

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO - UFPE
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO - CAC
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN

Lucas Moreno Cavalcanti Araújo

Isso não é um tênis:
Ensaio sobre a vontade de ver

Recife
2020

Lucas Moreno Cavalcanti Araújo

Isso não é um tênis:
Ensaio sobre a vontade de ver

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Design da Universidade Federal de Pernambuco, como parte dos requisitos para obtenção de Título de Mestre em Design.

Área de concentração: Planejamento e Contextualização de Artefatos.

Orientadora: Profa. Dra. Eva Rolim Miranda.

Recife
2020

Catálogo na fonte
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira – CRB-4/2223

A663i Araújo, Lucas Moreno Cavalcanti
Isso não é um tênis: ensaio sobre a vontade de ver / Lucas Moreno
Cavalcanti Araújo. – Recife, 2020.
104p.: il.

Orientadora: Eva Rolim Miranda.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro
de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Design, 2020.

Inclui referências, apêndices e anexo.

1. Disco do tênis. 2. Ensaio. 3. Baudrillard. 4. Objeto ausente.
5. Valor excepcional. I. Miranda, Eva Rolim (Orientadora). II. Título.

745.2 CDD (22. ed.)

UFPE (CAC 2021-92)

Lucas Moreno Cavalcanti Araújo

Isso não é um tênis:
Ensaio sobre a vontade de ver

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Design da Universidade Federal de Pernambuco, como parte dos requisitos para obtenção de Título de Mestre em Design.

Aprovada em: 31/01/2020

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Eva Rolim Miranda (Orientadora)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof^a. Dr^a. Solange Galvão Coutinho (Examinadora Interna)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Eduardo Romero Barbosa (Examinador Externo)
Universidade Federal de Pernambuco

Á minha Mãe,
o ser humano mais inteligente que já conheci

Á Lais Helena,
que há três anos me explica as coisas que eu achava saber.

AGRADECIMENTOS

À Eduardo Romero,
pela calma elegante de quem sabe que o carnaval virá

À Solange Coutinho,
pela biblioteca que carrega discretamente em cada uma das mãos

À Eva Rolim,
por me dar um pouco da paciência que o mundo insiste em lhe tirar.

“O objeto somente se reveste de valor excepcional na ausência”. (BAUDRILLARD, Jean, 2008, p.100)

RESUMO

Dissertado sob a forma de um ensaio, esse estudo objetiva o delineamento de uma indefinição, um contorno para aquilo que Jean Baudrillard em seu livro *O sistema dos objetos*, toma por “valor excepcional”. Valor este que por sua vez se encontra inserido na sentença axiomática “O objeto somente se reveste de valor excepcional na ausência”. Todavia, esta busca em delinear este “valor excepcional” não se dará por meio de qualquer objeto, nem tão pouco de qualquer ausência. De forma que este ‘objeto ausente’ a que Baudrillard expõe no referido axioma, será aqui retratado sob a forma do artefato Disco do tênis, enquanto que esta referida ausência será tomada, por convenção, como uma situação de ausência. Isto é, um contexto. Um cenário a partir do qual eu possa me aproximar deste indefinido “valor excepcional”. Este contexto, isto é, essa situação de ausência, por sua vez abordará esta ausência apontada por Baudrillard por meio de duas orientações: a) a ausência do artefato, b) a ausência a partir do artefato. Abordagens que se constituem não apenas em modos distintos de encontrar esse “valor excepcional” a partir do objeto de pesquisa: Disco do tênis, mas também como a forma de dividir este ensaio entre “Primeira parte” e “Segunda parte”. Por fim, visto que Baudrillard não nos oferece qualquer definição explícita do que seja esse “valor excepcional”, me aproximarei do mesmo por meio dessa já exposta situação de ausência, construindo-a com base em alguns conceitos expostos em seu próprio *Sistema dos objetos*, como: presença, serialidade e objeto antigo. Acepções que gradativamente me ofereceram pistas. Vestígios por meio dos quais tentarei tanto me aproximar, e por consequência, buscar o delineamento deste indefinido “valor excepcional”.

Palavras-chave: Disco do tênis. Ensaio. Baudrillard. Objeto ausente. Valor excepcional.

ABSTRACT

Disserted in the form of an essay, this study aims to delineate an indefinable, an outline for what Jean Baudrillard in his book *The System of Objects*, takes for "exceptional value." This value is in turn inserted in the axiomatic sentence "The object is only of exceptional value in the absence". However, this attempt to delineate this "exceptional value" will not be by any object, nor by any absence. Thus, this "absent object" to which Baudrillard sets forth in the said axiom will be portrayed here in the form of the Tennis Disc artifact, while said absence will be taken by convention as a situation of absence. That is, a context. A scenario from which I can approach this undefined "exceptional value". This context, that is, this situation of absence, in turn, will address this absence pointed out by Baudrillard through two orientations: a) the absence of the artifact, b) the absence from the artifact. Approaches that constitute not only different ways of finding this "exceptional value" from the research object: Tennis Disk, but also as a way of dividing this essay between "First Part" and "Second Part". Finally, since Baudrillard does not give us any explicit definition of what this "exceptional value" is, I will approach it through this already exposed situation of absence, building it on the basis of some concepts expounded in his own Object System, as: presence, seriality and old object. Acceptations that gradually offered me clues. Traces through which I will try so hard to approach, and consequently seek to delineate this indefinite "exceptional value."

Key-words: Tennis disc. Rehearsal. Baudrillard. Missing object. Exceptional value.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Disco do tênis, gravado por Lô Borges em 1972, poucos meses após o lançamento do Clube da Esquina naquele mesmo ano. Possui fotografia de Cafi e diagramação de Ronaldo Bastos.	12
Figura 2- Fluxograma referente as ideias abordadas na introdução.	33
Figura 3- Fluxograma referente as ideias abordadas na introdução continuação.....	34
Figura 4 - Fluxograma referente aos conceitos fundamentais do trabalho.....	35
Figura 5 - Fluxograma referente aos conceitos fundamentais do trabalho continuação.....	36
Figura 6 - Fluxograma referente aos conceitos fundamentais do trabalho.....	58
Figura 7 - Fluxograma referente aos conceitos fundamentais do trabalho continuação.....	59
Figura 8 - Ummagumma, quarto disco de estúdio da banda inglesa de rock progressivo Pink Floyd, com fotografia/design por Storm Thorgerson e seu estúdio de design Hipgnosis. Seria, por muitos anos, o último álbum do Floyd em que os membros da banda iriam expor seus rostos numa capa de disco.....	63
Figura 9 - Araçá Azul, quinto álbum de estúdio de Caetano Veloso, e terceiro trabalho da parceria entre o trio Óscar Ramos, Luciano Figueiredo e Ivan Cardoso.	67
Figura 10 - Fa-tal lançado em 1971, o primeiro disco duplo da história da mpb, abre a parceria entre o trio Óscar Ramos, Luciano Figueiredo e Ivan Cardoso.	70
Figura 11 - Jards Macalé lançado em 1972, é o primeiro disco de estúdio de Jards Macalé e o segundo trabalho da parceria entre o trio Óscar Ramos, Luciano Figueiredo e Ivan Cardoso.....	71
Figura 12 - Clube da Esquina, Lançado em 1972, alguns meses antes do Disco do tênis, é um dos pontos mais altos da parceria entre Cafi e Ronaldo Bastos dentro do panorama gráfico brasileiro dos anos 70.	75
Figura 13 - Acabou chorare, lançado em 1972, mesmo ano de Clube da Esquina, Jards Macalé e Disco do tênis, forma o quarteto de capas que consolidaram a ausência da face do artista. Permitindo o surgindo de uma nova subjetividade nas narrativas gráficas das capas.	78

SUMÁRIO

1	LEGENDA.....	11
2	PREFÁCIO.....	12
3	INTRODUÇÃO.....	17
3.1	POR UMA ABORDAGEM AXIOMÁTICA E SUAS RESTRIÇÕES	17
3.2	CONDIÇÕES A QUE O OBJETO DE PESQUISA ESTÁ SUBMETIDO E ESTRUTURA DESTA INVESTIGAÇÃO	21
3.3	PARA ALÉM DE UM PROBLEMA DE PESQUISA: UM DILEMA	23
3.4	PARA ALÉM DE UM CONTEXTO: UMA SITUAÇÃO	25
3.5	JUSTIFICATIVA E RELEVÂNCIA	27
3.6	PORQUE TUDO ISSO?	31
4	PRIMEIRA PARTE: A AUSÊNCIA DO ARTEFATO	35
4.1	CAP. 1: CONDIÇÃO AXIOMÁTICA, SERIALIDADE E “AUSÊNCIA DE UMA PRESENÇA”	37
4.1.1	Considerações a respeito de um pequeno delito	37
4.1.2	Serialidade	40
4.1.3	“Ausência de uma presença”	44
4.2	CAP 2: UMA QUESTÃO DE TEMPO.....	48
4.2.1	O objeto antigo.....	49
4.2.2	As pistas	54
5	SEGUNDA PARTE: A AUSÊNCIA A PARTIR DO ARTEFATO	58
5.1	CAP. 3: UMA QUESTÃO DE ESPAÇO (I)	60
5.1.1	Mise en abyme.....	63
5.1.1.1	<i>Primeiro exemplo: Ummagumma (1969).....</i>	<i>63</i>
5.1.1.2	<i>Segundo exemplo: Araçá Azul (1973).....</i>	<i>67</i>
5.1.2	A ausência da face do artista	70
5.1.1.1	<i>Uma ausência parcial da face do artista.....</i>	<i>70</i>
5.1.1.2	<i>Uma ausência total da face do artista.....</i>	<i>73</i>
5.2	CAP.4: UMA QUESTÃO DE ESPAÇO (II): À GUISA DE UMA CONCLUSÃO.....	81
5.2.1	Ausência: um breve percurso etimológico	82
5.2.2	Ausência: uma breve abordagem de sua condição fotográfica.	84
5.2.3	E agora?.....	86
6	POSFÁCIO	90
	REFERÊNCIAS	98
	APÊNDICE A - TABELA A RESPEITO DOS AUTORES NÃO CANÔNICOS. ETAPA 1	100
	APÊNDICE B - TABELA A RESPEITO DOS AUTORES NÃO CANÔNICOS. ETAPA 2	102
	ANEXO A - POEMA “ESTUDO DO OBJETO” – ZBIGNIEW HERBERT ...	102

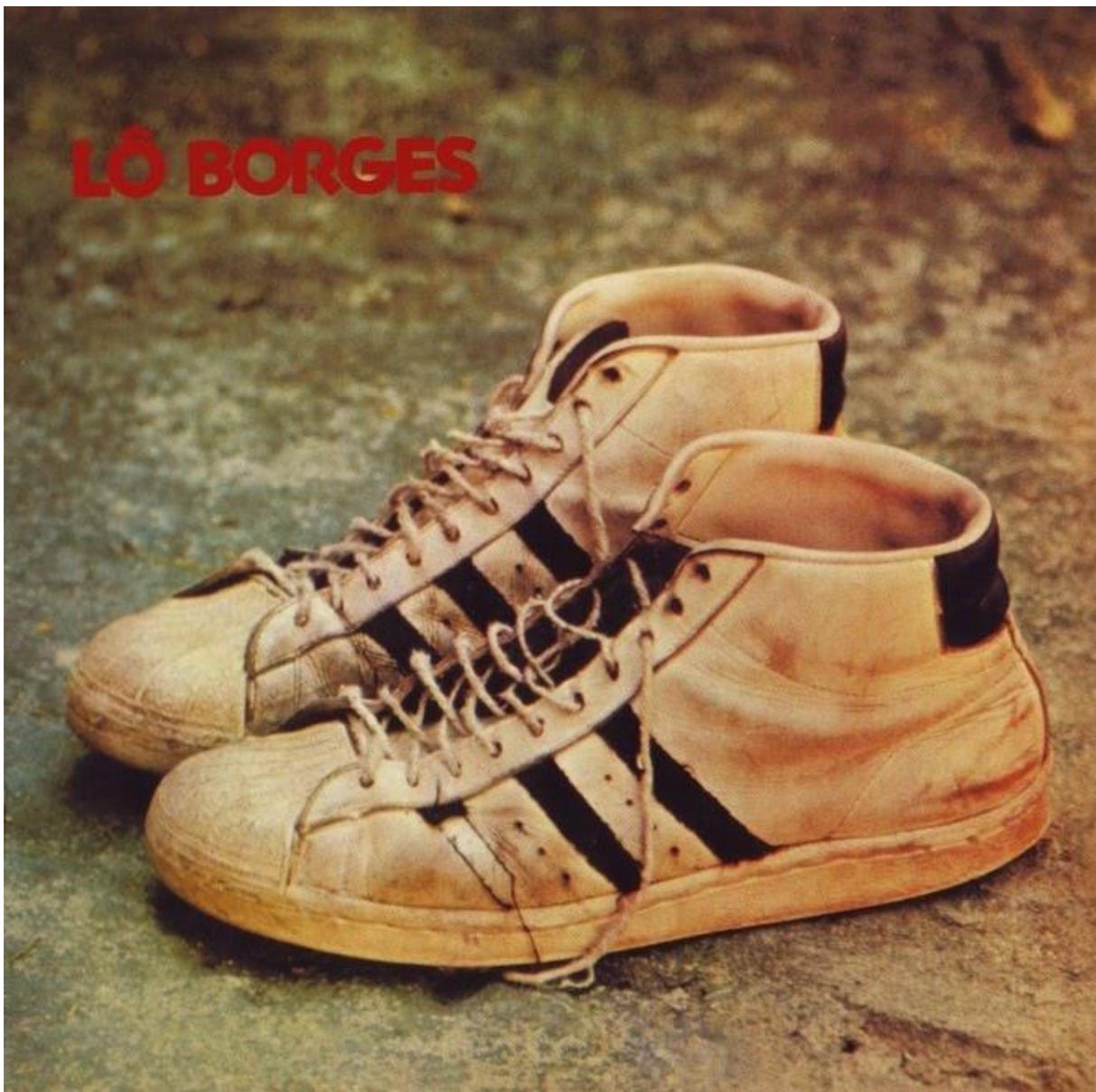
1 LEGENDA

- a) Em **negrito** estão os termos/sentenças que merecem destaque no contexto do parágrafo em que se encontram, isto é, num contexto específico.
- b) Em *itálico* estão os termos/sentenças que precisam ser destacados num contexto geral, isto é, termos/sentenças que precisam ser grifados num contexto mais amplo, de um capítulo inteiro ou mesmo de um subtópico.
- c) O uso de “aspas” possui três aplicações:
- c1) Usada para se referir a “valor excepcional”
 - c2) Usada para citação direta de autores incorporados ao corpo do texto.
 - c3) Usada quando é preciso retomar estas mesmas citações diretas.

Essa segunda aplicação se dá de forma a ressaltar algo que acabou de ser dito num parágrafo anterior. Porém, quando é o caso de fazer este uso das aspas para se referir a uma citação que se deu a muitas páginas atrás, irei sinalizar no próprio corpo do texto que trata-se de uma recordação específica dita num dado momento do ensaio. Assim, quando um fragmento surgir entre aspas e sem a indicação do autor, ele estará sempre ressaltando algo que já foi dito numa citação direta explanada anteriormente. A única exceção para essa regra é a expressão “valor excepcional”, que em todo o ensaio aparece entre aspas.

2 PREFÁCIO

Figura 1 - Disco do tênis, gravado por Lô Borges em 1972, poucos meses após o lançamento do Clube da Esquina naquele mesmo ano. Possui fotografia de Cafè e diagramação de Ronaldo Bastos.



Ainda criança, soava-me de um modo particularmente estranho a recomendação a respeito de “não julgar um livro pela capa”, o que progressivamente tornou-se um problema, uma vez que quando entrei na adolescência, compreendi que as capas dos livros não eram sempre as mesmas ao longo dos anos. Mudavam a cada edição, e o pior: eu, que aquela altura morava fora do Brasil, dei-me conta cedo demais que de

um país para o outro, elas podiam diferir a tal ponto que nem ao menos pareciam ilustrar o mesmo livro. Conservando de uma para outra, apenas o mesmo título, e obviamente a narrativa. Era como se cada capa, de uma mesma história, contasse a sua versão dos fatos. Assim, olhava-as com ressalva e julgamento. Para mim, faltava nisso tudo um senso qualquer de permanência e continuidade.

Associado a isso, progressivamente crescia minha aproximação dos discos de vinil, - em específico pelas capas -, o que só deixou a situação dos livros ainda mais complicada, uma vez que o discos, mesmo que fossem relançados, ou até mesmo que saíssem em muitos países ao mesmo tempo, permaneciam sempre com a mesma unidade gráfica. Havia neles, por esse motivo, uma espécie de integridade, uma coerência qualquer que os distanciava daquilo que era praticado pela indústria editorial. E como naquela idade eu já era capaz de alcançar as prateleiras mais altas da casa de meus pais, muito pouco restou de espaço para cultivar dúvidas ou provas que me fizessem pensar o contrário.

A despeito dessa situação desconfortável, me incomodavam ainda, uma série de outras questões ligadas a imagem (não menos urgentes do que essa falta de perenidade/integridade que assolava o problema dos livros). Uma delas, acredito, se deu no dia em que por volta dos sete anos, perguntei à minha mãe se poderíamos colocar num porta retrato que ficava sobre a cristaleira, uma fotografia dos Beatles, mais especificamente um recorte do Ringo Starr. Era apenas uma foto. Não menos que 15x10cm que eu havia recortado a pouco instantes. A resposta foi “não”. E prontamente, vendo que aquele ‘não’ era insuficiente, complementou, dizendo que o porta-retrato era apenas para pessoas da família, ou para outras, que todos em nossa casa conhecêssemos e tivéssemos apreço. O que novamente só piorava as coisas, visto que na estante encontrava-se uma fotografia de minha avó (a mãe de minha mãe), a quem, - mesmo naqueles tempos de criança -, eu já compreendia que, apesar de conhecida por todos na casa, e amada pela maioria de nós, não era uma pessoa querida por meu pai (uma vez que ele vivia a dizer sobre aquela senhora, que me entregava os presentes mais caros no dia de natal, impropérios os mais diversos).

As dúvidas pioravam, e minha mãe, uma psicóloga recém-formada pela unicamp, tentava aplacar minhas perguntas com respostas simples demais para a complexidade que eu achava que elas carregavam, e como toda criança, não me sentia nunca saciado. Instantes depois desse fatídico “não”, apontei para uma

fotografia fixa numa moldura presa a parede (e que para mim em nada diferia de um porta retrato), de um homem de expressão gentil e contemplativa, que poucos dias depois eu descobri tratar-se da figura de Jesus. Prontamente perguntei se ela o conhecia, visto que ser alguém próximo da família, era um dos dois pré-requisitos que ela mesmo havia estabelecido, para que uma imagem pudesse figurar dentro dos porta-retratos de nossa casa.

Minha mãe, de pronto explicou-me (como sempre de forma precisa, porém amorosa), quem era Jesus. E mesmo que naquela época, para que ela pudesse discorrer a respeito de uma questão tão densa, faltasse-lhe a metafísica própria de Santo Agostinho, soube, como bem sabem fazer as mães, livrar-se da pergunta dizendo apenas que sim, e que o conhecia. Disse também que o via todos os domingos quando ia a igreja, e também em suas orações (o que me fez entender subitamente que em nossa casa, Jesus possuía laços de afeto e proximidade apenas com minha mãe, porque nos domingos meu pai sempre passava o dia bebendo, logo deveria desconhecer por completo o homem do retrato que eu acabara de perguntar o nome).

É preciso ainda ressaltar que, naquele tempo (transição dos anos 80 para os 90), as coisas não eram assim tão fáceis e acessíveis como hoje, em que basta colocar o nome de uma pessoa na internet e prontamente vemos seu rosto, sem qualquer necessidade de abrir uma enciclopédia, perguntar para alguém, ou precisar sair de casa em busca de respostas. Contudo, o problema do porquê das capas de livro não permanecerem as mesmas, juntamente com a impossibilidade de colocar fotos de pessoas famosas nos porta-retratos da casa, se acumulavam a novas questões. Cada vez mais insolúveis, e que assim, ainda permaneceram por uns bons anos, ou pelo menos até que eu entrasse na faculdade de design.

Hoje não morando mais com minha mãe, e mesmo que meu pai continue não gostando da minha avó, e que os Beatles sejam queridos por todos lá em casa, a questão do porta-retrato ainda me intriga, uma vez que depois que tornei-me adulto, figuras como Drummond e Ringo Star, nunca me foram tão próximos e queridos como são hoje, e continuo sem colocá-los nos porta-retratos. Não raro, sinto por eles mais afeição do que por certos membros de minha família, aos quais minha mãe dava permissão para suas imagens figurarem nas molduras sobre a cristaleira.

Esses dias fui na casa de minha mãe, e ainda persiste sobre um móvel da sala, a

foto de uma tia-avó (já morta inclusive), que vi apenas uma vez em toda minha vida, e da qual pouco se fala lá em casa, mas que ainda assim permanece junto a outros porta-retratos sobre a estante em meio aos livros e discos de sua casa. Embora nada disso justifique uma dissertação sobre um par de tênis completamente usados, e tudo o mais o que se dá nas próximas páginas, acredito, como já disse, que algumas perguntas permanecem. É por isso que escrevo. Acredito que é por isso que se escreve; é talvez por isso, que a criança que fui, me acenda ainda imagens fortes. E uma delas inclusive, deu-se quando deparei-me com a obra de Cafi.

Explico melhor. Um ano antes do nascimento de Cafi, Ted Tetzlaff dirigiu “The Window” (1949), filme que no Brasil receberia o curioso título de “O que viram meus olhos”. E que, - já adulto, e trabalhando como roteirista e redator numa empresa de publicidade -, na primeira vez que li o enredo desta película, lembrei imediatamente do fotógrafo do Disco do Tênis. O filme conta a história de um garoto, que de sua janela presencia um crime, e ao tentar contar aos adultos o que viu, é solenemente ignorado por todos, que alegam que o que vira fora apenas “coisa de seus olhos de criança”.

Totalmente à parte, dessas três histórias distintas (a minha, a de Cafi, e a do garotinho de The window), parecerem bem distantes, imediatamente, ao deparar-me com a tentativa do garoto do filme, de, ao ver o que ninguém o ouviu, ainda assim insistir em dizer o que ninguém acredita, pensar que Cafi tenha passado por algo parecido. Ao concluir a capa do Clube da esquina (1972), o fotógrafo pernambucano, mostrando a arte final para o gerente de marketing da gravadora, imediatamente foi indagado se aquilo era algum tipo de brincadeira de mau gosto. Perguntou ainda se Cafi continuaria a insistir com aquela história de não colocar o rosto dos músicos na capa do disco, de modo que foi (como o garoto de The Window), fatalmente ignorado. Nos pontos de venda, as capas do Clube da Esquina foram todas postas com o verso do disco, onde havia uma foto dos cantores Lô e Milton, virado frente. Assim, nas lojas, a foto das duas crianças tiradas por Cafi viradas para os fundos da prateleira, de forma que ninguém as visse. O destino não foi diferente para o que alguns meses depois aconteceria com o disco do tênis. Este não recebeu, pela gravadora, nenhum tipo de ação de marketing que o promovesse, de modo que passou quase incólume naquele mesmo ano de 1972.

Quase cinquenta anos depois dessas duas capas, e pensando no que foi a carreira

de Cafi, faz agora muito mais sentido olhar para o título que o filme *The Window* recebeu por aqui: “O que viram meus olhos”, e pensar no fotógrafo pernambucano como o que de fato ele foi a vida inteira, um homem e seu olhar de criança, que mesmo outrora ignorado por alguns “adultos”, permaneceu vendo o que via, e dizendo o que tinha para dizer.

