma ato de fabulação se faz necessário dismantelar também nossas subjetividades produzidas socialmente. Godoy (2009) recorre a Foucault para constatar que a questão não passa por libertar o indivíduo do Estado e suas instituições, dentre elas, coloco as instituídas e instituidoras no/do discurso científico, mas “liberarmos, a nós mesmos, do Estado e do tipo de individualização a ele vinculada” (FOUCAULT, 1994 apud GODOY, 2009, p.7).

Um convite a suspendermos os sentidos dados à ciência e à biologia pelas representações. Para então, seguirmos rumo à experimentação de novos pensamentos, ainda sem sentidos. Uma instalação que se efetua entre a deturpação e redução do mundo e da linguagem, efetuado pela narrativa científica, e também por outras formas discursivas que querem abraçar a complexidade da realidade com *totalidade* sob os seus domínios. Por isso, o anúncio de desejo de vida em *Memento mori* se faz entre vísceras, cadáveres, esqueletos

Ideia de vida que não se efetua, que está sempre em escape; vida para além do encontro dos corpos, vida que é pensamento, pensamento que é indizível. (Des)estabilização, (des)controle do natural; arte como força de inscrição de sentidos outros, vida como (des)controle, como nomadismo, transformação, e novo (ANDRADE; ROMAGUERA, 2011, p.13).

Lembra-te que morrerás. Futuro. Gabinetes. Passado. Cuco acelerado. Presente explode. Vida fora do tempo cronológico. Extra-vaza esse tempo. Os sentidos dados *a priori* são suspensos, decompõe-se as oposições. Arte-ciência, real-ficção, verdade-mentira, antes-depois. “O que se conta, o que se mostra, não tem ligação direta com algo vivido, existente, localizável – espacial e temporalmente” (ANDRADE; SPLEGLICH, 2010, p.7). A ficção nesse entre-tempo se efetuará, portanto, desmantelada do real. Assim, “o pensamento, livre de sua submissão à verdade, redescobre a ficção como uma força, entre outras, e reconhece sua própria potência expressiva na ficção” (PELLEJERO, [s/a] p.11).

Um convite ao pensamento, sem amarras, que parte para experimentar o desconhecido. Sem certo ou errado. Sem possível ou impossível. Sem OU. Pássaros-bailarinas, vida-morte, arte-ciência, passado-futuro, real-ficção, verdade-mentira, seres do imaginário-seres vivos. Sem tempo. Sem reconhecimento. Sem previsibilidade. Sem impossível. Sem chão.

Um divulgação científica, por esse caminho, englobaria uma ciência, sem os sentidos atribuídos à ela por nossas práticas de significação pautadas em

representações. Tratar-se-ia de uma comunicação que reconstruiria incessantemente a sua pauta, e de novo, e de novo, e de novo... a cada encontro com seu público. “Do que se trata?” talvez nunca se efetuará, resultando em novas determinações. A ciência e suas produções/produtos ocupariam constantemente um “vir-a-ser”, sem reforçar determinados sentidos, e produzindo outros, imprevisíveis. Uma divulgação científica com textos/imagens que deixariam de querer explicar, se fariam para movimentar o pensamento de seu público para além do senso comum, através de um pensamento criativo, político e poético.

Não quero encerrar esse texto resumindo tudo o que já foi dito. Porque também me interessa o que eu não disse. Não me refiro ao que faltou na dissertação, mas aquilo que me atingiu, como indizível, invisível. Quero agradecer a oportunidade que esse trabalho me deu de me colocar em desordem. Por vezes quis sair dela, mas já não havia saída. Onde está a ordem? Não há ordem, não há centro, não há verdade unívoca. O mundo é feito de ficções, umas mais consolidadas culturalmente do que as outras.

Gabinete de curiosidade. Des-comporta o museu. Deixe o cheiro de poeira sumir no ar. Ir, ir, ir. Foi. Foi-se o tempo, como a poeira. Entre-tempo. Sem eira, nem beira. Nu. Des-vestido de re-apresentações. Arma-duras de sentidos, com-bate. Bate, bate, até que fura. FURA-FORA. Armas-moles. De chita, chifon, cetim, suturas de oposições. De quê? Não quê.

D e - c o m - p ã e m - s e e se e se e se . . . E SE...

A tarrafa das significações vem aí... corra! Nade. Dance. Voe. Vou, mesmo que não me reste nem os ossos. Sem ninguém. Vou sem mim. Vôo no vazio. Dói. Quero voltar!