3 INTRODUÇÃO

3.1 POR UMA ABORDAGEM AXIOMÁTICA E SUAS RESTRIÇÕES

Apesar da inerente atmosfera de incompreensão e mistério próprio do tema a que disponho estudar (a *ausência*, tanto a partir da falta do objeto quanto aquela evocada por meio da observação do mesmo), vos digo que meu propósito é nítido: Busco um delineamento, uma definição a respeito deste “valor excepcional” exposto no referido axioma baudrillardiano.

Delineamento este, que se dará a partir das relações que este indefinido *valor* estabeleça com o objeto desta pesquisa. Todavia, antes de alcançarmos este já anunciado objeto, há um questionamento em suspenso: porque tomar este fragmento apontado por Baudrillard sob uma condição axiomática?

Tomemos um rumo inicial para a resolução desta pergunta a partir de uma afirmação de Marconi e Lakatos, na qual as autoras apresentam a ideia de axioma como sendo um argumento que, “apesar do conteúdo do teorema já está fixado nele, esse conteúdo está longe de ser óbvio. ” (MARCONI & LAKATOS, 2003, p. 93). Proposição que nos apresenta a ideia de **teorema** como algo a ser compreendido previamente a uma definição do que seja um axioma.

A fim de não me ater demasiadamente a esta discussão, proponho que ao invés de tomarmos teorema, por aquilo que normalmente é associado a uma declaração que pode ser provada como verdadeira por meio de outras afirmações já demonstradas, consideremos a acepção de teorema através de seu alcance etimológico, como “algo que se pode contemplar”¹. Permitindo, portanto, uma nova leitura da afirmação proposta pelas autoras.

A partir desta nova leitura, um axioma pode agora ser compreendido como um argumento que: “apesar do conteúdo a respeito daquilo que se apresenta exhibir-se como algo sólido e confiável, trata-se de um conteúdo que está longe de se mostrar óbvio”. Revelando, pois, uma certa armadilha. A estrutura axiomática, apesar da aparente simplificação com que o conteúdo é exposto (o que nos leva quase sempre a tomá-lo como óbvio e incontestável), guarda em verdade uma potência simbólica tamanha, que de forma alguma pode ser apreendida como um argumento evidente e explícito. Por mais que o mesmo se dê a entender desta forma.

¹ Disponível na p.206 - Pequeno dicionário Latino-Português, 8. ed.1957.

E apesar da abordagem inicial exposta pelas autoras se dar de forma lúcida e objetiva, a estrutura retórica por trás de um axioma não pode ser compreendida de forma tão imediata e breve. Logo, entender a afirmativa baudrillardiana “o objeto somente se reveste de valor excepcional na ausência”, apenas a partir da fala de Marconi e Lakatos seria compreender o que o filósofo francês nos conta unicamente como uma verdade a ser buscada, porém, nunca compreendida como explícita ou imediatamente compreensível. Posto isso, sugiro uma definição complementar para o que queremos compreender por axioma: uma “proposição evidente em si mesma e **indemonstrável** (Japiassú, 2001, p. 22), que:

“Pressuposta em um sistema², ocorre sempre como premissa ou como **ponto de partida para a demonstração de algo**. Na exposição de um sistema, especialmente nas matemáticas, um axioma é uma proposição de partida, **indemonstrável. Mas que decidimos considerar como verdadeira porque parece evidente**. Ex.: o todo é maior do que as partes; duas quantidades iguais a uma terceira são iguais entre si.”. (JAPIASSÚ, 2001, P.22)

Logo, um axioma deve ser compreendido mediante quatro circunstâncias essenciais:

- a) Estar pressuposto em um sistema;
- b) Ser um “ponto de partida para a demonstração de algo”;
- c) Ser indemonstrável;
- d) Parecer evidente.

Assim é preciso crê-lo simplesmente porque parece crível, sem que, no entanto, seja necessária sua demonstração, já que a mesma **parece** evidente. Talvez por isso, não exista em todo o Sistema dos objetos (livro em que se encontra esse fragmento baudrillardiano), qualquer explicação, delineamento ou **demonstração** para o mesmo. Logo, não apenas estou o compreendendo como um construto axiomático, como posso intuir que o próprio Baudrillard também o fez, uma vez que (como já exposto), o autor não nos apresenta a demonstração do fragmento a qual estamos nos debruçando. Assim, Baudrillard acaba nos sugerindo que o mesmo deve ser tomado como verdade, meramente porque parece verdadeiro.

² Sistema esse que neste ensaio é o próprio Sistema dos objetos proposto por Baudrillard.

Antes de concluir essa breve delimitação relativa a mecânica axiomática, vale retomar a ideia (propositalmente abreviada), a respeito daquilo que assumimos por **teorema**. Agora não mais a partir de seu alcance etimológico, como foi empregado para a compreensão do argumento exposto por Marconi e Lakatos, mas sim com base numa visão aristotélica proposta por Mora:

“Às proposições que podiam ser demonstradas e não eram evidentes chamou-se teoremas. E as que não podiam ser demonstradas nem eram evidentes por si mesmas receberam o nome de postulados. Esta terminologia tradicional sofreu grandes alterações. Com efeito, baseia-se em grande parte numa concepção do axioma como proposição “**evidente**” e, portanto, está evada de certo “**intuicionismo**”³ [...]” (MORA, 1978, p. 27)

A observação atenta do enunciado exposto por Mora nos leva a compreender que não é possível, por hora, saber se este fragmento baudrillardiano a qual estamos tomando por axioma se mostrará um **teorema** (demonstrável e evidente) ou um **postulado** (indemonstrável e não evidente). Logo, sugiro que não o tomemos nem por um nem pelo outro. Apesar de tal indefinição não se constituir no objeto deste ensaio, proponho que a deixemos para a conclusão do mesmo, visto que só o percurso investigativo que se apresentará daqui por diante será capaz de fornecer tal afirmativa.

Por hora, assimilemos este fragmento exposto por Baudrillard apenas como um axioma, um pressuposto que além de conter em si mesmo as circunstâncias essenciais de ser indemonstrável e evidente, é também (como descrito por Mora), um enunciado acometido por um incontestável **intuicionismo**. Atribuindo, portanto, à **intuição**, tanto uma importância essencial para que o axioma baudrillardiano se dê, quanto conferindo ao presente ensaio o uso de tal recurso intuitivo, uma vez que o mesmo ensaio se desenvolve a partir do referido axioma.

Dito isso, voltemos a pergunta que deu início a esta explanação: porquê tomar este fragmento baudrillardiano sob uma condição axiomática? Objetivamente porque, somente conferindo a este fragmento tal condição axiomático é que o mesmo passa a ser passível de figurar como uma sentença, que apesar de indemonstrável, pode

³ Intuicionismo: Qualquer doutrina que tem a intuição por base, ou que atribui à intuição um lugar privilegiado no conhecimento. A lógica intuicionista [...] admite a existência de sentenças que não seriam nem verdadeiras nem falsas, mas indecidíveis.” (JAPIASSÚ, 2001, p.107).

ser debatida e exposta. Ou, no caso do objetivo já declarado no presente ensaio, pode ser **delineada**.

Contudo, um leitor mais atento poderia inferir a seguinte pergunta: mesmo que previamente tomado como verdade (simplesmente porque parece verdadeiro), e dito como indemonstrável, ainda assim um axioma pode ser delineado? Objetivamente a resposta é: sim. Porém, esta afirmativa pode ser melhor compreendida se a dividirmos em dois argumentos:

a) **primeiro argumento**: Se o fragmento baudrillardiano é tomado como um axioma, o mesmo é imediatamente compreendido como verdadeiro simplesmente por **parecer** verdadeiro. Isto é: porque tem o aspecto, a **aparência** de ser verdadeiro. Contudo, **parecer e ser**, não serão aqui acepções compreendidas de forma homônima, permitindo por isso mesmo, que tal axioma seja contestado, debatido, exposto, ou simplesmente sujeito a tentativa de um contorno (objetivo desta pesquisa).

Além do que, **parecer e ser** são pressupostos que por si, já abarcam uma série de contendas filosóficas sobremaneira extensas, e que aqui não serão abordadas. Assim, em resumo proponho que: Se o fragmento baudrillardiano é tomado como um axioma e, por isso como algo que **pareça** verdadeiro, dou-me, portanto, ao privilégio a mim atribuído pela ciência de não propriamente refutá-lo, mas simplesmente (e mesmo diante da certeza de não poder demonstrá-lo), tentar de alguma forma lhe dar um delineamento. Mesmo que de forma difusa, oferecer-lhe um contorno.

b) **segundo argumento**: Se o **intuicionismo** se apresenta como uma circunstância essencial compreendida dentro da estrutura axiomática, entendo que, analogamente, a mim também seja permitido intuir. Conferindo ao meu discurso um certo desembaraço em desenvolver o tema sobre o qual me debruço.

Assim, “baseado em meus estudos, acredito ser melhor contemplar as próprias coisas e falar movido por elas, emitindo palavras adequadas aos fatos, de modo que, para onde quer que levem, o discurso siga esta espontaneidade” (SÊNECA, 2009, p;39). Espontaneidade essa, que atrelada ao uso da intuição, permitirá, portanto, este

pretensão delineamento de tal “valor excepcional”. Reafirmando sempre que, se o faço, faço ciente (como já dito anteriormente), de suas barreiras e restrições próprias e indissociáveis do mecanismo axiomático.

Expostos estes dois argumentos, vos digo que longe de querer trazer para esse estudo qualquer inconclusão (além daquelas que lhe são inerentes), não irei por isso tomar aqui nenhuma abordagem filosófica a respeito de acepções como *parecer*, ou muito menos conceitos ainda mais complexos, como os de *aparência* e *verdade*; que apesar de inerentes ao discurso proposto, tomariam deste um espaço um tanto escasso, e por isso mesmo precioso.

E se mesmo que diante destes argumentos, o leitor ainda me tomar por teimoso e renitente apenas por bater contra uma parede **aparentemente** (não se esqueçam!) Impenetrável, peço que assim como eu, compreendam esse estudo “menos como um artigo acadêmico do que como um ensaio ou, mais precisamente, como um **exercício de especulação** que talvez contribua com alguns subsídios para o grande desafio, enfrentado por todos os que pensam o design [...]” (CARDOSO, 1998, p.15).

Contudo, se ainda assim aquele que me lê, concordar que esta empreitada se dá sob a forma de uma conjectura, ou melhor, de um “exercício de especulação” (para usar as palavras de Rafael Cardoso), sugiro que não se esqueçam: os argumentos que aqui aponto, ainda que permanentemente embutidos de nexos e sensatez, poderão por vezes ser compreendidos de modo um tanto esquivo. De forma que, se apesar disso queiram prosseguir, a única coisa que posso lhes assegurar é que durante todo o percurso as considerações abordadas se mostrarão lógicas e observantes. Dito isso, e amparado pela segurança que apenas a coerência científica é capaz de me outorgar. Sigamos.

3.2 CONDIÇÕES A QUE O OBJETO DE PESQUISA ESTÁ SUBMETIDO E ESTRUTURA DESTA INVESTIGAÇÃO

Agora, que já constatamos o porquê de tomar o fragmento baudrillardiano como um axioma, e quais as consequências desse gesto. Retornemos ao mesmo de forma a examinar seus fundamentos e as possíveis relações com o presente objeto de pesquisa, uma vez que “de coisas que nada tenham em comum entre si, **uma não**

pode ser causa da outra” (HILST, 2015, p.332)⁴. No entanto, percebem que não se trata propriamente de buscar uma causa, me utilizo desta citação de Hilda Hilst para ressaltar que o procuro neste ensaio não é um “porquê”. A bem da verdade nem sequer cogito a ideia de uma possível interpretação de tal axioma.

E se não o faço é por um motivo só. Para isso seria necessário antes assegurar-me de uma explicação, um específico sentido para aquilo que será interpretado. E como já vimos, um axioma, apesar de cognoscível, não é demonstrável. Não carrega em si mesmo uma explicação que o defina, apresentado, ao invés disso, apenas a aparência de parecer verdadeiro e, por isso mesmo, ser tomado como tal. Assim, evitando que prolonguemos ainda mais o debate acerca de sua dimensão axiomática, sugiro dar início a uma busca por este já tão referido delineamento.

Todavia, diante da impossibilidade de começar por aquilo que a mim se apresenta de forma mais distante e incompreensível (isto é, pelo que Baudrillard toma como “valor excepcional”), buscarei antes sua condição essencial. Aquilo pelo qual, e sem o qual, tal *valor* sequer existe. Refiro-me precisamente ao que o filósofo francês toma por **ausência**, uma vez que “o objeto somente se reveste de valor excepcional na ausência”.

Um vazio essencial que se apresenta **unicamente** diante da falta do artefato. Uma ausência que para este ensaio é mais cara e afetivamente designada pelo furto de um objeto que outrora fora meu, o **Disco do tênis**. Que aqui será compreendido tanto como aquilo que Baudrillard expõe em seu axioma como um ‘objeto ausente’, como sob a condição de objeto de pesquisa.

Logo, diante da já exposta impossibilidade científica de uma abordagem mais ampla a respeito da acepção de *ausência* presente no fragmento exposto por Baudrillard, proponho que nos debrucemos sob a mesma a partir das relações que esta possa suscitar com o objeto *Disco do tênis*. E por consequência, com base nas **condições** a que este mesmo objeto está submetido, a partir desta relação:

- a) Ser um objeto ausente (resultado de um furto, situação que explicarei mais adiante);

⁴ Hilda Hilst, Dramaturga poeta, ficcionista e cronista brasileira. Considerada pela crítica como uma das maiores escritoras em língua portuguesa do século XX, aborda em seu trabalho temas como erotismo, libertação sexual feminina, misticismo e insanidade.

- b) Ser um objeto antigo;
- c) Conter uma imagem que representa simbólica e pictoricamente uma ausência (a negação da face do artista);
- d) Ser esta imagem uma fotografia, e por isso mesmo símbolo de uma ausência⁵.

Cada uma destas quatro condições a que o objeto de pesquisas Disco do ténis está exposto serão respectivamente abordadas nos capítulos:

Cap.1: Condição axiomática e serialidade

Cap. 2: Uma questão de tempo

Cap. 3: Uma questão de espaço (I)

Cap.4: Uma questão de espaço (II)

Capítulos estes que por sua vez estão divididos em dois grupos maiores que estou chamando de “Primeira parte”: Capítulos I e II em que desenvolvo a busca por este “valor excepcional” a partir da ausência do artefato e “Segunda parte”: Capítulos III e IV em que desenvolvo a busca por este “valor excepcional” a partir da ausência inerente à observação do próprio artefato.

3.3 PARA ALÉM DE UM PROBLEMA DE PESQUISA: UM DILEMA

Se olharmos atentamente para essa lista de condições a que o objeto de pesquisa está submetido, é possível compreender que se trata pois de uma **narrativa em abismo**. Isto é, estas condições se dão de forma subsequente, ou seja, a que se apresenta é consequência da que foi abordada anteriormente e assim por diante. Narrativa esta que ao longo deste ensaio tomarei pela ideia de *mise en abyme*, a partir da qual nos será permitido a observação destas referidas condições a que o objeto de pesquisa está submetido, quase sempre com base na tríade de contrastes: dentro/fora, visível/invisível e principalmente **próximo/distante**.

⁵ Esta ideia será melhor descrita no decorrer do ensaio. Por hora vos deixo uma premissa do renomado crítico de cinema André Bazin, o qual nos conta que “**Todas as artes são baseadas na presença do homem; apenas na fotografia usufruímos sua ausência.**”, em *Ontologie de l'image photographique*, 1945; retomando em *Qu'est-ce que le cinéma?*, vol. 1, Paris, Éd. du Cerf 1975, p. 15.

Além disso, confesso (e sem a menor pretensão de alimentar essa contestável ‘atmosfera de incompreensão e mistério’ a que me referi no início deste prefácio a respeito do tema a qual estamos debruçados, isto é, a ausência), que não possuo de antemão, nenhuma definição a respeito desse preciso “valor excepcional”. Uma qualquer ideia que solucione **este já instalado dilema: o impasse entre o delineamento do axioma baudrillardiano e a premissa de tê-lo como indemonstrável.**

Talvez por isso, peço ao leitor que, ao fim deste ensaio não espere de mim a certeza, ou tampouco a evidência de uma decifração, resposta ou breve descrição que solucione esse notório dilema, esta incerteza. Até mesmo porque “a incerteza não é apenas uma propriedade do mundo ou da vida da espécie - o homem carrega dentro de si uma *instabilidade essencial*. Não há abismo entre o normal e o anormal, mas elos, pontes: obsessões, alucinações...” (MAUPASSANT, 2016, p.7)⁶. Contudo, permanece sem resposta o dilema: **qual o sentido** em afirmar que o objetivo deste estudo é a busca pelo contorno de um axioma, se não tenho a certeza de lhe poder demonstrar?

Seguramente lhes afirmo que também para esta pergunta não possuo resposta. Contudo, tenciono entregar uma ponderação: quem sabe esse **sentido** esteja no entendimento de que me encontro diante de uma daquelas inevitáveis batalhas, em que “sabemos que não podemos vencer, mas somos impelidos a oferecer uma boa luta” (SINGER, 2005, p.12)⁷. O singular espírito científico sob o qual brilham as ideias **contingentes**. Aquelas em que “suas proposições ou hipóteses têm sua veracidade ou falsidade conhecida **através da experiência**, e não apenas pela razão, como ocorre no conhecimento filosófico.” (MARCONI & LAKATOS, 2003, p. 80). De modo que, se por um lado esta referida *experiência* não se dá unicamente por meio da razão (como acabamos de constatar) nos levando, portanto, novamente para a ideia de um “intuicionismo”, por outro lado, se revela (ao buscarmos seu alcance etimológico) como uma “tentativa, esforço, **ensaio**”⁸.

⁶ Guy de Maupassant, foi um escritor e poeta francês que demonstrou ao longo de suas obras um grande apreço por situações psicológicas e de crítica social a partir da técnica literária conhecida por realismo.

⁷ Isaac Bashevis Singer, foi um escritor judeu americano, reconhecido pela Academia Sueca com o Nobel de Literatura de 1978.

⁸ Disponível na p.77 - Pequeno dicionário Latino-Português, 8. ed.1957.

3.4 PARA ALÉM DE UM CONTEXTO: UMA SITUAÇÃO

Apesar de por hora nos encontramos diante de um problema/dilema (e por consequência diante de uma indefinição), lhes apresento uma certeza: o que proponho neste ensaio é senão uma **investigação**; termo que embora cientificamente desgastado, e comumente compreendido sob a forma de uma averiguação sistemática de algo, tomarei aqui simplesmente como um sinônimo de indagação. Porém, ainda que declarada a deterioração deste termo, não posso revogar-lhe a ideia de que toda investigação perpassa um esquadrinhamento, portanto, um **percurso**.

Percurso este, objetivamente destinado (como já abordado) ao alcance de um contorno, um delineamento mesmo que difuso deste axioma baudrillardiano, o qual, ainda que vago, possui sua própria relevância. Digo isso uma vez que a busca por uma definição mais precisa (em oposição a esta definição difusa a que estamos buscando) se mostra demasiadamente improvável.

E apesar de me encontrar diante de uma indefinição, não posso dizer que a mesma seja impenetrável. Tomemos, portanto, uma **via de acesso**. Um **caminho** que ofereça ao leitor, condições mínimas para que o percurso se dê de forma cognoscível, uma vez que termos como “valor” e “excepcional” carregam suas respectivas cargas de imprecisão e ambiguidade.

Dito isso, proponho que sigamos por esse referido caminho, esta via de acesso, com base numa **aproximação**. Uma que se dê, não a partir do objeto ausente (que agora se mostra distante, invisível e abstrato); nem tão pouco a partir deste “valor excepcional” (o qual não possuo o contorno de seu significado ou sequer uma forma precisa de lhe demonstrar); mas sim, por aquilo pelo qual e sem o qual tal *valor* (e por consequência o objeto que ele reveste), sequer existiriam: a condição que Baudrillard aponta por *ausência*. Ou melhor, aquilo que a partir de agora, por convenção, chamarei de **situação de ausência**.

Sim, uma situação. Faço uso deste termo pois o mesmo carrega uma ideia de localização; um lugar que algo ocupa no tempo e no espaço relativo a um ou vários pontos de referência fora dele; portanto, uma posição. Logo, aquilo que tomo por *situação de ausência*, se dá como um arranjo de suas diversas partes em relação com as outras, conferindo a esta *ausência*, uma circunscrição; uma vez que, se antes essa mesma *ausência* se mostrava segundo uma “inerente atmosfera de incompreensão e

mistério”, agora passa a revelar um certo perímetro. Isto é: uma conjuntura, um contexto.

A partir desta explanada *situação de ausência*, deixo claro que não pretendo definir ou mesmo abordar uma noção de *ausência* com base nas inúmeras definições que tanto a filosofia quanto a psicanálise tomam para si. Porém, não faço uso da mesma de forma desprovida de definição, mas sim, quase sempre a partir de abstrações permeadas por seu alcance etimológico e, conseqüentemente, pela aproximação de radicais latinos que apresentem uma evidente relação entre si.

Por fim, o que exponho segundo esta *situação de ausência*, é a construção de um enquadramento, um cenário no qual eu possa de alguma forma dar conta de abordar este referido “valor excepcional”; que, como anteriormente illustrei, se dará a partir da relação entre esta *situação de ausência* e as já citadas condições às quais está submetido o Disco do tênis. Logo, podemos compreender esta *situação de ausência* como um conjunto maior. Um que será construído à medida que as condições forem abordadas, relembremos, portanto, as condições a que o objeto de pesquisa está submetido:

- a) Ser um objeto ausente (resultado de um furto, situação que explicarei mais adiante);
- b) Ser um objeto antigo;
- c) Conter uma imagem que representa simbólica e pictoricamente uma ausência (a negação da face do artista);
- d) Ser esta imagem uma fotografia, e por isso mesmo símbolo de uma ausência.

Por mais que eu me arrisque em desgastar tal ideia abordando-a excessivamente, é preciso que o leitor siga rumo ao próximo tópico completamente ciente de que: isto que estarei daqui por diante tomando por *situação de ausência* é um **contexto**, que por sua vez tem uma **função** específica:

- a) É um **contexto** uma vez que representa um quadro geral de **condições** a que o objeto de pesquisa está submetido. Um contexto que, à medida que o ensaio se devolve é construído. Uma vez que, como já ilustrado, estas condições se dão de forma subsequente, ou seja, a que se apresenta é conseqüência da que foi

abordada anteriormente e assim por diante. Revelando-se, portanto, numa narrativa em abismo (*mise en abyme*).

b) Tal contexto possui uma **função** específica: servir como caminho, percurso por meio do qual gradativamente poderemos nos aproximar deste indefinido “valor excepcional”, e por consequência buscar seu contorno, uma possível, e mesmo que difusa definição. Lembrando que esta *situação de ausência* se apresenta como **percurso** uma vez que a própria *ausência* referida por Baudrillard é a via de acesso para que se desenrole tal percurso.

3.5 JUSTIFICATIVA E RELEVÂNCIA

Agora que já possuímos: a) a definição do problema (ou seja: como delinear um axioma que se revela indemonstrável?); b) uma via de acesso para abordagem deste problema (aquilo que Baudrillard toma por *ausência*); e por fim, c) um contexto de demarcação a partir do qual podemos circunscrever esta via de acesso (isto é, aquilo que estou tomando por *situação de ausência*), penso que ainda resistem algumas indagações em suspenso. Entre elas: porque escolher um artefato enquanto objeto de pesquisa? Onde o design se encaixa em tudo isso? Porque uma capa de disco?

A forma mais objetiva que a mim se apresenta para dar início a resolução destas perguntas, se dá com base em alguns argumentos levantados por Rafael Cardoso em seu clássico ensaio *Design, cultura material e fetichismo dos objetos* (1998). Assim, buscando resolver a primeira destas três perguntas que acabei de expor, posso lhes afirmar que a escolha de um artefato enquanto objeto de pesquisa se deu em função da busca em:

“Entender melhor o papel dos artefatos em um mundo em que o consumo de mercadorias e o consumismo constituem-se em fenômenos da maior importância social e cultural. Se a sociedade moderna se configura mais do que nunca como um ‘sistema dos objetos’ (segundo Baudrillard), então faz-se necessário abordá-la não apenas pela análise do ‘sistema’, **mas também pelo estudo dos ‘objetos’ que o constituem.**” (CARDOSO, 1998, p.22)

Fragmento que nos apresenta não apenas à figura de Rafael Cardoso como um conhecedor da obra baudrillardiana a que este ensaio faz uso (O sistema dos objetos), como também justifica, e a um só tempo dá relevância ao estudo dos objetos em detrimento ao estudo do referido Sistema que os circunda. Assim, busquemos um

segundo fragmento de Cardoso, a fim de responder a segunda pergunta: Onde o design se encaixa em tudo isso?

“A resposta inescapável é que o design representa na sociedade industrial um sítio privilegiado para a geração de artefatos [...] Constituindo, grosso modo, a fonte mais importante da maior parte da cultura material de uma sociedade que, mais do que qualquer outra sociedade que já existiu, pauta a sua identidade cultural na abundância material que tem conseguido gerar.” (CARDOSO, 1998, p.22)

Todavia, mesmo que este ensaio privilegie o estudo de um artefato que compõem este sistema, ao invés de investigar o próprio sistema, os argumentos propostos por Cardoso de alguma forma nos levam de volta para uma constatação baudrillardiana. Uma na qual o filósofo francês se refere ao artefato não apenas a partir de sua enorme “importância social e cultural”, como indicou Cardoso, mas sim para além disso, baseando-se na específica relação entre o indivíduo e o objeto antigo (**condição** esta que como já constatamos, o presente objeto de pesquisa está submetido), a partir da qual:

“[...] como o sangue, o nascimento e os títulos perderam valor ideológico, são os signos materiais que vão ter que significar a transcendência: móveis, objetos, joias, obras de arte de todos os tempos e de todos os lugares. Em nome de que toda uma floresta de signos e de ídolos ‘de referência’ (autênticos ou não, isto não tem importância), toda uma vegetação mágica de móveis verdadeiros ou de falsos, manuscritos e ícones, invade o mercado. **O passado inteiro volta ao circuito do consumo**; e mesmo a uma espécie de câmbio negro. Todas as Novas Hébridas, a Espanha romana e os mercados de quinquilharias já não bastam para alimentar a voracidade primitivista e nostálgica dos interiores burgueses do mundo ocidental. Cada vez mais estátuas de virgem ou de santos, quadros, **desaparecem** dos museus, das igrejas. São comprados no câmbio negro por ricos proprietários de residências novas demais para sua profunda satisfação. (BAUDRILLARD, 2008, p.92)

Tomemos a partir deste enunciado, evidenciar dois argumentos fundamentais para o entendimento deste ensaio:

a) **primeiro argumento**: O objeto antigo, de alguma forma, está imbuído deste “significado de Transcendência” a que se refere Baudrillard. Que, se a primeira vista não responde o que seja este “valor excepcional” (o qual o objeto somente é revestido em sua ausência), nos revela que, tanto as acepções de *transcendência*, quando a de *excepcional*, guardam entre si, certa condição de proximidade. Uma

conformidade inerente às coisas que se apresente sob o signo de uma importância superior; isto é, que se revelam para além dos limites estabelecidos como normais, frequentes ou corriqueiros.

Dito isso, sempre que nos for apresentada uma proposição que revele de algum modo uma similaridade, com este “valor excepcional” a que buscamos, tomarei esta similaridade como uma **pista**, um vestígio que nos certifique que estamos nos aproximando deste referido *valor*.

b) **segundo argumento**: este enunciado baudrillardiano nos expõe a uma inegável correspondência entre o objeto antigo e o gesto do furto, do saque (e, por consequência, dos ambientes marginais em que estes artefatos roubados circulam, alimentando a “voracidade primitivista e nostálgica do mundo ocidental. ”) Voracidade esta a qual não apenas me encontro inserido, como enquanto colecionador também alimento.

Expostos estes dois argumentos, há ainda um último enunciado que merece ser levantado a fim de justificar (para além da já justificada escolha de tomar como objeto de pesquisa um artefato), o porquê deste se apresentar sob a condição de ser um objeto antigo:

“Os vestígios da antiguidade tiveram durante séculos o carácter de desperdícios: salvo as peças excepcionais que, tidas em geral por relíquias, encontraram abrigo nos tesouros das igrejas ou dos príncipes (como, por exemplo, as gemas e os camafeus antigos), estes vestígios não tinham significado nem utilidade e não circulavam entre os homens, que não os procuravam. **Adquirem um significado a partir do momento em que são relacionados com textos provenientes da Antiguidade**, dos quais devem tornar possível a compreensão. Por isso, não são apenas relíquias ou mirabilia: **tornam-se objectos de estudo; adquirem um significado preciso através de pesquisas que consistem em confrontá-los [...]**” (POMIAN, 1984, p.76)

Analogamente a análise feita agora a pouco, este enunciado exposto por Pomian, também nos apresenta um argumento fundamental para o entendimento deste ensaio, uma vez que o autor nos mostra que o objeto antigo (condição inerente ao Disco do

tênis), além de apresentar este “significado de transcendência” apontado por Baudrillard, adquire também um segundo significado⁹.

Um, que apesar de não ser nomeado por Pomian (isto é definido sob uma específica alcunha), se dá a partir do momento que estes artefatos são confrontados cientificamente por textos que buscam de alguma forma lhe oferecer algum tipo de compreensão, transformando, pois, estes artefatos em **objetos de estudo**.

Dito de outra forma: no presente ensaio, a condição de ser um objeto antigo, é se não a consequência de ser um **objeto de estudo**, uma vez que Pomian nos afirma que não fossem os pesquisadores, muitas vezes estes objetos se dariam por um completo anonimato ou até mesmo como inexistentes. Tal gesto se dá, como o próprio Pomian aponta, desde a Antiguidade e, por conseguinte, de minha parte dou a esta continuidade.

Aliás, o faço precisamente ao tentar, mesmo que diante das restrições já demonstradas, uma aproximação deste específico objeto de pesquisa, o Disco do tênis. Buscando por meio deste ensaio, e da abordagem científica e investigativa pela qual o mesmo é amparado, conferir-lhe um sentido maior. Sentido que até o momento não sabemos bem como chamar, a não ser por expressões um tanto vagas e demasiadamente abrangentes como “valor excepcional” ou “significado de transcendência”.

Não obstante, apesar das considerações que teci até agora respeito das perguntas “porque escolher um disco enquanto objeto de pesquisa?” e “onde o design se encaixa em tudo isso?” Terem sido abordadas e brevemente esclarecidas, ainda nos resta uma pergunta: porque uma capa de disco?

Começo por abordar esta pergunta lhes dizendo que: se a capa de uma obra literária é “Um biombo entre o mundo e o livro” (MARQUES, 2015, p.13), a capa de um disco é também um anteparo, um resguardo. Porém, há algo de singular numa capa de disco que a diferencia da capa de um livro (paralelo que por si mesmo já desdobraria um outro ensaio).

Digo isso porque esta última se altera a cada a edição, a cada mudança de editora ou atualização do que foi escrito pelo autor. Como se de alguma forma, estas alterações fossem suficientes para o descarte daquilo que anteriormente lhe

⁹ Este processo de adição de significados será melhor compreendido dentro do conceito de **serialidade**, abordado no tópico I.II deste mesmo ensaio.

proporcionava graficamente, o simbólico manto que apenas uma capa é capaz de oferecer.

Todavia, me ater apenas a uma análise gráfica dos elementos que compõe o Disco do tênis se desdobraria numa espécie de hermenêutica figurativa a qual não tenho a menor intenção de desferir sobre o presente objeto de pesquisa. Aliás, já está mais do que claro a esta altura do exposto prefácio, que a mim não interessa uma investigação que leve em conta unicamente as estruturas figurativas presentes no Disco do tênis (tomando aqui por ‘figuratividade’ a capacidade de uma imagem em simbolizar algo reconhecível). Antes, me interessa uma investigação que busque denotar qualquer coisa de “excepcional”, de “transcendente” nesta mesma figuratividade. O que reforça ainda mais evidente o objetivo deste ensaio.

Por fim, para responder objetivamente a última das três perguntas que apresentei no início deste tópico (“porque uma capa de disco? ”), afirmo que faço tal escolha porque “para conseguir um documento sempre é necessário um outro, que, no entanto, só se pode obter de posse daquele” (MARQUES, 2015, p.20). Dito de outra forma: Para chegar a este “valor excepcional” a que este ensaio se presta a delinear, é necessário antes que o mesmo seja atravessado por outros percursos. Entre eles o figurativo, isto é, a observação não apenas do objeto, mas também da imagem representada neste. Percursos que apesar de diversos e muitas vezes distantes entre si, se mostrarão sem exceção ou aparente desvio de rota, indispensáveis.

3.6 PORQUE TUDO ISSO?

Por fim, agora que este ensaio se apresenta devidamente prefaciado, posso lhes dizer que o mesmo, acima de qualquer definição a respeito do termo ‘ensaio’ (atribuída por mestres que teorizaram este formato como Theodor Adorno, Max Bense ou György Lukács), o mesmo será compreendido como uma série de investigações que:

“versam, sobretudo, a respeito da **tentativa** - sempre temerária, mas também desafiadora - de **recuperar o mundo e as coisas por meio da palavra** [...] mesmo sabendo que vivemos tempos fraturados, em que experimentamos aquilo que poderia ser nomeado como uma certa falência da mimese, pois traduzir o real literalmente é deparar com o abismo que se interpõe entre o mundo sensível e a folha em branco” (MARQUES, 2015)

Porém, tal “recuperação” a que se refere a poeta Ana Martins Marques não se dará apenas pela **tentativa** de evocar tal objeto ausente. Lembrá-lo apenas não configura a mim sua presença¹⁰. Pelo contrário, ressalta ainda mais sua existência dentro daquilo que Baudelaire trata por um *domínio do impalpável*¹¹.

Aliás, a respeito desta tentativa a que se refere a poeta, a singular tentativa de “recuperar o mundo e as coisas por meio da palavra” (isto é, por meio deste ensaio), me levam, mesmo que sem a menor certeza a despeito dos resultados que possam brotar de tal investida, a crença de reaver a meu próprio modo uma qualquer “exatidão material”¹². Uma que possa em certa medida, se assemelhar àquilo que somente a presença do famigerado artefato seria capaz de me restituir.

Creio, portanto, em tal recuperação simbólica. Esta “tentativa de recuperar o mundo e as coisas por meio da palavra”. E não me refiro a uma já descrita crença axiomática a qual somos levados a crer em algo simplesmente porque parece crível. Não. Se creio ser possível tal recuperação simbólica do artefato, é somente porque crer é a mim a única opção.

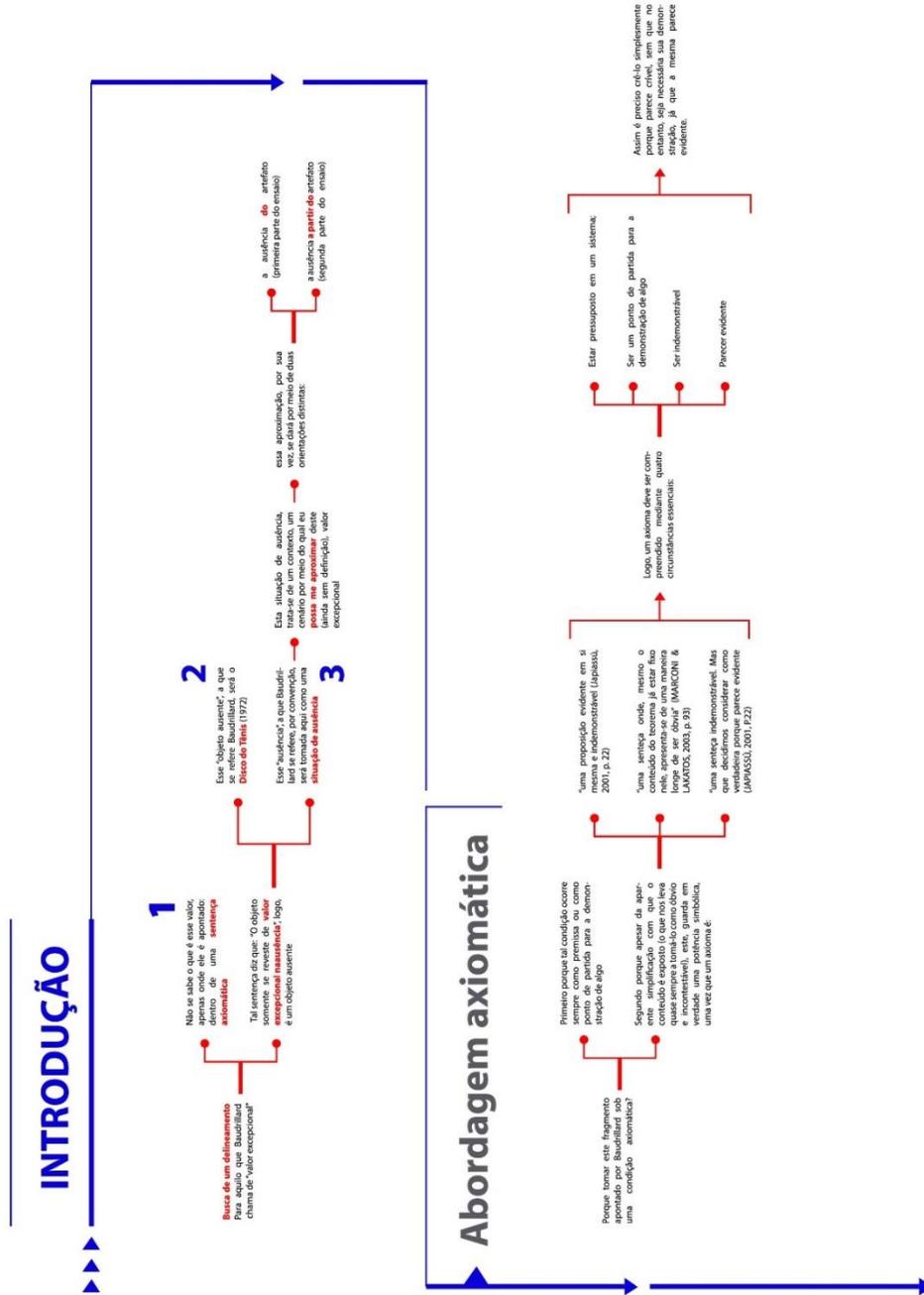
Para uma compreensão integrada das informações desenvolvidas na presente introdução e melhor ingresso nas ideias desenvolvidas na pesquisa, foram construídos dois fluxogramas que elencam e organizam os principais conceitos abordados neste tópico. Estes são apresentados a seguir:

¹⁰ A ideia de “presença” será melhor abordada no tópico I.III deste ensaio.

¹¹ Baudelaire em “O público moderno e a fotografia” de 1859, Ronaldo Entler p.13.

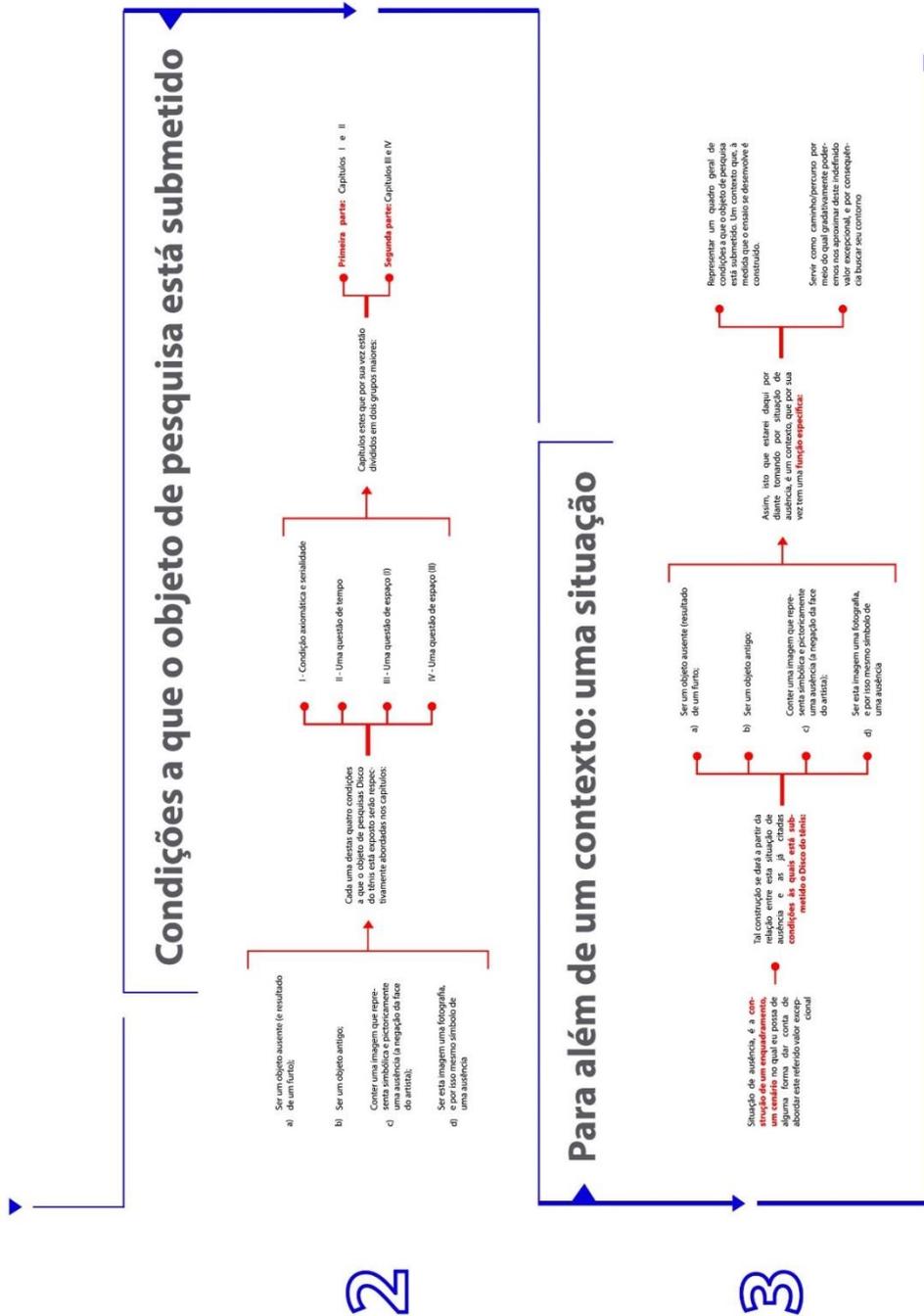
¹² Idem.

Figura 2- Fluxograma referente as ideias abordadas na introdução.



Fonte: Do autor.

Figura 3- Fluxograma referente as ideias abordadas na introdução continuação.

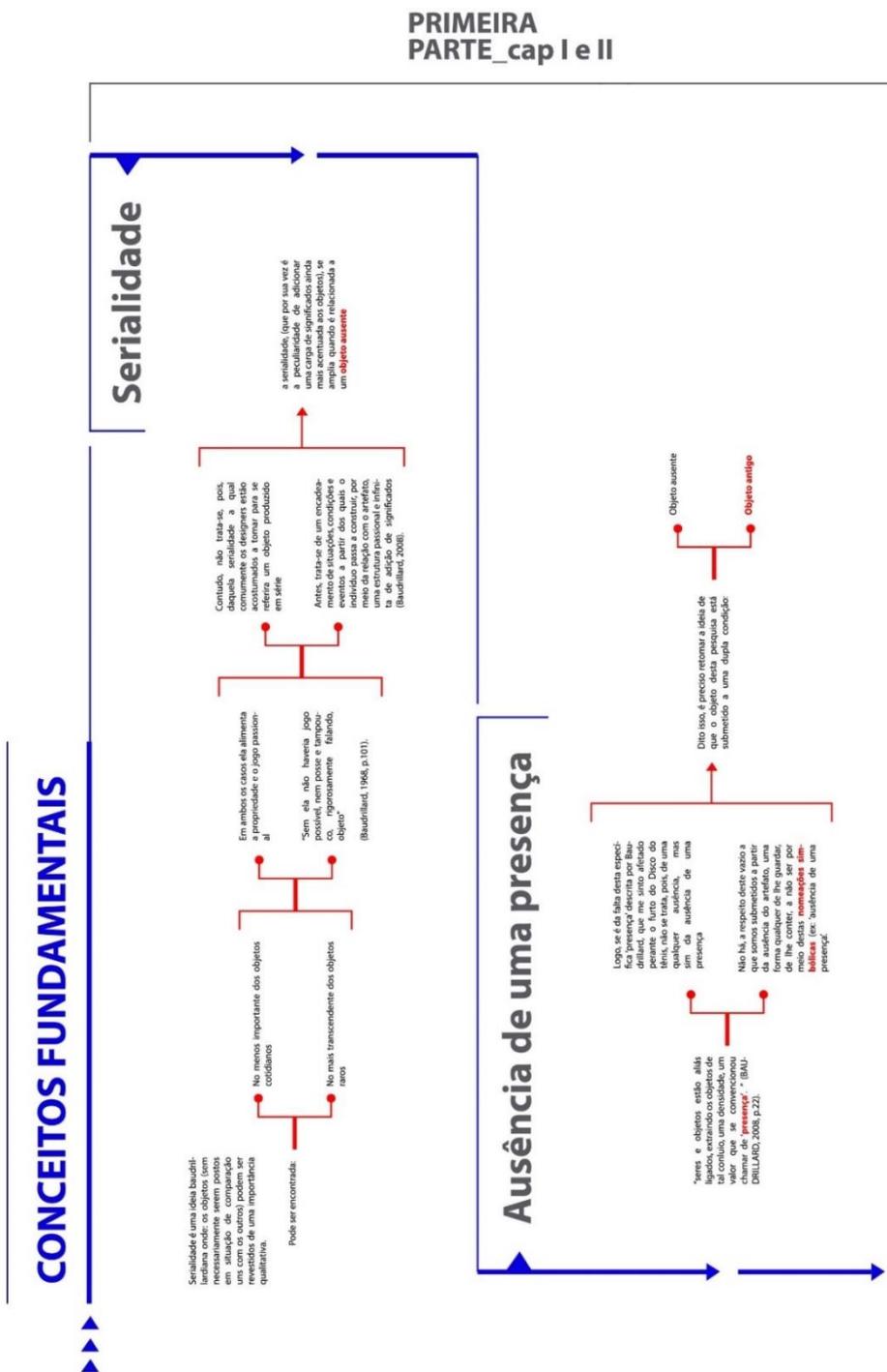


Fonte: Do autor.