NÃO HÁ PARA ONDE VOLTAR. (RE-POUSO NO SILÊNCIO).

CU-CO! CU-CO! Vejo uma família de pássaros! Pararei ali. Voltaram para dentro do relógio. Relo-Lógica. Re-lógica.

cu-co! Ca-cu-co. Caduco. Cacos. Caos. Cão. Cadela. Cachorra da palmeira. Visceras da vida invisível. Melodia atravessa. Travessa. Já ouviu? Se vi? Não, só vivi. VIVIVIVIVIVIVIVI, pia o pássaro. Pássaro-bailarina rodo-pia vi vi vi vi vi. Roda, roda, pia, pia, pia.

Curupira pia? Pia. Curupira pira. Curupira pia. Curupia. Mas Ipupiara não pia. Ondina nada? Aqui Ondina nada, ô se nada!

Um tamanduá. Sinal de que por aqui deve haver formigas. Devem estar no mel das melodias.

Passou por aqui uma ciência. Viu espelhos no papel de parede. Casa de espelhos. De-forma, assusta, susta! Passou e foi embora. Não gostou do que viu.

Ah, não! Volte aqui, ciência. Dê sua mão... O espelho é porque estamos em obra. Obra, não é re-forma. Trans-forma.

Gostou do mel? Coma tudo que puder, antes dos tamanduás. Não, não precisa de colher. Não existe mais colher. Não há nada plantado.

Quer que eu aumente o som? Aumente-o em você. Faça tudo que quiser, puder, lhe vier...O automático está suspenso.

Referências

AMORIM, A. C. R. Fotografia, som e cinema, como afectos e perceptos no conhecimento da escola. *Teias*, Rio de Janeiro, ano 8, n.15-16, jan/dez, 2007.

AMORIM, A. C. R. Nos limiares de pensar o mundo como representação. *Pro-posições*, v.17, n.1 (49), jan-abr, 2006. Disponível em: <http://www.proposicoes.fe.unicamp.br/~proposicoes/textos/49_dossie_amorimac.pdf> Acesso em maio de 2010.

ANDRADE, E. C. P.; ROMAGUERA, A. Sonhar-te e(m) vidas. (Des)narr-ar... *RUA* [online]. n.17, v.1, 2011. Disponível em: <<http://www.labeurb.unicamp.br/ruateste/pages/home/lerArtigo.rua?pdf=1&id=101>>. Acesso em setembro de 2011.

ANDRADE, E. C. P.; SPEGLICH, E. Imagens a fabular ambientes: desejos, perambulações, fugas, convites. 2010. In: *Anais da 33ª Reunião Anual da ANPED*. Caxambu-MG. Disponível em: <<http://www.anped.org.br/33encontro/app/webroot/files/file/Trabalhos%20em%20PDF/GT22-6691--Int.pdf>> Acesso em: agosto de 2011.> Acesso em agosto de 2011.

ANDRADE, E. C. P.; DIAS, S. O. Entre currículos, cortes, mortes: imagens-cérebros expõem divulgações-divagações... *Anais*. 60ª. Anped, Caxambu, 2009a.

ANDRADE, E. C. P.; DIAS, S. O. E-vento (in)ventando uma e-ducação. *Anais do 17o COLE – Congresso de Leitura do Brasil*, Campinas-SP, 2009b. Disponível em: <http://alb.com.br/arquivomorto/edicoes_anteriores/anais17/txtcompletos/sem05/COLE_3165.pdf> Acesso em agosto de 2010.

ANDRADE, E. C. P.; SPEGLICH, E.; ROMAGUERA, A. Dispersões, distenções e(m) emoções: arte, ciência, ser-á? *ComCiência – Revista Eletrônica de Jornalismo Científico*, n. 100, 2008. Disponível em: <http://comciencia.br/comciencia/handler.php?section=8&edicao=37&id=437> Acesso em 7 de março de 2010.

ANDRADE, E. C. P. As imagens do possível e/ou as possibilidades das imagens no ensino de ciências. *Revista educaAtiva*, Nova Odessa, v.1, n. 1, p. 77-88, dez, 2004.

ASHWORTH, W. B. Emblematic natural history of the Renaissance. In: JARDINE, N.; SECORD, F. A.; SPARY, E. C. *Cultures of natural history*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, p.17-37.

ASPIS, R, L. Resistências nas sociedades de controle: um ensino de filosofia e sub-versões. In: AMORIM, A.C.; GALLO, S.; OLIVEIRA JR., W. M. O. *Conexões: Deleuze e Imagem e Pensamento e...* Petrópolis: De Petrus; Brasília: CNPq, 2011, p.111-126.

BARROS, M. *O Livro das Ignorâncias*. 16 ed., Rio de Janeiro: Record, 2009.

BERNARDES, A. G.; HOENISCH, J. C. D. *Subjetividade e identidades: possibilidades de interlocução da psicologia social com os estudos culturais in* GUARESCHI, N. M. F.; BRUSCHI, M. E. (orgs.). *Psicologia Social nos Estudos Culturais*. Perspectivas e desafios para uma nova psicologia social. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.

BORGES, L. J.; GUERRERO, M. *O Livro dos seres imaginários*. Tradução Carmem Vera Cirne Lima, 8 ed., São Paulo: Globo, 2000.

BRITTO, F. D.; JACQUES, P. B. Corpocidade: arte enquanto micro-resistência urbana. *Fractal: Revista de Psicologia*. v.21, n.2, p.337-350, mai/ago, 2009. Disponível em: <http://www.repositorio.ufba.br/ri/bitstream/123456789/2625/1/10.pdf> Acesso em setembro de 2011.

BUJES, M. I. E. Descaminhos. In: COSTA, M. V. (Org.) *Caminhos investigativos II: outros modos de pensar e fazer pesquisa em educação*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

CAMELO, A. P. *Comunicasons*. 2011. 103 p. Dissertação (Mestre) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

CATTANI, I. B. *Wunderkammern e Arte Contemporânea*. Porto Alegre, 2007. Disponível em: <http://www.walmorcorrea.com.br/php/textos.php?id=9&pag=0&lang=pt>. Acesso março de 2010.

CHIARELLI, T. *Apropriações*. Santander Cultural, Porto Alegre, 2002. Disponível em: <http://www.walmorcorrea.com.br/php/textos.php> Acesso em março de 2010.

CORRÊA, W. *O artista-curriculo*. Disponível em: <http://www.walmorcorrea.com.br/php/artista.php?lang=pt> Acesso março de 2010.

DASTON, L.; PARK, K. *Wonders and the order of nature (1150-1750)*. Zone Books – New York, 1998.

DELEUZE, G.; PARNET, C. *Diálogos*. Tradução Heloísa A. Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Kafka: por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977.

DIAS, S. O. Arte, ciência e vida: potências do deslocar e resfolegar na divulgação científica. *XII Reunião Biental da Red Pop*, 28 de maio de 2011 a 02 de junho de 2011, Campinas-SP. Disponível em: <
<http://www.mc.unicamp.br/redpop2011/trabalhos/407.pdf>> Acesso em agosto de 2011.

_____. Entrevistas – Ciência, arte e comunicação. *ComCiência* – Revista Eletrônica de Jornalismo Científico, n. 100, 2008a. Disponível em: <
<http://www.comciencia.br/comciencia/handler.php?section=8&edicao=37&id=32&tipo=entrevista>> Acesso em março de 2010.

_____. *Papelar o pedagógico...escrita, tempo e vida por entre imprensas e ciências*. Campinas: UNICAMP, 2008. 199 p. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas – Faculdade de Educação, Campinas, 2008b.

FENSTERSEIFER, C. *Lições de natureza no Sítio do Picapau Amarelo*. 2005. 122 p. Dissertação (Mestre) – Programa de Pós Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Verão de 2005.

FERREIRA, N. T.; EIZIRIK, M. F. Educação e imaginário social: revendo a escola. *Em Aberto*, Brasília, n. 61, ano 14, jan/mar 1994. Disponível em: <http://www.rbep.inep.gov.br/index.php/emaberto/article/viewFile/907/813>
Acesso em agosto de 2010.

FISCHER, R. M. B. Escrita acadêmica: a arte de assinar o que se lê. In: COSTA, M. V. C.; BUJES, M. I. E. (Org.) *Caminhos Investigativos III: riscos e possibilidades de pesquisar nas fronteiras*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005. p. 117-140.

FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução: Salma Tannus Muchail. 8ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. The masked philosopher. In RABINOW, P. (Ed.) Michel Foucault: *Ethics, subjectivity and truth, the essential works of Michel Foucault, Vol 1*. New York: The New Press, 1997.