4 PRIMEIRA PARTE: A AUSÊNCIA DO ARTEFATO

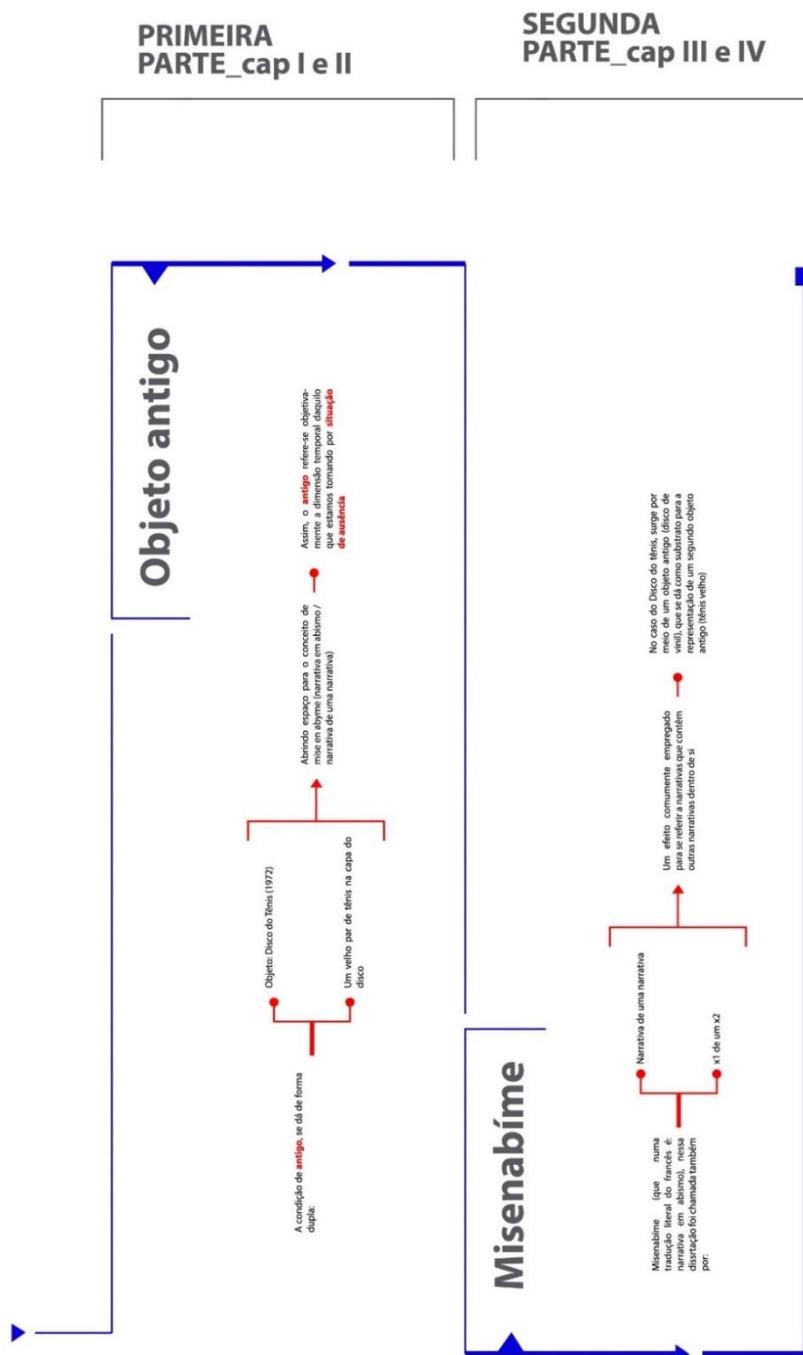
Apresenta-se, inicialmente, fluxogramas referentes aos conceitos fundamentais do trabalho que poderão contribuir para uma melhor leitura do mesmo.

Figura 4 - Fluxograma referente aos conceitos fundamentais do trabalho.



Fonte: Do autor.

Figura 5 - Fluxograma referente aos conceitos fundamentais do trabalho continuação.



Fonte: Do autor.

4.1 CAP. 1: CONDIÇÃO AXIOMÁTICA, SERIALIDADE E “AUSÊNCIA DE UMA PRESENÇA”

4.1.1 Considerações a respeito de um pequeno delito

Começo a investigação por lhes dizer que essa estirpe de obsessivos socialmente aceitos e a qual, com orgulho e pesar faço parte, os colecionadores, possuem suas próprias **cronologias e sistemáticas do tempo**. Assim, eu que em nada destô dos demais, comemoro ao mês do presente ano a chegada de um estranho aniversário.

Uma década a contar do dia em que roubaram-me o *Disco do tênis*. Levado, (pasmem!) por um também colecionador de discos, estes coletores “contra os quais não se pode estar tão preparado como na guerra nem tão seguro como na paz” (SÊNECA, 2009, p.35). No entanto, acredito que um possível sentimento de *déjà vu* que o leitor venha a experimentar a respeito deste episódio de gatunice não esteja unicamente amparado por uma experiência qualquer de perda.

Antes, creio tratar-se de um sentimento mais próximo, um tanto prático e vulgar. Um desgosto destes mais comuns como o gesto de emprestar um artefato e nunca mais tê-lo por devolvido. Algo relativo talvez a desapareição, ao distanciamento. Todos estes aspectos que, de alguma forma, circundam uma ideia ainda maior: a situação de hiato que nos leva a uma ausência, ou melhor, a uma *situação de ausência*.

Porém, para que esta específica *situação* seja compreendida a partir das necessidades deste ensaio, se faz necessária a recordação do axioma baudrillardiano posto na epígrafe do mesmo: “o objeto somente se reveste de valor excepcional na **ausência**”. Logo, não se trata de uma qualquer ausência e nem tampouco de qualquer *situação*. Refiro-me, pois, a um preciso vazio a que somos submetidos diante da falta de um objeto, conferindo a este uma nova condição: Aquilo que Baudrillard toma por “valor excepcional”. Todavia, antes de prosseguirmos, é preciso ressaltar algumas considerações a respeito deste já exposto axioma.

a) **primeira consideração**: A *ausência* a que Baudrillard se refere da-se não apenas como **condição** necessária para que um objeto seja revestido por este “valor excepcional”, mas sim como **a única condição** (“o objeto **somente** se reveste...”). De modo que se objetivo deste ensaio é a busca de um possível delineamento do que seja este “valor excepcional, não há qualquer outro caminho

que se mostre possível para acessar tal *valor* que não a partir desta já referida *situação de ausência*.

b) **segunda consideração:** Se a condição para que o objeto seja revestido deste “valor excepcional”, é uma *situação de ausência*, esta por sua vez, também acontecerá a partir de uma condição; a exigência de que o objeto se apresente ausente. Logo, prestemos aqui muita atenção: para que o objeto seja revestido deste “valor excepcional” a **única condição** possível é que este se apresente ausente da relação de posse que antes conservava com o indivíduo, por outro lado, para que tal situação de ausência se dê, **não há a obrigatoriedade de um único caminho**. Isto é: esta situação de ausência pode manifestar-se de outras formas.

É justamente por estar ciente de que existe mais de um caminho pelo qual é possível abordar esta ausência, que se fala de uma *situação* (um contexto, um conjunto) e, por consequência, divido-a em duas partes. Dois modos distintos de abordar o tema da ausência, que neste ensaio se apresentam como: “Primeira parte: A ausência do artefato” e Segunda parte: A ausência a partir do artefato.

Porém, entre estas possíveis situações de ausência, uma delas (que é inclusive a apresentada por Baudrillard no axioma que dá origem a este ensaio), se dá a partir da **ausência do próprio objeto**. Ausência esta que a partir de agora convenciono chamar pela alcunha de “primeira ausência”. Aquela a partir da qual tomarei como ponto de partida para observar todas as outras formas de ausências que venham a se manifestar com base na observação do presente objeto de pesquisa. O que imediatamente nos revela a seguinte sequência:

b1) Uma das formas do objeto apresentar-se como ausente, é a partir do alheamento da relação de posse que antes se dava com base na sua associação com o Indivíduo. A qual por convenção tomaremos pela alcunha de “primeira ausência”.

b2) Estabelecida esta situação de ausência, torna-se possível que este objeto seja revestido de um novo *valor*.

b3) Cumpridas as duas condições anteriores o objeto passa a ser revestido deste novo valor, um “valor excepcional”.

De modo que, se por um lado ainda não posso delinear esse “valor excepcional”, por outro possuo algumas informações subjetivas e pessoais, mas não por isso menos concretas, a respeito daquilo que estamos tomando aqui por objeto ausente (que é também o objeto de pesquisa, o Disco do tênis).

Informações estas a partir das quais neste capítulo farei uso para dar início a uma abordagem desta específica ausência a que Baudrillard nos fala. Ausência esta que, como já exposto, de agora em diante estou por convecção chamando de ‘primeira ausência’: o vazio a que somos submetidos a partir da falta material deixada pela ausência do próprio objeto.

E se faço tal abordagem é porque o axioma baudrillardiano nos revela que, é **unicamente** diante desta *situação de ausência* que podemos acessar, ou na pior das hipóteses apenas nos aproximar, deste ainda indefinido “valor excepcional”.

Concluídas estas breves considerações introdutórias a respeito do axioma baudrillardiano, proponho que retornemos ao ponto em que estávamos no início deste capítulo: o delito inaugural que nos trouxe até aqui. Afinal, por mais que a mim tal ausência se dê de forma trágica e profundamente **afetiva**, aos olhos da história e sua compreensão daquilo que estamos chamando por colecionismo, o referido furto não configura em si mesmo grande novidade. Tanto as coleções particulares (e ocultas) quanto aquelas ditas públicas (como ocorre nos museus), apresentam em maior ou menor quantidade objetos advindos de roubo, saques e toda uma sorte de espólios de guerra.

Contudo, apesar da condição de colecionador a que estou submetido enquanto escrevo este ensaio, e da indissociável condição de objeto colecionado a qual o objeto de pesquisa Disco o tênis está por consequência também submetido, não levarei tais condição como fundamentais para o decurso desta investigação. Não que estas não sejam importantes, este não é o caso. A questão é que o presente objeto de pesquisa já se apresenta eivado por quatro condições fundamentais (descritas no prefácio deste ensaio), o que já representa uma quantidade expressiva de itens a serem abordados.

Logo, é justamente a consciência de que o objeto colecionado se dá como um artefato em que “sua memória é, em mim, permanentemente atravessada pela

memória de outros” (PINA, 2018, p.138), e que isto é em si mesmo um fenômeno de enorme importância que merece uma investigação exclusiva, que abro mão de considerar no presente ensaio a condição de objeto colecionado como parte desta discussão. Conferindo, quem sabe, a inserção desta condição em etapas posteriores deste mesmo ensaio.

4.1.2 Serialidade

Contudo, antes de abandonarmos totalmente a condição de objeto colecionado como essencial para este ensaio, afirmo que idéia de furto, é se não uma estrutura própria do ato colecionador. Recordemos o enunciado exposto por Baudrillard no prefácio deste mesmo ensaio:

“[...] como o sangue, o nascimento e os títulos perderam valor ideológico, são os signos materiais que vão ter que significar a transcendência: móveis, objetos, joias, obras de arte de todos os tempos e de todos os lugares. Em nome de que toda uma floresta de signos e de ídolos ‘de referência’ (autênticos ou não, isto não tem importância), toda uma vegetação mágica de móveis verdadeiros ou de falsos, manuscritos e ícones, invade o mercado. **O passado inteiro volta ao circuito do consumo; e mesmo a uma espécie de câmbio negro.** Todas as Novas Hébridas, a Espanha romana e os mercados de quinquilharias já não bastam para alimentar a voracidade primitivista e nostálgica dos interiores burgueses do mundo ocidental. Cada vez mais estátuas de virgem ou de santos, quadros, **desaparecem dos museus, das igrejas. São comprados no câmbio negro por ricos proprietários de residências novas demais para sua profunda satisfação.** (BAUDRILLARD, 2008, p.92)

Assim, se por um lado a condição de objeto colecionado e, por consequência, a minha condição de colecionador não serão postas como essenciais no desenvolvimento deste ensaio, por outro lado a condição de objeto ausente a que o Disco do tênis está submetida advinda de um furto, é fundamental para o mesmo. Talvez por isso, faz-se imediato na cabeça deste que vos escreve a evocação dos mais diversos casos de obras renomadas que foram saqueadas de grandes museus.

Para citar apenas um destes inúmeros exemplos, sugiro que tomemos o roubo da Monalisa davinciana, a qual Ortega y Gasset (relembrando tal episódio de saque e, por conseguinte, de seu enigmático sorriso), nos conta que "*a beleza foi feita para ser*

*roubada*¹³. Porém, se é por todos sabido que o extravio da Gioconda resultou em imensa comoção e furor, o que dizer do desfalque de um simples disco de vinil?

Bem, obviamente o que estou propondo, mesmo que indiretamente, é que através da comparação entre estes dois furtos nos perguntemos: porque um é tão mais importante que o outro? De modo que, como veremos daqui em diante, não é preciso ir muito longe para constatar o que se apresenta.

Sob os mais diversos aspectos há uma imensa disparidade entre estes dois artefatos. Um inegável conjunto de qualidades que os torna, cada um à sua maneira, detentores de seus próprios domínios de importância simbólica. E que, se compreendidos de forma breve e imediatista nos levariam a uma situação comparativa na qual, sem a menor dúvida, o Disco do tênis seria compreendido como um 'artefato menor', isto é, desprovido de uma qualquer relevância que justifique a insistente comoção a qual venho manifestando. Comoção esta advinda de sua ausência.

No entanto, a mera constatação de que eu não deva me sentir afetado com a ausência de um artefato apenas por que este não possui uma 'maior relevância', apesar de me entregar uma espécie de evidente verdade, não basta para que eu me desapegue; me livre do desconforto a que sou submetido diante da falta do mesmo. É talvez por isso, por acreditar que esta constatação não me basta, que certas perguntas continuam, portanto, sem resposta.

Para citar apenas algumas: porque o roubo de um **artefato serial**, que a época de seu lançamento se deu por um montante de vinte ou trinta mil cópias (não sendo, portanto, um objeto único), deva receber tamanha importância? Porque sua ausência persiste em me provocar uma qualquer espécie de enternecimento? Ou ainda, porque tal objeto deva ser tomado por ares de relíquia?

O caso é que a resposta de todas estas perguntas só se daria de forma precisa e objetiva diante da impossível existência de uma régua balizadora. Uma que pudesse avaliar o 'grau de importância' (seja lá o que isso for) que cada artefato possa representar para aquele que o possui.

Contudo, até onde tenho conhecimento tal régua é inexistente. Assim, caso a tomemos apenas em nossa imaginação, me dou ao direito de suspeitar dessa

¹³ Expressão utilizada por Ortega y Gasset em seu ensaio *Mona Lisa*.

imaginada ‘régua balizadora’ e, por consequência, de sua capacidade em mensurar valores subjetivos como a ‘importância de um artefato’.

De modo que essa perícia em avaliar uma quantidade qualquer de **relevância** presente nos artefatos, não se dá de forma tão objetiva. O que inclusive só agrava ainda mais a situação do objeto de pesquisa sob o qual se debruça o presente estudo, uma vez que este **se apresenta a um só tempo como objeto ausente e objeto antigo**. Ou seja, tal objeto é por isso mesmo cercado de uma carga ainda maior de subjetividade, tornando por isso mesmo mais complexa a tarefa de mensurar sua ‘relevância’.

Assim, diante da ausência desta imaginada ‘régua balizadora’ que supostamente nos entregaria a ‘quantidade de relevância’ que um objeto poderia ter, recorro novamente a Baudrillard, uma vez que este nos apresenta uma ideia a partir de qual podemos compreender que esta inquantificável ‘relevância’ que tanto um objeto cotidiano (como o Disco do tênis), quanto um objeto transcendental (como a Mona Lisa), não passa necessariamente por certos ‘marcadores de importância’ a que estamos acostumados a recorrer na hora de determinar esta suposta ‘relevância’.

Contudo, o que seriam esses supostos ‘marcadores de importância’? A fim de ilustrar apenas dois exemplos (uma vez que este não é o foco dessa investigação), tomemos as noções de **valor monetário** e **disponibilidade**. Nestes dois exemplos de ‘marcadores de importância’, a qual comumente recorreremos a fim de considerar a relevância de um artefato, somos tomados a pensar em: quanto custa e qual a quantidade de cópias disponível de um determinado artefato. Porém, isso ainda não nos entrega uma resposta satisfatória a respeito de uma possível forma de pensar sua respectiva relevância. Sua importância para quem o possui.

Logo, a fim de evitar estes ‘marcadores de importância’ (que ao contrário da régua balizadora não apenas existem como são constantemente utilizados), busquemos esta já indicada ideia exposta por Baudrillard. Esta que reveste os artefatos de uma **relevância qualitativa**, isto é, sem necessariamente colocar os objetos em situação de comparação ou confronto entre si, como se um fosse um objeto maior e transcendental e o outro um objeto menor e cotidiano. Tal ideia é exposta por Baudrillard pela alcunha de **serialidade**.

Serialidade que, mesmo ao ser “negada, esquecida, destruída e virtual acha-se sempre aí. No menos importante dos objetos cotidianos como no mais transcendente

dos objetos raros, ela **alimenta a propriedade e o jogo passional**. Sem ela não haveria jogo possível, nem **posse** e tampouco, rigorosamente falando, objeto” (Baudrillard, 1968, p.101). Logo, como se pode perceber, não trata-se, pois, daquela serialidade a qual comumente os designers estão acostumados a tomar para se referir a um objeto ‘produzido em série’.

Antes, trata-se de um encadeamento de situações, condições e eventos a partir dos quais o indivíduo passa a construir, por meio da relação com o artefato, uma estrutura passional e infinita de adição de significados (Baudrillard, 2008). Aliás, é justamente a ocorrência dessa **serialidade**, isto é, desta infinita adição e consequente acumulação de sentidos, que se torna possível o presente estudo. Uma investigação que se dê com certa propriedade teórica e científica a respeito de artefatos que outrora seriam tomados como objetos de ‘menor importância’.

Logo, é com base nesta precisa ideia de serialidade, presente tanto “nos objetos cotidianos como no mais transcendente dos objetos raros”, que o Disco do tênis passa a adquirir uma relevância própria. Uma que não se dá por meio da comparação com nenhum outro objeto. Ou muito menos pelo confronto com um artefato que venha ser compreendido como ‘transcendente’ ou ‘de maior importância’ (como é caso da Mona Lisa). Revestindo, pois, o Disco do Tênis de um brilho particular.

Um brilho proveniente da adição de significados imposta pela serialidade dos artefatos, que, por se mostrar infinita e passional, de alguma forma parece atribuir ao Disco do tênis uma singular importância simbólica. Uma espécie de ‘significado maior’; que se por um lado ainda não é aquilo que estamos buscando por “valor excepcional”, por outro é seguramente uma condição que remete a este *valor*. Assim, refiro-me a esta importância simbólica, a este brilho especial que é conferido ao objeto Disco do tênis, como uma **pista**, uma suspeita do que venha a ser este ainda indefinido “valor excepcional”.

Tomemos então essa importância simbólica conferida pela aceção de serialidade proposta por Baudrillard como uma **primeira pista**. Contudo, constatada esta primeira pista, sugiro que lembremos da primeira condição essencial a qual está submetido o presente objeto de pesquisa: sua condição de objeto ausente.

Lhes peço a recordação desta condição por um motivo específico: esta se relaciona com uma singularidade presente na ideia de serialidade que até o momento ainda não foi explorada. A peculiaridade de adicionar uma carga de significados **ainda mais**

acentuada aos objetos, desde que estes se apresentem sob uma condição de ausência. De modo que:

“[...] a falta com efeito é sempre exigência definitiva deste ou daquele **objeto ausente** e esta exigência ao se traduzir como procura, **paixão**, mensagem aos outros [...], todavia é preciso se render à evidência: *raramente é a presença do objeto, mas frequentemente sua ausência que leva a tal discurso.*” (BAUDRILLARD, 2008, p.112).

De forma que esse “*tal discurso*”, a que Baudrillard se refere (que é se não o próprio discurso da serialidade), apesar de se mostrar ainda mais acentuado a partir da ausência do artefato, necessita, por isso, que afunilemos um pouco mais o que estamos continuamente nos referindo por *ausência*. E por consequência, pelo que estamos tomando por *situação de ausência* (ou seja, o contexto que estamos construindo e por meio do qual buscamos uma aproximação deste “valor excepcional”). Condição de *ausência* esta a qual o objeto de pesquisa Disco do tênis está submetido, e que a cada parágrafo parece mostrar-se cada vez mais indispensável.

4.1.3 “Ausência de uma presença”

Assim, façamos antes desse afunilamento da ideia de ausência, um pequeno lembrete: esta *ausência* a qual estamos tentando oferecer uma maior especificidade, é tomada por Baudrillard como condição sem a qual e pela qual se dá este ainda indefinido “valor excepcional”. Porém, esta ausência, quanto se refere especificamente a ausência de um artefato, trata-se, pois, da *ausência de uma presença*. Explico melhor.

O mesmo Baudrillard, que em seu *Sistema dos objetos* nos propõe o axioma essencial para que este ensaio se desdobre (“o objeto somente se reveste de valor excepcional na ausência”), também nos entrega um segundo axioma. Um que aqui tomarei como complemento a este primeiro. Apesar do próprio Baudrillard não expor de nenhuma forma estes axiomas como complementares.

Neste segundo axioma o filósofo francês nos revela que: “seres e objetos estão aliás ligados, extraindo os objetos de tal conluio, uma **densidade**, um **valor afetivo** que se convencionou chamar de ‘**presença**’.” (BAUDRILLARD, 2008, p.22). Logo, se é da falta desta específica ‘**presença**’ descrita por Baudrillard, que me sinto afetado

perante o furto do Disco do t nis, não se trata, pois, de uma qualquer *ausência*, mas sim da **ausência de uma presença**.

Frisando mais uma vez que: este não é um ponto de vista exposto por Baudrillard, ou muito menos um termo desenvolvido por ele. Mas sim um caminho que através de minhas leituras encontrei para que de alguma forma possamos nos aproximar daquilo que o presente autor se refere por “valor excepcional”.

A bem da verdade em minhas pesquisas não encontrei um autor que se revele como o criador de tal termo. Apesar de que, variações do mesmo como “presença de uma ausência”, é utilizado por pensadores como Roland Barthes e Giorgio Agamben, para se referir, cada um   sua maneira, a conceitos distintos destes que estou abordando. Afinal, a essa altura torna-se impossível abrir mão de termos que confirmam algum tipo de compreensão ao tema sob o qual este ensaio se debruça, até por que “colecionamos os objetos, mas não o espaço entre os objetos” (MARQUES, 2015, p.89), logo, é preciso que demos a esta falta, a este “espaço” (que não se dá apenas entre os objetos, mas também entre os indivíduos e os objetos), um nome, uma alcunha.

Isso porque, até o momento a única certeza que a presente investigação nos revela  : não há, a respeito deste vazio a que somos submetidos a partir da ausência do artefato, uma forma qualquer de lhe guardar, de lhe conter; a não ser por meio destas nomeações simbólicas. Como   o presente caso desta que acabamos de tomar por ‘ausência de uma presença’.

Não obstante, antes de darmos por encerrado o presente capítulo, é preciso tecer algumas considerações a respeito deste segundo axioma baudrillardiano (“seres e objetos estão aliás ligados, extraindo os objetos de tal conluio, uma **densidade**, um **valor afetivo** que se convencionou chamar de ‘**presença**’):

a) **primeira consideração**: Como acabamos de ver, os objetos (a partir de sua relação com os indivíduos), extraem destes uma **densidade**; todavia, neste ensaio não estamos abordando um qualquer artefato genérico como fez Baudrillard em seu *Sistema dos objetos*, mas sim, tratando de um específico objeto, o qual, como

já foi dito anteriormente, está submetido a diversas condições. Entre elas, a de se apresentar a um só tempo **como objeto ausente e objeto antigo**¹⁴.

Contudo, os objetos antigos, para além desta densidade que qualquer objeto é capaz de extrair a partir de sua relação com os indivíduos, apresentam uma **densidade própria**, uma que pode ser preliminarmente compreendida a partir do seguinte argumento baudrillardiano: “Hoje a civilização tecnicista nega a sabedoria dos anciãos, mas se inclina diante da **densidade** das coisas velhas, cujo único **valor** acha-se selado e seguro” (BAUDRILLARD, 2008, p.91)

Assim, mesmo ciente que tal argumento apresenta a necessidade de um ensaio voltado unicamente para suas próprias singularidades, tomemos do mesmo apenas aquilo que se mostram essenciais para nossa investigação:

a1) Os objetos extrem do convívio com os indivíduos, uma densidade (tomada por Baudrillard como ‘presença’);

a2) Por sua vez, os objetos antigos, também possuem sua própria densidade, uma “densidade das coisas velhas”.

a3) Essa ‘densidade das coisas velhas’, por sua vez, é representante de um certo ‘valor’. Um *único valor*, que de acordo com autor “acha-se selado e seguro”. Nos remetendo novamente para uma situação de pista, de vestígio, que: se não aponta diretamente para uma resposta do que seja ainda indefinido “valor excepcional”, sem dúvida guarda com este um vínculo, uma correspondência. Apresentando-se, pois, como uma **segunda pista**.

a4) Contudo, há uma utilidade prática para esta abstração: uma vez que o presente objeto de pesquisa se dá a um só tempo como objeto ausente e antigo (e como vimos, cada uma destas condições apresentam suas próprias densidades), logo, podemos intuir que o Disco do tênis possui portanto a “densidade de uma densidade”; que, apesar de ainda não ser aquilo a que

¹⁴ A condição de objeto antigo será melhor exposta no tópico II.I do presente ensaio.

Baudrillard toma por “valor excepcional”, é sem dúvida uma **terceira pista**. Revelada sob a forma de um vestígio, um rastro do que seja este “valor excepcional”.

Expostas essas pistas que aos poucos nos permitem uma aproximação deste ainda indefinido *valor*, concluo este capítulo sugerindo que retornemos para a ideia de objeto serial e, portanto, de serialidade. Ideia esta que, como já vimos, resulta na infinita e passional adição de significados que se apresenta tanto “no menos importante dos objetos cotidianos como no mais transcendente dos objetos raros”. Permitindo, pois, que coloquemos num certo pé de igualdade, tanto um artefato cotidiano como o Disco do tênis, quanto um objeto transcendente¹⁵ como a Monalisa (para usarmos um exemplo já referido).

¹⁵ Apesar de empregadas por Baudrillard, ‘cotidiano’ e ‘transcendente’, são qualidades por demais subjetivas. Contudo, ainda assim faço uso destes termos, uma vez que de alguma forma é preciso balizar um certo status pelo qual possamos nos referir a estes objetos quando postos sob a específica situação de estarem em oposição. Dito isso, não recomendo o uso destas precisas qualidades/termos (‘cotidiano’ e ‘transcendente’) em qualquer outro contexto que não seja este exposto no presente ensaio.

4.2 CAP 2: UMA QUESTÃO DE TEMPO

Porém, a *Gioconda* do adolescente que fui não se tratava de uma pintura, mas igualmente de um retrato. Refiro-me a imagem reproduzida na capa do Disco do tênis: um adidas cano alto *pro-model* fotografado em **1972** pelo pernambucano Carlos da Silva Assunção Filho, o Cafí.

Capturada para figurar na capa do primeiro disco solo de Lô Borges, entregava ao observador um velho e desgastado par de tênis. Suficientemente velho, verdade seja dita, para que eu sentisse vergonha de passá-lo a frente a quem quer que precisasse de um calçado, uma vez que nem sequer seus cadarços são de fato cadarços.

Assim, o jovem Lô, que àquela altura contava com recém completos 19 anos, explica que quando adquiriu o tênis exposto na capa, o mesmo:

[...] já **não era novo**. Era de um primo meu, que foi passar uns dias no Rio, onde eu morava. E aí eu falei "pô, que tênis bonito Sergio!". E ele respondeu "gostei muito de uma camisa sua ali". Naquela época, se usava trocar coisas, né?

Aí eu falei "pô, me passa esse tênis aí que eu te passo aquela camisa que você gostou". Foi uma coisa assim. Agora, esse cadarço de barbante de enrolar saco de pão eu não sei de onde é que eu tirei, não. Acho que **quando peguei o tênis, ele já tava bem detonado**¹⁶.

Exposto esse breve comentário de Lô, é possível deduzir que a condição de *antigo* se dá, tanto a partir do **objeto Disco do tênis**, lançado em 1972 (às vésperas de comemorar cinco décadas de existência), quanto naquilo que é exposto em sua capa: **um velho par de calçados**. Concedendo, portanto, ao objeto de pesquisa uma espécie de dupla narrativa, ou melhor, **a narrativa de uma narrativa**, uma vez que a primeira está submetida/incluída na segunda.

Logo, o presente objeto de pesquisa é fundado não apenas a partir da condição de ser a um só tempo um objeto antigo e ausente, mas também por apresentar esta **'narrativa de uma narrativa'**, isto é, a qualidade dialética de exprimir um objeto antigo que representa um objeto antigo. Todavia, é preciso um melhor esclarecimento disto que estamos nos referindo por *antigo*, antes de qualquer aprofundamento do que seja isto que estamos tomando por **'narrativa de uma narrativa'**.

¹⁶ Entrevista de Lô Borges para a revista Vice: https://www.vice.com/pt_br/article/qkmjvd/as-coisas-malucas-e-os-lugares-distantes-do-disco-do-tenis-do-lo-borges.

Porém, antes de empreender uma busca do que seja esta condição de *antigo*, a qual está submetido tanto o objeto Disco do tênis quanto os calçados nele retratados, lembremos que tal condição, se compreendida dentro daquilo que estamos chamando de *situação de ausência*, será tomada, portanto, como a **variável temporal** desta *situação*. Lembrando que no prefácio deste mesmo ensaio expliquei que:

Faço uso deste termo pois o mesmo carrega uma ideia de localização; **um lugar que algo ocupa no tempo e no espaço** relativo a um ou vários pontos de referência fora dele; portanto, uma posição. Logo, aquilo que tomo por *situação de ausência*, se dá como um arranjo de suas diversas partes em relação com as outras, conferindo a esta *ausência*, uma circunscrição; uma vez que, se antes essa mesma *ausência* se mostrava segundo uma “inerente atmosfera de incompreensão e mistério”, agora passa a revelar um certo perímetro. Isto é: uma conjuntura, um contexto.

Assim, agora que recordamos que a condição de *antigo* refere-se objetivamente a dimensão temporal daquilo que estamos tomando por *situação de ausência* (isto é, do contexto por meio do qual nos aproximamos deste ainda indefinido “valor excepcional”) na qual o objeto de pesquisa está inserido, fica claro que: se debruçar sobre a busca do que seja esta condição de *antigo*, é se debruçar sobre esta dimensão temporal da *situação de ausência*. É, por fim, dar prosseguimento à construção de uma nova etapa para o desenvolvimento deste contexto, dessa *situação de ausência*.

Dito isso, sigamos para a compreensão do que seja esta condição de *antigo*, a qual o Disco do tênis está, como vimos, **duplamente submetido**: tanto por ser um objeto antigo, quanto por apresentar em sua dimensão gráfica o retrato de um velho par de calçados.

4.2.1 O objeto antigo

Recorro novamente a metáfora da ‘régua balizadora’, utilizada no tópico a respeito da serialidade dos artefatos para dar início a uma compreensão do que seja o *objeto antigo*. Até porque somente a partir da existência desta imaginada ‘régua balizadora do tempo’, é que poderíamos (com base numa quantidade específica de dias, anos, décadas ou qualquer outra mensuração de tempo), precisar o exato instante em que um artefato, ao ‘atravessar’ um ponto específico desta imaginada régua, deixaria seu status de mero objeto, para ser um *objeto antigo*.

E assim como foi ilustrada na ideia de serialidade exposta no capítulo anterior, se não quisermos afirmar que um objeto é antigo simplesmente a partir desta mensuração quantitativa, ou mesmo por meio de sua comparação com outro objeto (o que definitivamente não é o que buscamos), então é preciso que recorramos a uma abstração dessa impossível mensuração de tempo.

Logo, se tal mensuração de tempo não se dará a partir desta insatisfatória comparação entre artefatos ou qualquer outra relação quantitativa, o que faz então de um objeto qualquer um objeto antigo? Bem, primeiramente proponho que tomemos o alcance etimológico da palavra ‘antigo’, portanto *antiquus*¹⁷, a qual nos é apresentada por meio de dois grupo de adjetivos, referentes tanto daquilo que é **antigo, velho e passado**, quanto **importante e notável**.

Noções que, se por um lado permitem que tomemos o objeto antigo como algo que se apresenta a um só tempo sob a **específica instância temporal de um tempo passado** que evoca **importância e notoriedade**, por outro lado não nos entrega uma definição satisfatória para do que estamos tomando por *objeto antigo*.

Dito isso, recorro a Baudrillard e sua explanação a respeito do que seria um ‘estatuto particular do objeto antigo’. Estatuto esse que “culmina nos signos dos sistemas culturais anteriores” (BAUDRILLARD, 2008, p.82), e que por isso mesmo refere-se a um objeto que:

“Não tem mais **resultado prático**, acha-se presente unicamente para **significar**. [...] é o ponto-limite da negação das **funções primárias**. Todavia **não é nem afuncional nem simplesmente ‘decorativo’**, tem uma **função** bem específica dentro do quadro do sistema: **significa o tempo**. [...] Não se trata, é claro de um tempo real, são signos, ou indícios culturais do tempo, que são retomados no objeto antigo [...] Sua **presença alegórica** não contradiz, portanto, a organização geral: natureza e tempo, nada lhe escapa” (BAUDRILLARD, 2008, p.82)

Todavia, antes de comentarmos tal enunciado, é preciso ressaltar duas observações a respeito do mesmo:

- a) Devido a vasta quantidade de conceitos apresentados nesse enunciado baudrillardiano, a primeira coisa que devemos fazer é escolher o que é passível de ser abordado daquilo que não é, uma vez que se buscamos as decifrações a

¹⁷ Disponível na p.22 - Pequeno dicionário Latino-Português, 8. ed.1957.

respeito de tudo que aí se apresenta descrito, melhor seria dedicar o presente ensaio apenas a isto. Por isso, busquemos primeiramente ressaltar aquilo que não será abordado:

b) Mesmo ciente que o presente ensaio toma por objeto de pesquisa um artefato, proponho que não nos apeguemos tão veementemente a conceituação de ideias como “resultado prático” e “função” (e, por consequência, a noção de “funções primárias”), uma vez que: como esclarecido anteriormente, demandaria além do já reduzido espaço que dispomos para a construção de ideias, a entrada de autores que apesar de apresentarem suas próprias definições do que seja “função”, ou mesmo este “resultado prático”, não revelam um explícito diálogo com as ideias expostas por Baudrillard. Aliás, ideias estas que por sinal vem se mostrando cada vez mais densas e dadas as suas próprias idiossincrasias.

Dito isso, busquemos abordar algumas considerações, mesmo que breves, do já exposto enunciado baudrillardiano. Afinal, já expomos aquilo que não será abordado no mesmo enunciado, comecemos por destacar aquilo que se mostra estritamente fundamental para que possamos assimilar a concepção do que o filósofo francês toma por *objeto antigo*:

a) **primeira consideração**: Um leitor mais atento poderia se perguntar: como recuperar o tempo, ou melhor os “indícios culturais do tempo”, a partir de um objeto se este mesmo objeto (Disco do tênis) se apresenta ausente? Bem, o caso é que para tal resposta, devemos recorrer novamente ao **discurso serial** ilustrado no capítulo anterior.

Lembremos que este **discursos serial** não apenas confere a infinita e passional adição de significados aos objetos (sejam eles cotidianos ou transcendentais), mas também concede que essa mesma ‘adição’ seja intensificada a partir da ausência do objeto, uma vez que: “a falta com efeito é sempre exigência definitiva deste ou daquele **objeto ausente** [...] Todavia é preciso se render à evidência: raramente é a presença do objeto, mas frequentemente sua ausência que leva a **tal discurso**.”(Baudrillard,

2008, p.112), portanto, ao discurso serial. Logo, estamos diante de uma sequência de três adições de significado:

a1) **primeira adição**: O discurso serial confere ao objeto (seja ele cotidiano ou transcendental) uma infinita e passional adição de significados.

a2) **segunda adição**: Essa adição de significados por sua vez é intensificada a partir da ausência do objeto.

a3) **terceira adição**: Se o discurso serial está aí para adicionar **significados**, e o objeto antigo “acha-se presente unicamente para **significar**”, logo, teremos uma ‘adição da adição’ de significados, o que imediatamente se configura numa **quarta pista**. A quarta vez que nos é apresentado um vestígio, um possível rastro do que seja esse “valor excepcional” a qual estamos tentando delinear.

b) **segunda consideração**: Explanadas estas abstrações a respeito da relação entre o objeto antigo e o discurso serial, consideremos que: se a condição de objeto antigo se dá justamente no “ponto-limite da negação das funções primárias”, logo, tal condição se dá exatamente num **entrelugar**, num “ponto limite”. Se encontra, pois, no exato ponto que nem diz respeito somente às funções primárias, nem somente as funções secundárias.

Lembrando que: mesmo que por opção escolhemos não definir aquilo que Baudrillard está tomando por “função”, ainda assim, é evidente a constatação de que a condição de *objeto antigo* se dá neste referido **entrelugar**. Por sua vez, a constatação desse entrelugar nos leva a uma nova consideração.

c) **terceira consideração**: Em vista do que constatamos nesta segunda consideração, é possível **intuir** que aquilo que o filósofo francês compreende por “antigo”, não é exatamente a ideia apresentada no alcance etimológico que compreendemos anteriormente em *antiquus*.

Tal vocábulo como vimos anteriormente nos remete a uma **específica instância temporal de um tempo passado**, não considerando, portanto, a possibilidade de uma acepção de *antigo* a partir de instância temporal um pouco mais complexa, ou seja: uma que, como vimos a partir do presente enunciado baudrillardiano, não se define exclusivamente com base numa instância temporal específica, mas sim a partir de um entrelugar, ou seja, de um lugar que não é possível de ser definido.

d) **quarta consideração:** De acordo com enunciado baudrillardiano o qual estamos levantando considerações, mesmo que eivado pela condição de objeto antigo, um artefato não se torna 'afuncional'. Isto é, a condição de *objeto antigo* não refere-se a uma ausência de função. Até porque o objeto antigo apresenta uma "função bem específica dentro do quadro do sistema" (dos objetos): a função de **significar o tempo**. Isto é, de atribuir significados ao tempo.

Contudo, se por um lado a ideia de 'tempo', apresenta-se como um conceito demasiadamente denso, e por isso mesmo, impossibilitado de ser melhor compreendido neste ensaio, por outro lado, 'significar' é algo que pode, mesmo que apenas a partir de seu alcance etimológico, ser compreendido como "indicar; dar a entender por sinais; mostrar"¹⁸.

Logo, podemos compreender que a função do *objeto antigo* corresponde ao objetivo de: **dar a entender (mostrar) por meio de sinais, a presença do tempo**. E como observado no presente enunciado baudrillardiano, de um tempo que não se dá num local específico, mas sim num entrelugar.

Todavia, ressalto que: não se trata de um "tempo real", mas sim de "signos, ou indícios culturais do tempo, que são retomados no objeto antigo". Ou seja, **não trata-se de um tempo compreendido a partir de uma dimensão quantitativa, de uma mensuração do tempo, mas sim por meio da indicação de sua presença a partir de sinais**. Dito de forma ainda mais objetiva: a condição de objeto antigo não se dá por meio de uma compreensão quantitativa do tempo, mas sim qualitativa.

Logo, a presente condição de *objeto antigo* sob a qual o Disco do tênis se dá, não será, portanto, tomada com base no transcurso que um artefato é capaz de 'percorrer'

¹⁸ Disponível na p.22 - Pequeno dicionário Latino-Português, 8. ed.1957.

numa determinada faixa de tempo, mas sim, por sua capacidade de, **por meio de sinais dar a entender a presença do tempo**, ou seja, por meio daquilo que Baudrillard chamou de uma “presença alegórica” do tempo.

Assim, a fim de melhor compreendermos esta afirmação baudrillardiana a respeito do que seja uma “presença alegórica”, recorro a uma breve definição de alegoria proposta por Antônio Adolfo Hansen em seu clássico *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*, em que o autor, de forma introdutória e excepcionalmente sintética, nos explica que: por alegoria podemos compreender a capacidade que algo tem de “nos fazer crer em **a** apresentando **b**” (HANSEN,1986).

Reforçando assim a ideia exposta por Baudrillard e sua aceção de *objeto antigo*, uma vez que esse se dá por meio de uma indicação, um sinal. Um apontamento de algo que nos faz crer que não estamos falando do tempo, quando na verdade estamos (isto é: de “nos fazer crer em **a** apresentando **b**”). De modo que sua presença “se dá a entender”, isto é, sua presença é revelada de forma indireta, ou, para usar as palavras do próprio Baudrillard, alegórica.

Por fim, sugiro que antes de nos encaminharmos para a conclusão do presente capítulo, que prestemos um pouco mais de atenção naquilo que Baudrillard toma por “presença alegórica” do tempo: uma vez que o presente objeto de pesquisa se apresenta tanto como um objeto ausente, ou seja, titular de uma já exposta “ausência de uma presença”, quanto como objeto antigo, ou seja, titular de uma já exposta “presença alegórica” do tempo, logo mostra-se como portador da ‘presença de uma presença’, que por fim será tomada como a **quinta pista**.

O quinto vestígio daquilo que desde o início deste ensaio estamos tomando como seu objetivo maior: a aproximação (e, por consequência, o delineamento), daquilo que venha a ser este ainda indefinido “valor excepcional” o qual o objeto só é revestido diante de uma *situação de ausência*.

4.2.2 As pistas

Estas ‘pistas’ a partir das quais buscamos uma aproximação deste ainda indefinido “valor excepcional”, se dão (como o leitor já deve ter percebido), quase sempre por meio de uma mesma estrutura retórica. Uma que se refere ao “x1 de um ‘x2”, isto é, aquilo que para tomarmos os exemplos da terceira e quinta pistas: uma *‘densidade de uma densidade’* ou mesmo a *‘presença de uma presença’*. Contudo, porque esta

estrutura retórica “x1 de um x2” está sendo constantemente utilizada como pista, como vestígio para aproximação deste “valor excepcional”?

Para responder a esta pergunta, é preciso que novamente recordemos o axioma baudrillardiano que dá origem a este ensaio: “o objeto somente **se reveste de valor** excepcional na ausência”. Porém, desta vez não busquemos este insistentemente citado “valor excepcional”, mas antes a ideia de “revestir de valor”.

Assim, como temos feito durante todo esse ensaio, sugiro que nos aproximemos um pouco desta ainda indefinida ideia de *valor* por meio daquilo que está disposto em sua base etimológica, ou seja: apoiado no entendimento de *vallore*¹⁹, que assim como seus radicais auxiliares *vallatum* e *vallare*, remetem a “entrincheirar, munir, fortificar”. Entretanto, cada um destes três vocábulos, nos oferecem uma série de acepções auxiliares. Tomemos aqui algumas delas.

Por “entrincheirar”: fortificar, acumular, amontoar; por “munir”: abastecer, fornecer, murar, resguardar; e por “fortificar”: reforçar, encastelar, renovar. De modo que em última instância, o alcance etimológico de *valor* nos revela a ideia cobrir/**revestir**.

Logo, se examinarmos novamente o axioma proposto Baudrillard “o objeto somente **se reveste de valor** excepcional na ausência” (porém, agora a partir dessa acepção de *valor* que nos entrega a ideia de *revestir*), veremos que, se tomarmos a sentença “revestir de valor” ao pé da letra, a mesma poderia ser assimilada como um pleonasma, algo próximo a “valorizar um valor”. Todavia, não se trata de uma redundância, mas antes do ‘valor de um valor’. A fim de facilitar a compreensão desta ideia, sugiro sua divisão em duas partes:

a) A ideia de “valor de um valor”, como podemos constatar, está inserida dentro do próprio axioma baudrillardiano que dá origem a este ensaio. Portanto, revela que a estrutura retórica: “x1 de um x2”, é senão uma estrutura inerente ao próprio axioma. Dito de outra forma: as duas estruturas retóricas possuem a mesma forma:

“x1 de um x2” = “valor de um valor”

¹⁹ Disponível na p.214 - Pequeno dicionário Latino-Português, 8. ed.1957.

b) O que imediatamente justifica que essa estrutura “x1 de um x2”, seja constantemente utilizada para demarcar o instante em que nos aproximamos um pouco mais da ideia de um “valor excepcional”.

Tal afirmativa pode ser compreendida da seguinte maneira: uma vez que, para além da simples ideia de que “valor de um valor” pode ser compreendido como algo que atribui uma qualidade a alguma coisa que já a possui, é antes o entendimento de um valor maior, ou, exatamente daquilo que Baudrillard toma por “valor excepcional”. Justificando, portanto, o uso da estrutura retórica que estou tomando neste ensaio para indicar ‘pistas’. Isto é, momentos em que me aproximo um pouco mais do que seria esse “valor excepcional”.

Por fim, agora que compreendemos o porquê dessa recorrente estrutura retórica de “x1 de um x2” presente nas pistas que nos aproximam de um delineamento do que seja esse “valor excepcional”, retornemos ao início deste capítulo.

Nele, demos início a compreensão que o Disco do tênis é *um objeto antigo que retrata um objeto antigo*, isto é: o objeto Disco do tênis, que já se mostrou um objeto antigo, é por sua vez substrato da fotografia de um velho par de tênis, também exposto como objeto antigo. O que imediatamente permite que os compreendamos como a *narrativa de uma narrativa* (ou seja, novamente a estrutura retórica de “x1 de um x2”), o que de pronto nos levaria a considerar esta condição como uma pista.

Contudo, antes de tomarmos como certa esta constatação (que tal “narrativa de uma narrativa”) é apenas mais uma pista, simplesmente por obedecer à estrutura retórica de “x1 de um x2”, como temos feito até então, sugiro que daqui por diante abordemos essa ideia da “narrativa de uma narrativa” de forma um pouco mais aprofundada. Uma vez que o processo de aproximação deste “valor excepcional” já nos ofereceu cinco pistas, e nenhuma delas nos entregou um delineamento preciso de tal *valor*. Por fim, lanço mão do alcance etimológico do vocábulo “pista”, para esclarecer que as mesmas não têm por função primeira nos entregar qualquer espécie de certeza.

Antes, uma pista é própria a nos oferecer um “conjunto de indagações e vestígios”²⁰, um espaço cuidadosamente preparado para que o objetivo sobre o qual este ensaio se debruça não desvie a todo momento por outros caminhos. E por isso

²⁰ Pequeno dicionário Latino-Português 8. ed. (Azevedo, 1957:152)

mesmo, não apenas nos indicando por onde seguir, mas, mais importante que isso: por onde não seguir. Mesmo que este “caminho a não seguir”, mostre-se muitas vezes aos olhos do leitor, como fundamental.