_____. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, H. L.; RABINOW, P. *Michel Foucault: uma trajetória filosófica (para além do estruturalismo e hermenêutica)*. Tradução Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. p.231-249.

FLAXMAN, G. Gilles Deleuze, filósofo do futuro. *ETD Educação Temática Digital*. Campinas, v.9, n.esp., p.1-14, 2008.

FREIRE, E.; FERREIRA, P. P.; DÍAZ-ISENRATH, C. *Código e Criação: destilando*

intuições. MultiCiência: Revista Interdisciplinar dos Centros e Núcleos da Unicamp. n. 3, 2004. Disponível em: <http://www.multiciencia.unicamp.br/artigos_03/rede_01.pdf> Acesso em março de 2010.

GAUTHIER, J. O que é pesquisar – Entre Deleuze-Guattari e o Candomblé, pensando mito, ciência, arte e culturas de resistências. *Educação e Sociedade*, ano XX, n.69, dezembro de 1999.

GIL, J. *Metamorfoses do corpo*. Lisboa: Espelho D'Água, 1997.

_____. *Inter(trans)ve(r)(nç)ão* [o que teria dito a Rainha de Copas ou o gato de Alice] In: TÓTORA, S., OTAVIANI, E. *Extensão Universitária: FOCO Vestibular: um experimento da diferença*. São Paulo: EDUC/Paulinas, 2010.

_____. Educação, Meio Ambiente e Subjetividade na Sociedade de Controle: Por uma Ética dos Afectos. *Interacções*, n.11, p.8-28, 2009.

GODOY, A. Conservar docilidades ou experimentar intensidades? In: PREVE, A. M. H.; CORRÊA, G. (Orgs.) *Ambientes da ecologia: perspectivas em política e educação*. Santa Maria: Editora da UFSM, 2007, v.1

HALL, S. (org.). *Representation. Cultural representations and Signifying Practices*. Sage/Open University: London/Thousand Oaks/New Dehli, 1997.

KROEF, A. B. G.; GALLICCHIO, G. S. Apresentação: Arte, Resistência. In: LINS, D. (Org.) *Nietzsche/Deleuze: arte, resistência*: Simpósio Internacional de Filosofia, 2004. Rio de Janeiro: Forense Universitária; Fortaleza: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo, 2007.

KURY, L. B., CAMENIETZKI, Z. Ordem e Natureza: coleções e cultura científica na Europa Moderna. *Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro, v.29, 1997. p.56-85.

LEITE, M. L. M. Naturalistas viajantes. *Manguinhos*. Vol I (2), nov, 1994-fev, 1995.

LENOIR, T. A ciência produzindo a natureza: o museu de história naturalizada. *Episteme*, Porto Alegre, v.2, n.4, p.55-72, 1997.

LINS, D. *Nietzsche/Deleuze: arte, resistência*. Simpósio Internacional de Filosofia, 2004. Rio de Janeiro: Forense Universitária; Fortaleza: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo, 2007.

MALUFE, A. C. Estilo e repetição: Deleuze e algumas poéticas contemporâneas. *Caderno de Letras (UFRJ)* n.26, jun.2010. Disponível em: <http://www.letras.ufrj.br/anglo_germanicas/cadernos/numeros/062010/textos/cl26062010Annita.pdf> Acesso em agosto de 2011.

NASCIMENTO, R. D. S. Aprendizagem como abertura intensiva para as relações do fora que nos forçam a pensar. *Anais do I Encontro dos grupos de pesquisa em Educação e Filosofia*, ago de 2008, Marília, SP. Disponível em: <<http://www.gepef.pro.br/EGEPEF/TRABALHOS%20EGEPEF%202007/helio/Microsoft%20Word%20-%20artigo%20roberto.pdf>>. Acesso em: setembro de 2011.

NORONHA, M. P.; AMBRIZZI, M. L. *Imaginário artístico e da arte em Walmor Corrêa - Imaginário artístico e da arte entre os traços e resíduos das relações arte-natureza na obra de Walmor Corrêa*. Disponível em: <<http://www.walmorcorrea.com.br/php/textos.php?id=12&pag=8&lang=pt>> Acesso em março de 2010.

PACHECO, F. T. O Estatuto da arte em Deleuze e Guattari. *Revista Ítaca*, Rio de Janeiro, n. 13, 2009.