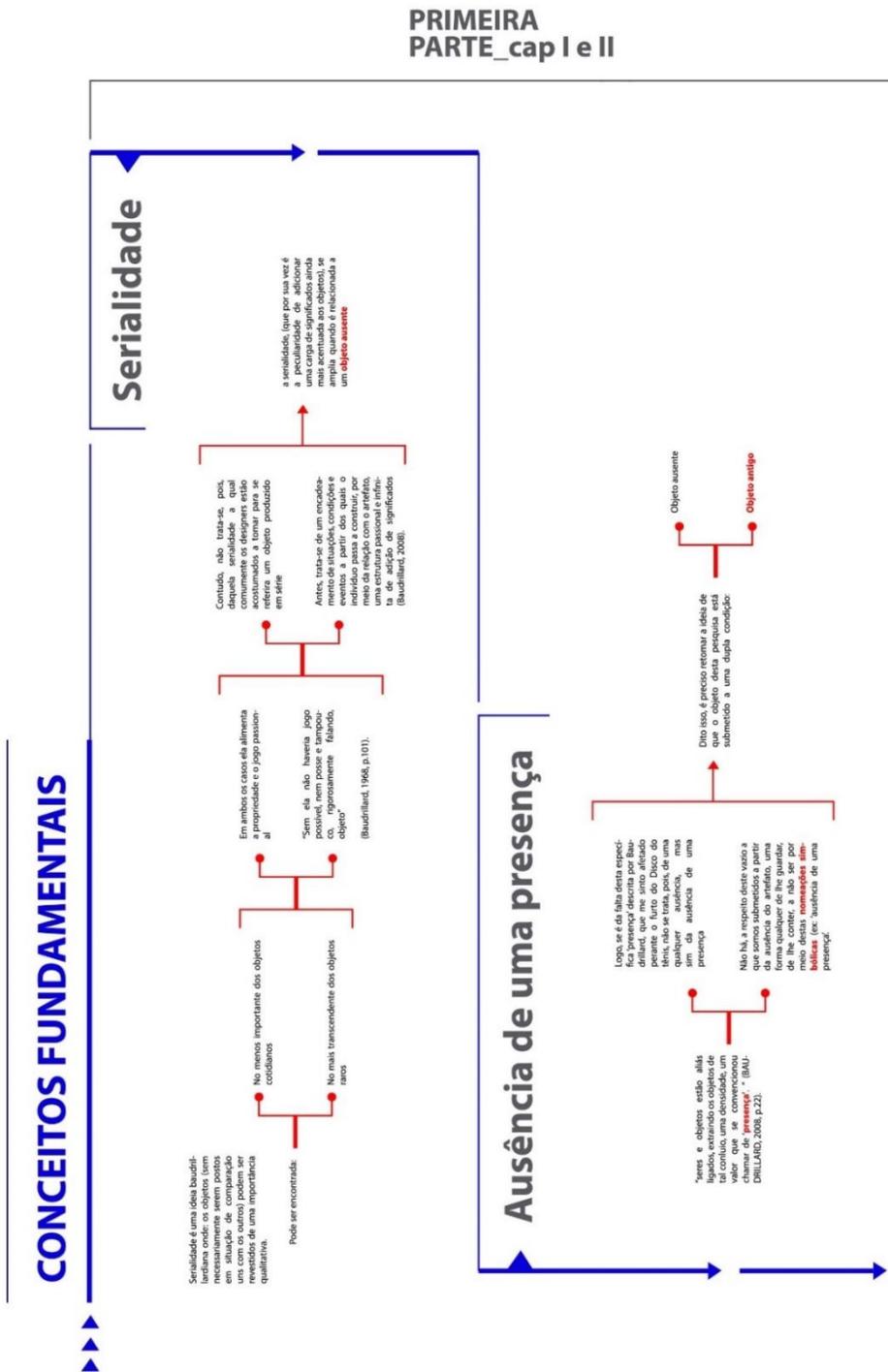
Caminhos estes que como tenho frisado, se revelam a todo tempo extremamente importantes para o desmembramento da presente discussão. Contudo, se agarrar a uma tentativa de definir todos os vocábulos que atravessam este debate, ou mesmo conceituar toda a ideia que se mostre útil e interessante para o mesmo, é se apegar uma tarefa, para dizer o mínimo, impossível. A não ser que estivéssemos dispostos a abrir mão da coerência que até aqui nos tem acompanhado.

Dito isso, sugiro para além destas pistas um outro recurso. Um que nos leve a um degrau além desta estrutura retórica de “x1 de um x2”, emergindo, portanto, a partir desta ideia da “narrativa de uma narrativa”. Vamos a ele.

5 SEGUNDA PARTE: A AUSÊNCIA A PARTIR DO ARTEFATO

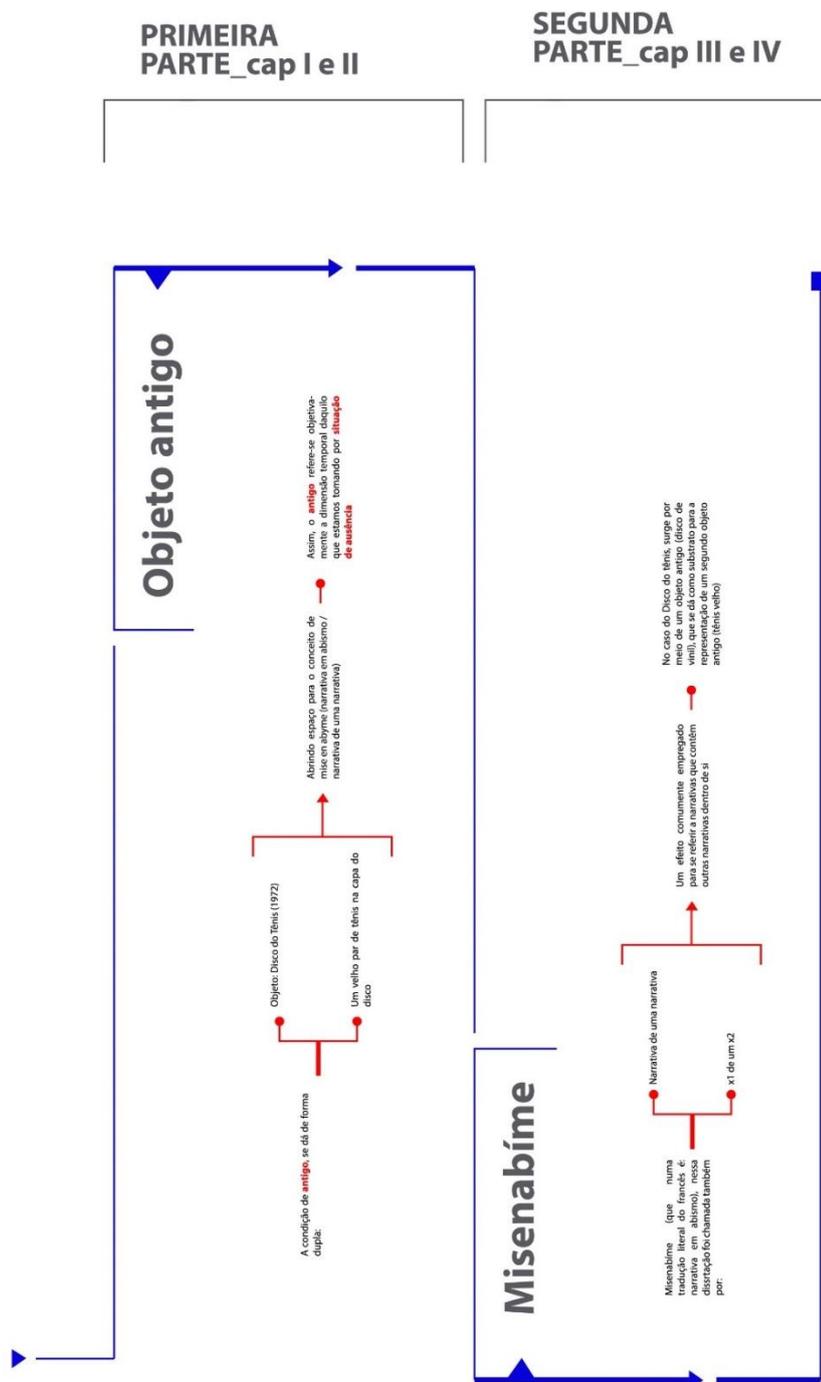
Apresenta-se, inicialmente, fluxogramas referentes aos conceitos fundamentais do trabalho que poderão contribuir para uma melhor leitura do mesmo.

Figura 6 - Fluxograma referente aos conceitos fundamentais do trabalho.



Fonte: Do autor

Figura 7 - Fluxograma referente aos conceitos fundamentais do trabalho continuação.



Fonte: Do autor

5.1 CAP 3: UMA QUESTÃO DE ESPAÇO (I)

Para uma possível compreensão do que seja esta “narrativa de uma narrativa”, a qual pretendo fazer uso a fim de dar um passo além desta estrutura retórica “x1 de um x2”, que até agora nos apresentou cinco pistas (que se por um lado nos aproximaram deste “valor excepcional”, não o definiram), sugiro que recordemos a introdução do Capítulo II “Uma questão de tempo”.

Nela, inferimos que a condição de *objeto antigo* a qual o Disco do tênis está submetido se dá como a **dimensão temporal** daquilo que estamos tomando por *situação de ausência* (ou seja, o contexto por meio do qual estamos buscando uma aproximação daquilo que Baudrillard toma por “valor excepcional”). De forma análoga, abordaremos no presente tópico esta “narrativa de uma narrativa” exposta no Disco do tênis como representante da **dimensão espacial** desta mesma *situação de ausência*, uma vez que, como demonstrado no prefácio, esta *situação* possui tanto uma dimensão temporal como uma espacial:

Faço uso deste termo pois o mesmo carrega uma ideia de localização; **um lugar que algo ocupa no tempo e no espaço** relativo a um ou vários pontos de referência fora dele; portanto, uma posição. Logo, aquilo que tomo por *situação de ausência*, se dá como um arranjo de suas diversas partes em relação com as outras, conferindo a esta *ausência*, uma circunscrição; uma vez que, se antes essa mesma *ausência* se mostrava segundo uma “inerente atmosfera de incompreensão e mistério”, agora passa a revelar um certo perímetro. Isto é: uma conjuntura, um contexto.

Começemos por esclarecer duas considerações a respeito desta referida “narrativa de uma narrativa”:

a) **primeira consideração:** Ao contrário do que acontece com a condição de *objeto antigo*, esta “narrativa de uma narrativa” não é propriamente uma condição, mas sim um efeito. Porém, nem por isso deixar de ser produto de uma causa. Dito de outra forma: esta “narrativa de uma narrativa” é produto de uma específica causa, isto é, aquilo que estamos tomando por “valor excepcional”.

Causa essa que, apesar de sabermos de onde se origina (ou seja, a partir de uma *ausência*), não a sabemos definir. O que conseguimos até aqui foi somente uma gradativa aproximação deste referido “valor excepcional” por meio das já

apresentadas pistas que obedecem a estrutura retórica de “x1 de um x2” (estrutura esta que, como já demonstramos, emerge do próprio axioma baudrillardiano que dá origem a este ensaio, “o objeto somente se reveste de valor excepcional na ausência”).)

b) **segunda consideração:** Tal efeito, a qual estamos nos referindo por “narrativa de uma narrativa” foi assim chamado até o momento a fim de proporcionar ao leitor um termo que fosse compreendido de forma mais imediata. Porém, tal termo (“narrativa de uma narrativa”) possui uma alcunha própria, a qual a partir de agora tomaremos por seu nome mais conhecido: *mise en abyme*²¹ (lê-se: *misenabíme*).

Alcunha esta que numa tradução literal pode ser tomada por “narrativa em abismo”. Um efeito comumente empregado para se referir a narrativas que contêm outras narrativas dentro de si, e que, no caso do Disco do tênis surge por meio de um *objeto antigo* (disco de vinil) que se dá como substrato para a representação de um segundo *objeto antigo* (tênis velho).

Todavia, um observador desatento, ao tentar compreender essa idéia de forma breve e imediatista, pode equivocadamente tomá-la por um simples pleonismo. Ou, no caso do Disco do tênis, por um certo ‘antigo do antigo’ (o que, como vimos no fim da **Segunda parte** deste ensaio, estávamos prestes a considerar como uma nova pista), e com toda razão, uma vez que este “antigo do antigo” nos remete imediatamente para estrutura retórica “x1 de um x2”. Estrutura esta que até o momento foi utilizada para marcar o exato instante em que nos deparávamos com um novo vestígio, uma nova pista que nos aproximasse deste “valor excepcional”.

Dito isso, proponho que continue em suspenso a ideia de que este recém descoberto “antigo do antigo” seja mais uma pista. A ideia em não permitir que tal compreensão seja considerada como pista, na verdade se dá como forma de permitir, de abrir caminho para que este recém apresentado efeito de *mise en abyme* nos leve um pouco além desta estrutura retórica de “x1 de um x2”. Aliás, estrutura essa que

²¹ Termo usado pela primeira vez por André Gide (Nobel de literatura em 1947) e fundador da mundialmente famosa editora Gallimard, a mesma que em 1968 lançaria *O sistema dos objetos*, tese de doutorado escrita por Jean Baudrillard e orientada por Roland Barthes, na qual se encontra o axioma que dá origem a este ensaio.

até agora, apesar de gradativamente nos aproximar deste “valor excepcional”, de nenhuma forma o definiu.

Contudo, ainda não se mostra claro o porquê de tal efeito se apresentar como a **dimensão espacial** daquilo que estamos tomando por *situação de ausência*. Uma vez que o que fizemos até agora foi apenas dizer que não o consideremos como uma pista para alcançar o que Baudrillard toma por “valor excepcional” (mesmo que este “antigo do antigo” nos remeta inevitavelmente à estrutura retórica “x1 de um x2”).

Assim, a fim de obter esta compreensão do porquê deste efeito de *mise en abyme* se dar como a **dimensão espacial** daquilo que estamos tomando por *situação de ausência*, proponho uma breve explanação a respeito de tal efeito. Explanação que, a fim de não nos distanciar da natureza simbólica do presente objeto de pesquisa, a faremos por meio da observação de dois artefatos que, assim como o Disco do tênis representam imagens associadas a um discos de vinil.

5.1.1 Mise en abyme

5.1.1.1 Primeiro exemplo: Ummagumma (1969)

Figura 8 - Ummagumma, quarto disco de estúdio da banda inglesa de rock progressivo Pink Floyd, com fotografia/design por Storm Thorgerson e seu estúdio de design Hipgnosis. Seria, por muitos anos, o último álbum do Floyd em que os membros da banda iriam expor seus rostos numa capa de disco.



Apesar de tal efeito ser empregado por toda uma sorte de pintores, escritores e fotógrafos, o abordaremos a partir de sua compreensão do ponto de vista de alguns designers. Começemos por Storm Thorgerson e seu notável estúdio de design

*Hipgnosis*²², que nos entrega na capa de *Ummagumma* (1969), o quarto disco de estúdio da banda inglesa de rock progressivo Pink Floyd, um intrincado jogo de sobreposições.

Uma imagem que, apesar de fazer uso da **face do artista**, profetizava o intervalo de quase duas décadas sem que o Floyd lançasse sequer um disco de estúdio em que os membros da banda mostrassem seu rosto. E se por um lado Thorgerson fez uso deste símbolo maior da identidade do artista dentro da indústria do disco (o rosto), por outro, não o faz de forma banal.

Na capa de *Ummagumma* Thorgerson nos apresenta uma visível narrativa em abismo. Uma que nos leva cada vez mais para dentro da imagem, evocando um certo percurso até o interior da mesma. Uma espécie de “Oriente ao oriente do Oriente”²³, em que a imagem que compõe a totalidade da fotografia, é reinserida no quadro localizado no canto superior esquerdo desta mesma imagem, gerando a “imagem da imagem de uma imagem”, a partir da qual prossegue em abismo.

Percorso este que de alguma forma nos apresenta uma tríade de contrastes muito comuns na compreensão de uma narrativa em abismo, isto é: dentro/fora, visível/invisível e principalmente, **próximo/distante**. Revelando, mesmo que de forma introdutória esta **dimensão espacial** a que estamos buscando.

Percebam que este quadro pendurado no canto superior esquerdo da imagem a que estou me referindo, faz as vezes de espelho. Um, que por sua vez nos oferece um efeito de abismo e aprofundamento análogo a estes espelhos de fundo infinito comumente encontrados no interior de elevadores. Todavia, não se trata de qualquer espelho, mas sim de um “espelho que limita o espaço, pressupõe a parede e remete para o centro” (BAUDRILLARD, 2008, p.29). Reforçando ainda mais a ideia de uma narrativa em abismo.

Uma ideia a partir da qual, a cada nova reprodução da ‘imagem original’, os membros da banda alternam suas posições (isto é, seus lugares), mantendo, porém, sempre a mesma pose ilustrada pelo membro da banda que anteriormente ocupava esse mesmo lugar. Contudo, porque afirmar (como fiz no início deste tópico), que em *Ummagumma*, de alguma forma Thorgerson profetizava o que iria acontecer nos

²² Estúdio que durante a década de 70 produziria as mais famosas capas de disco para o Pink Floyd. Para citar algumas delas: *Atom Heart Mother* (1970), mais conhecido pelo nome de “Disco da vaca”; *The Dark Side of the Moon* (1973); *Wish You Were Here* (1975) e *Animals* (1977).

²³ Fragmento do poema *Opiário* - *Obra Poética IV*, de Fernando Pessoa (2015, p.37).

próximos anos. Isto é, uma sequência de capas do Floyd que dali em diante não retratariam mais a face do artista? Capas estas que aliás seriam projetadas pelo próprio Torgerson.

O caso é que tal prenúncio a respeito desta específica ausência da face do artista, se dá justamente por meio do *mise en abyme*. Uma vez que o cenário gráfico exposto em *Ummagumma* se destaca muito mais em função do emprego deste efeito do que propriamente pela identidade dos artistas que ali estão expostos. Logo, somos levados a **intuir** que, provavelmente se outros indivíduos (que não os membros do Floyd), estivessem representados nesta mesma imagem, ainda assim o efeito se daria, e por consequência ainda assim seria o ponto alto da narrativa gráfica.

Porém, esta narrativa em abismo que se dá apenas por meio desta “imagem da imagem de uma imagem”, pendurada num quadro no canto superior esquerdo da mesma (que como vimos faz as vezes de um espelho), é apenas a forma mais explícita de *mise en abyme* exposta em *Ummagumma*. Reparem que logo abaixo deste ‘espelho’, há o vinil da trilha sonora do filme *Gigi*, dirigido em 1958 por Vincente Minnelli.

Logo, a narrativa em abismo não se dá apenas por ser a capa de um disco (*Ummagumma*) que retrata a capa de um disco (*Gigi*), isto é, “a capa de uma capa”. Há também aqui o retorno à compreensão de *objeto antigo* exposta por Baudrillard: o disco *Gigi*, é também um objeto antigo em relação ao próprio *Ummagumma*, uma vez que os dois discos possuem quase uma década de distância entre os seus lançamentos. *Ummagumma* este, que por sua vez, para nós no tempo presente, é também um objeto antigo, isto é: o antigo, do antigo do antigo. Ou para usar as palavras de Pessoa, um “Oriente ao oriente do Oriente”.

Lembrando que, como já ilustramos anteriormente, um *objeto antigo* não se dá pela quantidade de tempo percorrido numa determinada faixa temporal, mas sim quando este **“dá a entender (mostrar) por meio de sinais, a presença do tempo”**, revelando por sua vez aquilo que Baudrillard vai tomar por uma “presença alegórica” do tempo (BAUDRILLARD, 2008, p.83).

Dito isso, fica claro que este “Oriente ao oriente do Oriente”, não é representado apenas pela sobreposição de imagens presentes dentro do espelho no canto superior esquerdo da imagem, mas também sob outras formas de *mise en abyme*. De forma que há ainda outros efeitos de *mise en abyme* presentes nesta imagem, que por sua

vez não serão mais abordados, uma vez que ainda temos mais um exemplo de *mise en abyme* para explorar.

Contudo, antes de concluirmos este exemplo, é preciso fixar um ponto que em breve será retomado: mesmo que tal efeito e sua tríade de contrastes (dentro/fora, visível/invisível e **próximo/distante**), confirmam a narrativa gráfica de *Ummagumma* uma importância tal que se aparte até mesmo da importância da representação figurativa dos indivíduos ali expostos (ou seja, de suas identidades), ainda assim estes mesmos indivíduos estão inseridos na imagem, ou seja, representados figurativamente. De forma que Torgerson não faz o abandono total da face do artista.

5.1.1.2 Segundo exemplo: *Araçá Azul* (1973)

Figura 9 - *Araçá Azul*, quinto álbum de estúdio de Caetano Veloso, e terceiro trabalho da parceria entre o trio Óscar Ramos, Luciano Figueiredo e Ivan Cardoso.



De forma análoga ao que Torgerson fez em *Ummagumma*, os designers Óscar Ramos e Luciano Figueiredo (em parceria com o fotógrafo Ivan Cardoso), projetam na capa de *Araçá Azul* (1973), quinto álbum de estúdio de Caetano Veloso, sua própria compreensão de *mise en abyme*. Contudo, antes de prosseguirmos nesta análise, proponho que observemos a seguinte consideração levantadas por Peter Dietrich em sua dissertação “*Araçá azul: uma análise semiótica*”:

“O elemento principal exposto é a imagem de Caetano Veloso refletida no espelho, em posição oblíqua. Nesta ele aparece com o corpo desnudo, trajando apenas uma sunga vermelha. **Seu rosto está parcialmente encoberto pelos cabelos e pela sombra dos mesmos. Não há nenhum traço significativo perceptível na expressão facial.** Atrás do compositor, folhas de palmeira contrastando com um céu azul. Ocupando o extremo direito, em posição vertical, está a imagem da barriga do compositor, também desnuda. Abaixo e à esquerda, está sobreposta a imagem de um pé descalço, pisando na grama verde, enquanto acima e à direita foi sobreposta a imagem de um pedaço do tórax, vestido com uma blusa preta.” (DIETRICH, 2003, p. 39).

Logo, é possível percebermos que nesta consideração levantada por Dietrich, os designers Ramos e Figueiredo deram um passo além de Torgerson no que diz respeito a uma certa **desimportância da face do artista**, elemento figurativo que até então era compreendido pela indústria cultural do disco como símbolo maior da identidade do artista.

Assim, nos é apresentado um personagem que, se por um lado não revela a totalidade de seu rosto, por outro é duplamente exposto por meio de um espelho, recorrendo, portanto, a uma narrativa em abismo, e por consequência ao jogo de contrastes dentro/fora, visível/invisível e **próximo/distante**, tão próprios do *mise en abyme*.

Porém, se em *Ummagumma* Torgerson faz uso de um “espelho que limita o espaço, pressupõe a parede e remete para o centro” (Baudrillard, 2008:29), ou seja, um espelho que direciona nosso olhar rumo a uma internalização da imagem, em *Araçá Azul*, este mesmo espelho se dá na direção oposta, levando nosso olhar, portanto a uma externalização. Um cenário composto de céu azul e palmeiras. Um ambiente sem tetos, paredes, bordas ou margens que não sejam aquelas inerentes ao próprio substrato em que a imagem se dá: aos limites materiais da própria capa.

Logo, se estamos compreendendo estas imagens por meio de um efeito que nos oferece tanto uma interiorização, quanto uma exteriorização, então estamos nos referindo a uma **distância**. Todavia, esta acepção de distância, ainda se mostra insuficiente para a compreensão de uma **dimensão espacial** daquilo que estamos tomando por uma *situação de ausência*.

Assim, apesar de *Ummagumma* e *Araçá Azul* guardarem diversas semelhanças simbólicas por meio de um jogo de fragmentos e sobreposições, Ramos e Figueiredo vão além: Se abstém do uso de qualquer signo verbal que venha a identificar o artista

ali representado. Trata-se, pois, de uma dupla negação da identidade do artista, portanto a “ausência de uma ausência”. Contudo, sugiro que mantenhamos nossa posição de em não considerar mais a estrutura retórica “x1 de um x2”, como pista para aquilo que Baudrillard toma por “valor excepcional”, deixemos que o efeito de *mise en abyme* nos leve além dessa estrutura.

Observemos uma segunda consideração exposta por Dietrich, em que o mesmo nos diz que: “A partir do elemento principal, que é o próprio autor da obra mirando-se no espelho, é possível extrair o sentido de **busca de identidade**. O sentido de ‘busca’ é **ainda mais acentuado pelo fato de o rosto estar encoberto**” (DIETRICH, 2003, p. 39).

Logo, mais do que a compreensão explícita de que estamos diante de uma evidente **relação entre a ausência da face do artista e o efeito de *mise en abyme***, Dietrich nos fala da “busca de uma identidade”, isto é, a busca de um elemento que possa ser reconhecido por algo que o identifique. Ou, se tomarmos não apenas uma imagem, mas um grupo de imagens (como é caso deste ensaio), por aquilo que entre elas apresente-se como um elemento identificador.

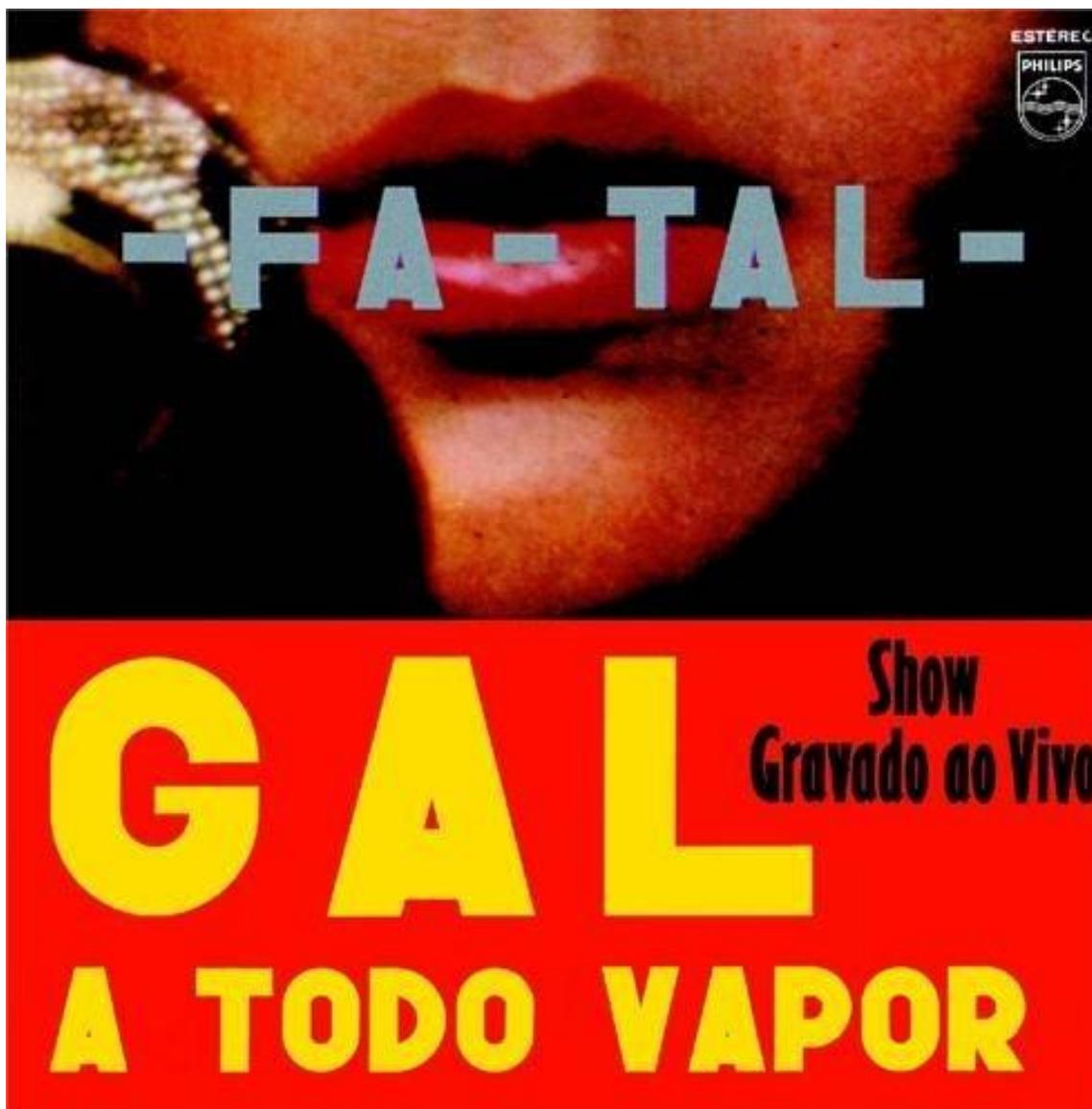
Um elemento que lhes confira algum tipo de unidade. Um qualquer senso de pertencimento a um grupo, a um conjunto maior. Porém, apenas estes dois exemplos abordados até aqui, são insuficientes para intuirmos que elemento identitário seja este.

Assim, já que aceção de **distância** (isto é, a **dimensão espacial** daquilo que estamos tomando até agora por *situação de ausência*), mostra-se ainda insatisfatória, sugiro que a busquemos por meio de novos exemplos. Porém, a fim de não criarmos uma distância entre estes o presente objeto de pesquisa, abordarei a busca desta **dimensão espacial** a partir de um cenário majoritariamente centrado em capas de discos lançados em 1972. Mesmo ano de lançamento do Disco do tênis.

5.1.2 A ausência da face do artista

5.1.1.1 Uma ausência parcial da face do artista

Figura 10 - Fa-tal lançado em 1971, o primeiro disco duplo da história da mpb, abre a parceria entre o trio Óscar Ramos, Luciano Figueiredo e Ivan Cardoso.



Apesar de *Araçá Azul* (1973), mostrar-se como um dos pontos mais altos da colaboração entre Óscar Ramos, Luciano Figueiredo e Ivan Cardoso, esta tríade de designers/fotógrafos havia começado a trabalhar junto dois anos antes, na capa de *Fa-tal* (1971).

LP de Gal Costa em que esse flerte com a ausência da face do artista já se manifestava de forma nítida. Um flerte que nos apresenta a uma maior subjetivação da identidade do artista, uma subjetivação para além do próprio rosto. Ou, para usar as palavras do próprio Luciano Figueiredo, no que diz respeito a capa de Fa-Tal: “acredito que essa boca com esse microfone tem algo que outras imagens não têm” (FIGUEIREDO, 2014). E de fato não tinham. Tanto que este “algo que outras imagens não têm” a qual Figueiredo nos conta, seria novamente procurado (e por consequência, revelado), no ano seguinte.

Figura 11 - Jards Macalé lançado em 1972, é o primeiro disco de estúdio de Jards Macalé e o segundo trabalho da parceria entre o trio Óscar Ramos, Luciano Figueiredo e Ivan Cardoso.



Na capa do primeiro Lp de Macalé, o homônimo Jards Macalé (1972), a qual Figueiredo novamente nos explica que: “essa capa o Macalé nos encomendou, e fizemos eu e o Óscar. Fizemos juntos. Fizemos esta ‘**máscara**’, este objeto que aparece **contra o rosto** dele, que dá essa certa dramaticidade”²⁴ (FIGUEIREDO, 2014). Proponho que prestemos muita atenção ao que nos diz Figueiredo. De alguma forma esta capa de Jards Macalé (1972), nos apresenta uma fronteira uma fronteira.

Um ponto limite entre a ausência da face do artista e aquilo que se dá no Disco do tênis, ou seja, a total substituição do rosto por um discurso em que o protagonista é um artefato e não mais o artista. A capa de Macalé nos apresenta nitidamente esse ‘ponto limite’. Essa transição entre um flerte com a ausência da face e uma linguagem alegórica, a partir da qual esta ausência se dê de forma absoluta. É justamente essa “máscara”, esse tecido a que Figueiredo se refere que nos fornece essa transição.

A fim de dar maior importância a este ‘ponto limite’, recorro a um breve comentário de W.J.T Mitchell, em seu ensaio “O que as imagens realmente querem? ”, no qual o autor nos explica que:

Ao afirmar que as imagens têm certas **características de personalidade**, trago a questão acerca do que é uma pessoa. Qualquer que seja a resposta à pergunta, deverá levar em conta **o que é que há nas pessoas que torna possível que as imagens as representem e as imitem**. A argumentação poderia iniciar-se pela origem da palavra *per-sonare* (soar através), que **funda a figura da pessoa nas máscaras usadas na tragédia grega**. Em suma, pessoas e personalidades podem ter suas características derivadas de imagens bem como as imagens derivam suas características de pessoas. (N.A). (Mitchell, 2015, p.167)

Contudo, antes de prosseguirmos rumo ao discurso a respeito da ausência da face do artista, sugiro que levantemos uma breve análise, tecendo algumas considerações sobre este fragmento exposto por Mitchell:

a) **primeira consideração:** Uma vez que não há espaço hábil para delinear conceitos como *pessoa*, e por consequência *personalidade*, sugiro que não entremos em tal definição;

b) **segunda consideração:** Porém, se há algo “**nas pessoas que torna possível que as imagens as representem e as imitem**”, então podemos intuir que, analogamente, há algo nas imagens que torna possível que os objetos representem estas mesmas pessoas. O

²⁴ Fichamento do vídeo “Jards Macalé”, disponível no site Globo Play do canal brasil, em 2 de set. de 2014. <https://globosatplay.globo.com/canal-brasil/v/3635439/>.

que nos levaria diretamente para uma discussão a respeito de temas como fetichismo, personificação, reificação e alienação. Temas estes que, por mais que se relacionam intimamente com o presente debate, também não serão abordados.

Assim, se não abordaremos os conceitos de pessoalidade, evocado pelo autor e, por consequência, outros temas que surjam a partir deste, qual o sentido em expor esse enunciado proposto por Mitchell?

c) **terceira consideração:** A resposta para esta pergunta se dá no fato de que, Mitchell nos entrega por meio de seu enunciado uma ideia muito cara ao discurso da ausência da face do artista e, por consequência, para o Disco do ténis. Nos revela, pois, que é possível a existência de um discurso pictórico em que a face do artista (isso é sua identidade, ou para usar as palavras de Mitchell, sua 'pessoalidade'), mesmo que oculta, ainda se mostra presente. Ou seja, mesmo que ausente, ainda sim possa “soar através” desta imagem. O que nos leva de volta à ideia da “ausência de uma presença” levantada no tópico I.III do presente ensaio.

Todavia, apesar de não haver aqui qualquer intenção em adaptar as ideias baudrillardianas (que claramente dizem respeito aos objetos), para um universo pictórico/figurativo, é impossível negar que estamos nos debruçando sobre um objeto de pesquisa que permite tal transição, uma vez que o mesmo, como já abordamos, se apresenta como um “objeto antigo que retrata em seu substrato material a imagem de um objeto igualmente antigo”. Assim, concluída esta breve observação à luz dos enunciados propostos por Mitchell e Figueiredo, retornamos para o discurso da ausência da face do artista. E, por conseguinte, a procura desta ainda insatisfatória definição de uma **dimensão espacial** daquilo que estamos tomando por *situação de ausência*.

5.1.1.2 *Uma ausência total da face do artista*

“Aquilo representava bem quais eram minhas intenções, naquele momento, na minha vida.
Eu estava mais para ténis do que para cara.”

Lô Borges em entrevista para o site Carta Maior

“Quão mais bela *A Gioconda* desde que a não pudéssemos ver!”

Fernando Pessoa in *O livro do desassossego*, p.310, 2017

Tanto as ideias de que estas imagens possuem “algo que outras imagens não têm”, ou são eivadas por uma “certa dramaticidade” (para usar as palavras do próprio Figueiredo), são expressões que, por mais que nos revelem a presença de uma nova subjetividade ainda pouco comum nas capas de disco do Brasil, ainda não nos entregam uma uniformidade ou, para usar as palavras usadas por Dietrich, a “busca de uma identidade”.

Talvez por isso, e a fim de buscar algo que confira uma certa identidade entre estas imagens, permito-me intuir que tal identificação se dê por meio deste flerte com a ausência, com a específica ausência da face do artista. Porém, as capas de Araçá Azul e Fa-Tal, ainda se dão unicamente como um flerte com esta ausência, não há propriamente uma radicalização. O máximo que observamos até agora é que este flerte chega a um ‘ponto limite’, por meio da capa de Jards Macalé (1972). Isto é, de um limite entre uma ausência parcial, e uma ausência total da face do artista.

Assim, a fim de avançarmos para além deste ‘ponto limite’, proponho que recorramos a exemplos um pouco mais radicais, porém sem sair do ano em que o Disco do tênis se deu, 1972. O qual não pretendo me afastar, uma vez que de alguma forma permito-me a partir de agora começar a intuir, a suspeitar que estamos tratando de um conjunto de imagens que se identificam por meio de um *zeitgeist*, expressão alemã que numa tradução literal pode ser compreendida por “espírito do tempo”.

Não um qualquer espírito do tempo, mas sim um que manifestasse conferindo certa unicidade a estas imagens, de modo que as mesmas deixam de ser compreendidas de forma isolada para emergirem como fruto deste *zeitgeist*. Logo, para uma observação um pouco mais atenta do mesmo, busquemos mais duas imagens que nos levam diretamente para 1972. Porém, não mais por meio de um flerte, mas sim da completa ausência da face do artista.

Figura 12 - Clube da Esquina, Lançado em 1972, alguns meses antes do Disco do tênis, é um dos pontos mais altos da parceria entre Cafi e Ronaldo Bastos dentro do panorama gráfico brasileiro dos anos 70.



Na imagem retratada na capa do disco Clube da esquina (fotografada por Cafi alguns meses antes que o mesmo nos apresentasse o retrato de um velho par de calçados expostos no Disco do tênis), compreendemos que a ousadia de uma dupla ausência (tanto da identidade do artista, quanto do signo verbal), apresentada em Araçá Azul (1973), já havia sido alcançada, e de forma ainda mais radical pelo fotógrafo pernambucano um ano antes.

Tal radicalidade se dá uma vez que na capa de Clube da esquina (1972), a ausência da face do artista não se dá como um flerte, ou seja, de forma parcial, como vinha acontecendo por meio das capas projetadas pela tríade Ramos, Figueiredo e Cardoso

(Fa-Tal, Jards Macalé e Araçá Azul). O que acontece nesta imagem retratada por Cafu é total ausência da face do artista.

É, portanto, a proposta de uma nova subjetividade, principalmente no que diz respeito ao cenário gráfico de capas de discos naquele Brasil dos anos 70. Cenário o qual o passa a emergir com maior destaque a figura de Cafu, que já em seus primeiros trabalhos se apresenta dotado de uma “profunda sensibilidade a tudo o que foge à compreensão imediata” (PAQUETT, 2000, p.8). Pronunciando a partir das capas de Clube da esquina e Disco do tênis (ambas de 1972), uma vasta lista de serviços prestados em prol do que podemos chamar aqui de uma ‘tradução pictórica da música brasileira’.

Sensibilidade esta a partir da qual, Cafu nos entregava um sentimento de estranheza e inquietação ainda inédito na paisagem gráfica brasileira, contrariando tanto a práxis figurativa presente na gráfica bossa novista implantada por César Vilela no início da década de 60, quanto uma gráfica tropicalista implantada poucos anos depois por Rogério Duarte²⁵ no fim da mesma década. Contudo, se ausência da face do artista estava devidamente implantada, havia ainda um passo a ser dado para sua radicalização.

A fim de tentar dar um pouco mais de corpo a esta ideia de um *zeitgeist* (espírito do tempo), que de alguma forma confira unidade a estas imagens expostas até aqui por meio deste signo da ausência, exponho um argumento no qual Cafu nos conta que:

“A Odeon indicou a todos os lojistas que colocassem os discos á venda com a contracapa á mostra. Mais ou menos com uns dez ou quinze dias as pessoas começaram a mudar a capa e colocar á vista de todos os ‘dois meninos’, porque era uma coisa muito mais inusitada para o mercado e muito mais **significativa**. Havia essa coisa da ditadura, amigos meus morrendo, Caetano estava **fora**, o Gil tava **fora**, o Chico tava **fora**, então eu disse assim ‘esses meninos vão ser a gente sentado aqui no chão da nossa terra com o arame farpado sobre as nossas cabeças’. A capa desse disco tomou uma questão de comunicação e de novos sentimentos, de novas histórias. Ela passou a ser uma ‘senha’. Tanto pro disco quanto para os **sentimentos gerais**”²⁶

Esta declaração de Cafu não apenas nos remete a uma imagem “muito mais significativa”, isto é, que dialoga diretamente com o conceito de **serialidade**, como

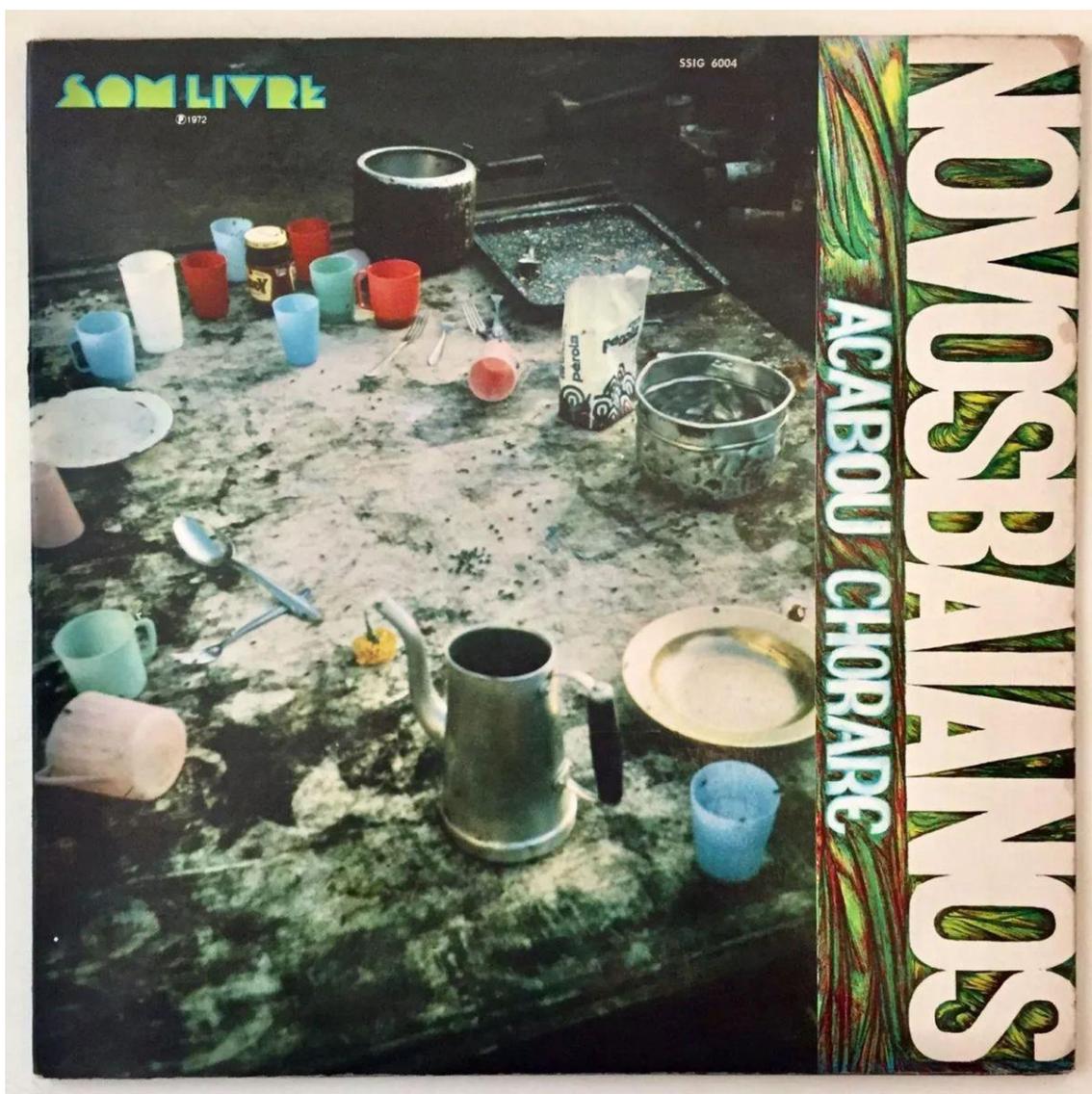
²⁵ Para acessar tanto esta ‘gráfica bossa novista’ proposta por César Vilella, como esta ‘gráfica tropicalista’ proposta por Rogério Duarte, proponho a leitura do livro *Anos Fatais*, de Jorge Caê Rodrigues.

²⁶ Fichamento do vídeo “Clube da esquina”, disponível no site Globo Play do canal brasil, em 2 de set. de 2014. <https://globosatplay.globo.com/canal-brasil/v/5744692/>.

nos apresenta um contexto histórico fortemente marcado pela ausência. A ausência de amigos, a presença da morte, o sumiço, o vazio deixado pelos anos de ditadura militar vividos até então. Um cenário em que Cafi nos apresenta este “sentimento geral”, daquele tempo. Talvez, aquilo que estamos tomando por *zeitgeist*.

Porém, o passo seguinte rumo a uma radicalização completa a respeito da ausência da face do artista, se daria por meio das capas de Acabou Chorare (Novos Baianos) e Disco do tênis (Lô Borges), ambos de 1972. Em que, não apenas se dava a ausência da face do artista, como uma completa e total ausência da face humana, ou seja, de qualquer resquício de figuratividade com aquilo que vinha sendo tomado até então pela indústria fonográfica como símbolo maior da identidade do artista: seu rosto.

Figura 13 - Acabou chorare, lançado em 1972, mesmo ano de Clube da Esquina, Jards Macalé e Disco do tênis, forma o quarteto de capas que consolidaram a ausência da face do artista. Permitindo o surgindo de uma nova subjetividade nas narrativas gráficas das capas.



Logo, assim como o *objeto antigo* nos apresenta um discurso alegórico do tempo, os artefatos nos apresentam um discurso alegórico da face (o qual, como vimos no enunciado proposto por W.J.T. Mitchell no tópico anterior, revela-se completamente possível).

De modo que esse discurso alegórico da ausência da face por meio da presença do artefato, se faz presente não apenas a partir da compreensão de um discurso alegórico que nos foi apresentada no **objeto antigo**, ou mesmo daquilo que que estamos tomamos até aqui por **ausência de uma presença**. Há também a nítida

representação de um **discurso serial**. Discurso este que não apenas permite a infinita adição de significados a um objeto, como nos aponta que esta adição de significados se mostra ainda mais acentuada a partir da ausência. Ausência que, nas capas de *Acabou chorare* e *Disco do tênis*, se dão por meio da absoluta negação da face do artista.

Logo, se a ideia de um *zeitgeist* conferisse certa unidade a todas estas capas por meio do signo da ausência se apresentava como uma mera **intuição**, passa-se a partir de agora a receber um pouco mais de crédito. Talvez até a ser eivada por alguma certeza, uma vez que a capa de *Acabou Chorare* (de autoria de Antônio Luís Martins), recebe no mesmo ano de 1972 o prêmio de melhor produção gráfica do ano²⁷, conferindo a esta imagem um certo status, o que simboliza a representatividade de um tempo. Ou melhor, o espírito de um tempo.

Contudo, se esse *zeitgeist* simbolicamente representado pela ausência da face do artista, ainda não nos apresenta uma definição satisfatória desta dimensão espacial daquilo que estamos tomando por *situação de ausência*, por outro lado nos leva a duas considerações extremamente relevantes para este ensaio:

a) **primeira consideração**: A compreensão de uma segunda ausência fundamental do presente objeto de pesquisa: a **ausência da face do artista**. Ausência essa que se manifesta não mais a partir da Falta material deixada pelo furto do artefato disco (exposta na **Primeira parte** deste ensaio), mas sim com base na ausência evocada por meio do próprio artefato *Disco do tênis*: a ausência da face do artista.

b) **segunda consideração**: Se ausência da face do artista ainda não nos revela por completo o que seja a dimensão espacial daquilo que estamos tomando por uma situação de ausência e, por conseguinte, impede a aproximação que vínhamos desenvolvendo deste ainda indefinido “valor excepcional”, por outro lado, nos mostra que todos os construtos desenvolvidos até aqui por meio das idéias baudrillardianas se apresentam de forma ampla e irrestrita no artefato *Disco do tênis*, isto é: tanto na

²⁷ Site da Rolling Stone que cita o prêmio recebido pela capa de *Acabou Chorare*. Matéria por Cristiano Bastos em 18/08/2010. Site: <https://rollingstone.uol.com.br/edicao/46/tinindo-trincando-novos-baianos-e-o-melhor-da-musica-brasileira/>

sua condição de objeto antigo (disco de vinil), quanto sob a condição de substrato para uma imagem em que é retratado um também objeto antigo (tênis velho).