PELLEJERO, E. Ficciones políticas y políticas de la ficción. La sociedad como una trama de relatos. [s.a.], Disponível em: <http://cfc.ul.pt/equipa/3_cfc_elegiveis/eduardo%20pellejero/polificcio.do>. Acesso em: julho de 2010.

PIVA, A. A invenção das ciências modernas. *Revista da SBHC*. Rio de Janeiro, v.2, n.2, p.163-165, jul/dez, 2004.

PONTIN, V. M. R. *Corpos e divulg(ações): ciência, cultura e representações entre texturas*. 2011. 97 p. Dissertação (Mestre) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

_____. *Walmor Corrêa: o estranho assimilado*. In: Canal Contemporâneo – Blog do Canal, 2008. Disponível em: <<http://www.canalcontemporaneo.art.br/blog/archives/001608.html>> Acesso em 02 de março de 2010.

RAMOS, P. O estranho assimilado – Processos Cartográficos na Poética de Walmor Corrêa. In: *16º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais*. Florianópolis, 2007. Disponível em: <<http://www.anpap.org.br/2007/2007/artigos/047.pdf>> Acesso em março de 2010.

SANTOS, L. H. A Biologia tem uma história que não é natural. In: COSTA, M. V. *Estudos Culturais em Educação: mídia, arquitetura, brinquedo, biologia, literatura, cinema...* Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2000, p. 229-256.

SCHWANTES, L. *Educação e Lazer: a produtividade do Museu de Ciência e Tecnologia da PUCRS*. 2002. 162 p. Dissertação (Mestre) - Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.

SILVA, E. P. Q.; CICILLINI, G. A. *Das noções de corpo no ensino de biologia aos dizeres sobre sexualidade*. In: 33ª REUNIÃO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM EDUCAÇÃO (Anped), 2010, Caxambú-MG. Disponível em:

<<http://www.anped.org.br/33encontro/app/webroot/files/file/Trabalhos%20em%20PDF/GT23-6937--Int.pdf>> Acesso em julho de 2011.

SIQUEIRA, V. B. *Aquerelas do Brasil: A obra de Jean Baptiste Debret. 19&20*, Rio de Janeiro, v. II, n. 1, jan. 2007. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artistas/debret_02.htm.

SPEGLICH, E. *Duração: entre imagens do Programa Biota/FAPESP*. 2009. 129 p. Tese (Doutorado) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, Verão de 2009.

TUCHERMAN, I. A ficção científica como narrativa do mundo contemporâneo. *ComCiência* – Revista Eletrônica de Jornalismo Científico, n. 59, 2004. Disponível em: <<http://www.comciencia.br/reportagens/2004/10/09.shtml>>. Acesso em maio de 2010.

VEIGA-NETO, A. Cultura, Culturas, Educação. *Revista Brasileira de Educação* Maio/Jun/Jul/Ago 2003. n.23, p. 5-15.

_____. Ciência e pós-modernidade. *Episteme*. Porto Alegre, v.3, n.5, p.143-156, 1998.

_____. Olhares... In: COSTA, M. V. (Org.). *Caminhos Investigativos: novos olhares na pesquisa em educação*. Porto Alegre: Mediação, 1996, p.19-35.

WHITAKER, K. The culture of curiosity. In JARDINE, N.; SECORD, F. A.; SPARY, E. C. (Org) *Cultures of Natural History*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. p. 75-90.

WORTMANN, M. L. C. A natureza na literatura infanto-juvenil. In: WORTMANN, M. L. C.; SANTOS, L. H. S.; RIPOLL, D.; SOUZA, N. G. S. S.; KINDEL, E. A. I. (Org). *Ensaíos em Estudos Culturais, Educação e Ciência*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007, p.187-222.

ZORDAN, P. Arte com Nietzsche e Deleuze. *Educação e Realidade*, 30(2), p.261-272 (2005).

ZOURABICHVILI, F. O jogo da arte. In: LINS, D. (Org.) *Nietzsche/Deleuze: arte, resistência*: Simpósio Internacional de Filosofia, 2004. Rio de Janeiro: Forense Universitária; Fortaleza: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo, 2007.

ZOURABICHVILI, F. *O Vocabulário de Deleuze*. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro, 2004. Versão Eletrônica: Centro Interdisciplinar de Estudos em Novas Tecnologias e Informação, IFCH, Unicamp. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/corpoarteclinica/obra/voca.prn.pdf>> Acesso em junho de 2011.