5.2 CAP. 4: UMA QUESTÃO DE ESPAÇO (II): À GUISA DE UMA CONCLUSÃO

Apesar do fim do capítulo IV nos apresentar algumas conclusões relevantes para o presente ensaio, prosseguimos diante de umas tantas outras indefinições. É preciso encontrar uma definição satisfatória para esta **dimensão espacial** daquilo que estamos tomando por *situação de ausência* (isto é, o contexto que estamos até agora construindo a fim de nos aproximarmos, deste ainda indefinido “valor excepcional” a que Baudrillard nos apresenta no axioma que dá origem a este ensaio).

Para isso, recordemos que no fim do cap. II concordamos em abdicar temporariamente da estrutura de pistas em detrimento de uma observação do objeto de pesquisa a partir do efeito de *mise en abyme*, por meio do qual estou intuindo que este mesmo efeito poderá nos entregar uma aproximação maior deste “valor excepcional”, uma que nos leve além deste conjunto de cinco pistas que nos foram expostas. Porém, é preciso que para esta melhor compreensão do *mise en abyme*, alcancemos esta **dimensão espacial** daquilo que estou tomando por *situação de ausência*.

E por mais que aparentemente estejamos diante de uma situação sem saída, acredito que ainda nos restam dois caminhos a serem percorridos a fim de adquirir uma definição para esta dimensão espacial:

a) A busca por um alcance etimológico do próprio vocábulo *ausência*, o qual, apesar de extremamente presente neste trabalho, ainda não foi exposto.

b) A busca por esta dimensão espacial a partir da própria condição fotográfica em que se encontra a capa do Disco do tênis, uma vez que nesta **Segunda parte** do ensaio, nos propomos a uma observação do objeto de pesquisa com base na ausência inerente à observação do próprio artefato, e não mais por meio da ausência material deste, como aconteceu na **Primeira parte**.

Todavia, é preciso um certo distanciamento, uma precisa cautela em buscar esta **dimensão espacial por meio da condição fotográfica da imagem**, uma vez que até agora este não foi o caminho teórico por onde prosseguimos. Não houve durante todo o ensaio qualquer levantamento conceitual que nos permita a análise de tal objeto

por este viés. Todavia, sigamos em busca destes dois percursos a fim de descobrir se ambos se mostram viáveis.

5.2.1 **Ausência: um breve percurso etimológico**

Antes de dar início a este percurso etimológico em torno da palavra *ausência*, lembremos que até agora nos foram apresentadas duas ausências essenciais. No primeiro e no segundo capítulos deste ensaio (que constituem, pois, a **Primeira parte** do mesmo), explanamos uma **primeira ausência essencial**: a ausência do próprio artefato advindo de seu furto. Seus desmembramentos afetivos e sua relevância por meio de conceitos como: ausência de uma presença, serialidade e objeto antigo. Enquanto que no primeiro capítulo da **Segunda parte** deste mesmo ensaio exploramos uma **segunda ausência essencial**, não mais a ausência do artefato, mas aquela que se mostra inerente à observação deste: à ausência da face do artista.

Para além desta segunda manifestação de ausência que acabemos de apresentar (a ausência da face do artista), chegamos a esta necessidade em definir o alcance etimológico da palavra *ausência*, uma vez que está se apresenta como motivo a partir do qual e sem o qual o objeto não pode ser revestido deste ainda indefinido “valor excepcional”. Recordemos o axioma baudrillardiano: “O objeto somente se reveste de valor excepcional na **ausência**”.

De modo que a busca por uma tentativa de conferir especificidade ao termo “ausência”, a fim de lhe extrair algum significado mais preciso, vem se apresentado a esta investigação como nada menos que fundamental. Porém, lembremos que esta não é a primeira vez que empreendo este esforço.

A primeira tentativa em conferir uma certa especificidade para esta *ausência* que Baudrillard nos aponta, se deu ao tentar lhe circunscrever num perímetro, conferindo a esta um certo esquadramento. Um cenário que tanto no **Prefácio** quanto no **Cap. I** foi apresentado como *situação de ausência*. Ou seja, um contexto por meio do qual, a partir de uma dimensão temporal e de uma dimensão espacial buscamos nos aproximar deste “valor excepcional”.

A segunda tentativa em conferir alguma especificidade para esta *ausência* apontada por Baudrillard se deu a partir da ideia de “presença” apontada pelo mesmo autor, nos qual chegamos ao conceito exposto no tópico I.III sob a alcunha de “a

ausência de uma presença”. E por fim, chegando a esta terceira tentativa. Esta a qual nos encontramos.

A tentativa de conferir a esta *ausência* um alcance etimológico. A última tentativa de lhe conferir uma maior especificidade. E por mais que no decorrer deste ensaio tenhamos nos apropriado do alcance etimológico de vocábulos como *teorema*, *experiência*, *antigo*, *significado*, *valor*, e tantos outros, porque até agora o mesmo não foi feito a respeito do termo a qual todos estes vocábulos estão de alguma forma relacionados, ou seja, o termo **ausência**?

Talvez, porque a empreitada de uma busca etimológica para o termo *ausência* nos obrigue a lidar com uma imensa quantidade de expressões latinas e radicais que se avizinham. Todos estes com o mesmo propósito: evidenciar uma qualquer espécie de sentido para o referido termo. E que, caso fôssemos tomar estas mesmas expressões e radicais latinos um por um, melhor seria reduzir este ensaio apenas a isso. Portanto, tomemos dois destes radicais que merecem maior destaque: *abscīssus* e *absens*.

Se em *abscīssus*²⁸, nos é apresentado o sentido de “separado e arrancado”, *absens*²⁹, por sua vez, nos leva a ideia daquilo que está “ausente e **distante**”. Assim, temos respectivamente, no primeiro termo uma noção daquilo que está ausente porque foi *arrancando* (ou seja, *separado* de sua condição anterior na qual se mostrava presente); enquanto que no segundo termo, “absens”, é indicada a ideia de uma *ausência* revelada a partir de sua relação com o conceito de **distância**.

Conceito este que não apenas se apresenta intimamente ligado a tríade de contrastes representados pelo *mise en abyme* (dentro/fora, visível/invisível e próximo/**distante**), como também se relaciona de forma imediata com aquilo que estamos buscando aqui por uma **dimensão espacial** desta *situação de ausência*.

Assim, ao buscar uma provável síntese a partir do que é descrito nestes dois radicais latinos, podemos compreender a ideia de *ausência* como aquilo que foi separado, arrancado, e que por isso mesmo se encontra ausente, **distante**. Contudo, se por um lado tal alcance etimológico oferece uma maior precisão para esta **dimensão espacial** daquilo que estamos tomando por *situação de ausência*, por outro, ainda se revela uma definição insatisfatória. Busquemos então o segundo

²⁸ Disponível na p.11 - Pequeno dicionário Latino-Português, 8. ed.1957.

²⁹ Disponível na p.12 - Pequeno dicionário Latino-Português, 8. ed.1957.

caminho proposto no início deste capítulo: “b) A busca por esta dimensão espacial a partir da própria condição fotográfica em que se encontra a capa do Disco do tênis”.

5.2.2 **Ausência: uma breve abordagem de sua condição fotográfica.**

“[...] as fotografias por direito pertencem aos que não saíram na fotografia”
(MARQUES, 2015, p.60)

Antes, lembremos que para tal empreitada não desenvolvemos até aqui um *approach* teórico que nos permita um mergulho mais aprofundado sobre a condição de imagem técnica sob a qual se encontra submetida a capa do Disco do tênis. E apesar de ter exposto ao leitor uma breve citação de André Bazin (“Todas as artes são baseadas na presença do homem; **apenas na fotografia usufruímos sua ausência.** ”), já no prefácio deste ensaio, o percurso investigativo empreendido não nos levou a um caminho em que tal condição de imagem técnica a que está inserida a fotografia fosse abordada com maior clareza de conceitos.

De modo que a abordagem desta ideia de uma ausência que emerge a partir da própria condição fotográfica, facilmente nos levaria a um desvio tal, que, num piscar de olhos estaríamos escrevendo já um outro ensaio. Um que desse conta de tamanha empreitada, uma vez que é demasiado extenso a quantidade de teóricos que se debruçaram sobre tal assunto.

Todavia, não custa lembrar que o próprio Barthes (orientador de Baudrillard em sua tese de doutorado *O sistema dos objetos*), em seu mais célebre ensaio sobre a imagem fotográfica (ensaio este inclusive, escrito e completamente eivado pelo signo da ausência a que havia sido exposto pela recente morte de sua Mãe), nos conta ao se referir a uma fotografia tirada por Félix Nadar (1820-1910), que este “tirou de sua mãe (ou de sua mulher, não se sabe) uma das mais belas fotos do mundo; ele produzira uma foto supererrogatória³⁰, que **continha mais do que aquilo que o ser técnico da fotografia pode razoavelmente prometer.**” (BARTHES, 2018, p.62).

De modo que basta uma leitura superficial sobre este argumento exposto por Barthes, para compreendermos que a condição fotográfica possui suas próprias idiossincrasias. Singularidades tão próprias que extrapolam até mesmo o próprio “ser técnico da fotografia”.

³⁰ Supererrogatório: que diz respeito a supererrogação; que fica além do que é necessário ou obrigatório. In: <http://www.osdicionarios.com/c/significado/supererrogatorio>.

Assim, agora que estamos entendidos a respeito de uma impossível abordagem mais aprofundada (a esta altura da presente investigação), a respeito da condição fotográfica que pode ser evocada com base numa ausência, lhes convido a se debruçar sobre uma declaração de Philippe Dubois³¹, uma vez que este, mostra-se capaz de nos fornecer a um só tempo ambas as respostas que buscamos:

I) Uma **dimensão espacial** daquilo que estamos tomando por *situação de ausência*;

II) Um motivo, isto é, uma justificativa que dê sentido ao emprego do efeito de *mise en abyme* em detrimento do uso de pistas como forma de chegar a este “valor excepcional”. Logo, vamos a tal declaração:

Se a fotografia é um movimento rumo ao contato é porque em primeiro lugar ela se **expõe como distância** e porque essa distância é inicial, **incompressível**: “um longínquo, por mais próximo que esteja”. Na fotografia, o encontro (com o real) sempre parece iminente, mas a distância sempre se revela exorbitante. **Jamais se incorpora**. (DUBOIS, 2004, p.247).

Assim, sigamos por uma breve análise deste argumento a partir de algumas considerações.

a) **primeira consideração**: A fotografia “se expõe como distância”, logo é ela em si mesmo uma representação dessa dimensão espacial a que estamos buscando. Desta vez sim, uma exposição satisfatória para esta dimensão espacial daquilo que estamos tomando por *situação de ausência*. E que, apesar de conter em si a potência simbólica de se desmembrar em explanações muito mais profundas (como o próprio Dubois faz em seu livro), recomendo que não façamos tal percurso uma vez que isto nos obrigaria a levantar novas bases teóricas. Situação que se mostra possível apenas partir de etapas posteriores que este mesmo ensaio venha a desenvolver.

³¹ Para um maior aprofundamento do tema recomendo o ensaio do mesmo autor: “Pragmática do índice e efeitos de ausência”, presentes no segundo capítulo de “O ato fotográfico e outro ensaio”.

b) **segunda consideração:** Esta fotografia “jamais se incorpora”, isto é, mostra-se, portanto, como símbolo de uma ausência. O que nos faz perceber que a própria fotografia é por si mesma uma **terceira ausência essencial** do objeto Disco do tênis.

b1) primeira ausência: a ausência do artefato;

b2) segunda ausência: a ausência da face do artista;

b3) terceira ausência: a ausência própria da condição fotográfica.

Tal consideração nos leva, portanto a uma “ausência, de uma ausência de uma ausência”. Ou lembrando a expressão utilizada por Pessoa no tópico em que abordamos pela primeira vez a ideia de *mise en abyme*: um “Oriente ao oriente do Oriente”.

De modo que, a partir destas duas considerações possuímos agora: tanto uma aceção satisfatória a respeito da **dimensão espacial** daquilo que estamos tomando por *situação de ausência*, quanto uma justificativa para a compreensão do Disco do tênis por meio do *mise en abyme*, uma vez que este se revela como uma “ausência, de uma ausência de uma ausência”.

Justificando não apenas o uso de tal efeito, mas sim sua capacidade em ultrapassar a estrutura retórica de “x1 de um x2”, utilizada durante toda a **Primeira parte** deste ensaio, como possível caminho no qual intuímos que seria possível para ultrapassar tal estrutura. Chegando, pois, a uma estrutura retórica de “x1, de um x2, de um x3”, (um “Oriente ao oriente do Oriente”). Portanto, o ponto mais próximo que até agora pudemos nos aproximar deste “valor excepcional”. Todavia, o mesmo ainda se mostra insistentemente indefinido.

5.2.3 E agora?

“- Ainda assim, quando se joga xadrez, meu caro amigo,
É melhor jogar com um adversário de **valor**
do que com um descuidado”

(SINGER, 2005, p.13)

Assim, da mesma forma que “os olhos não são capazes de acompanhar o trajeto de uma bala como fazem ao trajeto de um pássaro” (TAVARES, 2009, p.125), estes

também não são de observar o que se dá de forma próxima e visível de modo igual aquilo que se revela **distante** e invisível. Mas o que quero dizer com isso?

Afirmo em verdade que, se durante todo este ensaio buscamos um “valor excepcional” (o qual, como constatamos desde seu início, só podíamos nos aproximar mediante uma *situação de ausência*), logo, o que buscamos foi, portanto, “revelar o que está escondido pelo que podemos ver” (PAQUETT, 2000, p.55), ou seja: só foi possível falar do **distante** e **invisível** (ou seja, deste “valor excepcional”), a partir daquilo que se revela **próximo** e **visível**.

De modo que esta aproximação se deu unicamente por meio destes ‘valores ordinários’, comuns. Se deu então por meio de valores que se mostraram **próximos e visíveis**. Acessíveis a uma compreensão mais imediata do objeto de pesquisa. Portanto, acessados a partir da sua condição de objeto ausente e de objeto antigo.

Objeto antigo este que, por sua vez, nos revelou a “narrativa de uma narrativa” (ou seja, um objeto antigo que retratava um objeto antigo), direcionando-nos para a ideia de *mise en abyme* que, por fim, nos entregou a pista definitiva, ou pelo menos aquela que mais nos aproximou deste ainda indefinido “valor excepcional”, isto é: **“a ausência de uma ausência de uma ausência”**.

Logo, parece-me interessante ressaltar dois específicos argumentos apresentados no início do prefácio:

a) Primeiro argumento:

“Contudo, permanece sem resposta o dilema: **qual o sentido** em afirmar que o objetivo deste estudo é a busca pelo contorno de um axioma, se não tenho a certeza de lhe poder demonstrar? ”

b) Segundo argumento:

[...] confesso (e sem a menor pretensão de alimentar essa contestável ‘atmosfera de incompreensão e mistério’ a que me referi no início deste prefácio a respeito do tema a qual estamos debruçados, isto é, a *ausência*), que não possuo de antemão, nenhuma definição a respeito desse preciso “valor excepcional”. Uma qualquer ideia que solucione este já instalado dilema: o impasse entre o delineamento do axioma baudrillardiano e a premissa de tê-lo como indemonstrável.

Talvez por isso, peço ao leitor que ao fim deste ensaio não espere de mim a certeza, ou tampouco a evidência de uma decifração, resposta ou breve descrição que solucione esse notório dilema, esta incerteza. Até mesmo porque “a incerteza não é apenas uma propriedade do mundo ou da vida da espécie - o homem carrega dentro de si uma *instabilidade essencial*. Não há

abismo entre o normal e o anormal, mas elos, pontes: obsessões, alucinações...” (Maupassant, 2016:7).

Bem, a respeito do primeiro argumento e sua pergunta por um **sentido**. A resposta mais concreta que posso lhes propor (no que diz respeito a sua condição fotográfica), é que: “Qualquer que seja a história que inventamos, qualquer que seja a interpretação que dermos, nada se imporá tanto quanto as aparências puras sob as quais essa fotografia se apresenta a nós. Essas aparências **quase não fornecem sentido, mas estão ali**”³² (Berger, 2017, p.87). Isto é, só agora nos é revelado que, não se tratava, pois, da busca de um sentido em delinear um axioma, mas sim em empreender uma outra busca. Uma que nos exponha esta “aparência pura” a qual Berger nos aponta. E que talvez nos leve aquilo que Barthes nos aponta como “**mais do que aquilo que o ser técnico da fotografia pode razoavelmente prometer**”. Nos apresentando, pois, não propriamente uma conclusão, mas a indicação de um percurso para uma segunda investigação.

A respeito da segunda consideração, vos digo que mesmo diante da incontestável irresolução (ou seja, de não haver encontrado um delineamento para tal “valor excepcional”), incansavelmente ainda procuro por um **sentido**, um motivo maior que dê a este ensaio uma razão para ser lido. Uma vez que a mim não basta constatar que “privar-se de alguma coisa também tem seu perfume e sua energia” (MARQUES, 2015, p.21), logo, não se trata da ausência pela ausência. Preciso de algo concreto. Algo a que possa, por fim, me agarrar.

Sobretudo porque me encontro inserido numa sociedade “onde a **escolha entre a utilidade e o significado** se torna num declarar de um Conflito. ” (POMIAN, 1984, p.73). Escolha esta que de alguma forma me obriga, me impele a uma qualquer resposta que se apresente menos abstrata possível. Trocar o inacessível vazio das coisas ausentes, por uma calorosa presença. A explícita e concreta presença das coisas que nos entregam um sentido.

Uma a qual não se refere propriamente a essência de uma ausência, mas sim do que posso ver, a partir do que se mostra alheio aos olhos. Portanto, uma questão relativa ao observador, ao gesto de observar, a qual só posso ilustrar por meio de uma

³² Para uma definição mais precisa do que Berger toma por “aparências puras” buscar o referido termo em seu ensaio: “Aparências: A ambiguidade da fotografia”.

paráfrase criada a partir de um fragmento exposto em *O Aleph* (1959), um dos livros mais aclamados do nome maior da literatura argentina, Jorge Luis Borges.

No presente fragmento Borges nos conta que: *“Comprendí que el trabajo del poeta no estaba en la poesía; estaba en la invención de razones para que la poesía fuese admirable”* (Borges, 1989, p.89). A partir do qual reescrevo e a um só tempo interpreto como: **“Compreendi que o trabalho do observador não estava no objeto; estava na invenção de razões para que o objeto fosse admirado”**.

Logo, não se trata, pois, de alcançar um indemonstrável axioma. Trata-se antes daquilo que a todo designer deve se mostrar como sua ferramenta mais ativa e fundamental. Uma qualquer vontade que lhe faça olhar para as coisas, e mesmo diante do impossível e indemonstrável, seja um axioma ou qualquer outro construto, ainda assim tentar de alguma forma lhe alcançar. Conceder admiração por meio de uma vontade maior. Uma **vontade de ver**.

6 POSFÁCIO

Menos por qualquer pretensão em ser diferente, e mais pelos dez meses entre o dia em que apresentei essa dissertação para a banca, e o exato momento em que escrevo estas linhas, este posfácio se apresenta como um convidado estranho. Dez meses é tempo o suficiente para pensar no que foi dito, e na maior parte do tempo, no que não foi. Pensar que nem todos os erros, são propriamente erros. E que alguns destes, foram apenas circunstâncias inevitáveis do percurso a que se expõe o pesquisador. O caráter de aceitar que o processo de escrita incorpora tanto a inevitabilidade quanto a urgência.

Acredito que todos os membros da banca, em suas vidas privadas, já passaram pela tentativa de fotografar uma imagem em movimento, e que ao fazê-la, se depararam com o mesmo resultado: um borrão. E se num momento, borrão pode ter sido a busca de um efeito estético, em tantos outros, é apenas o resultado da inaptidão para com que o equipamento fotográfico é manipulado. Em muitos momentos dessa dissertação, a inaptidão para com as ferramentas técnicas resultou num texto, que ao tentar capturar a ideia em movimento, acabou entregando um borrão. Contudo, na ânsia de registrar a todo custo instante diante dos olhos, o excesso de informação, e tudo o que foi lido e vivido até ali, simplesmente apertei o disparador. Sem o cálculo exato e profissional, mas com a vontade de ver um pouco mais do que um borrão, ou seja, nada menos do que se espera de um fotógrafo amador.

Depois desses dez meses, reler essa dissertação me obriga a absorver um sentido diferente daquele que tentei atribuí-la quando foi escrita, exatamente isso: atribuir um sentido diferente. Digo isso, uma vez que muitas das pretensões iniciais, empregadas no momento em que ela foi escrita, soam agora como uma espécie de tentativa juvenil em querer reinventar a roda. Por isso, acredito nessa dissertação, não mais apenas pelo que nela está escrito e formulado, mas antes, como um ponto de referência. Um lugar que me ofereça a paisagem, de saber de onde eu saí a dois anos atrás, e de onde estou agora. Sem um ponto de referência, torna-se impossível medir o caminho, ou mesmo saber o quanto se caminhei. É esse o sentido que dou a ela enquanto escrevo esse posfácio: um ponto de referência para o meu trajeto evolutivo enquanto pesquisador.

Contudo, esse novo prisma (o de enxergar esta dissertação como um ponto de

referência), deixa explícita uma noção apontada por Solange Coutinho, uma das professoras com quem travei conhecimento de forma mais emocional durante o mestrado, Solange me disse que: “escrevemos como pensamos”. E como, tendo num extremo o resultado de minha pesquisa, e no outro as palavras de Solange, não pensar na sentença costumeiramente atribuída a Voltaire: “Escrevo-vos uma longa carta porque não tive tempo de escrever uma breve”. Escrevo essa dissertação vertiginosa e subjetiva, porque não tive tempo de escrever uma linear e objetiva.

E mesmo que essa paráfrase que fiz de Voltaire, fale sobre a falta de tempo, na verdade, o que me ocorreu foi simplesmente reflexo de minha inaptidão com o tempo oferecido no decurso. A falta de clareza e objetividade, que algumas vezes obscurecem idéias importantes da pesquisa, o fazem a troco de sobrecarregá-la de sentido e concisão. Como se fosse escrita por alguém que acreditou ser possível que coubesse numa única fotografia, todo o panorama vivido até então.

O tempo em que diariamente visitei a biblioteca, ainda na faculdade, e passava mais tempo entre as fileiras de filosofia e literatura, em detrimento do corredor que dava para os livros de design, sem dúvida corresponde ao resultado, de um texto que não raro beira a confusão de não saber a quem deve as explicações a respeito do que diz. E mesmo que agora isso soe apenas como justificativa, não é essa a intenção deste posfácio, antes, vos entrego algumas explicações.

I

Compreendo perfeitamente que, aos olhos da banca, tenha-se dado a entender o que pareceu ser o abandono de uma abordagem dialética (apresentada e comentada na qualificação), em detrimento a uma abordagem axiomática. E sim, isso realmente aconteceu. Contudo, o fato é que fui levado por uma sequência de dois deslumbramentos, dos quais não pude reagir de forma distinta da que acabei procedendo.

O primeiro deles acontece, quando me dou conta da potência a qual as quatro leis fundamentais da dialética, pareciam de alguma forma me dizer que haviam regras regendo o mundo, (o que para mim, - que naquele momento andava em leituras labirínticas -, soava como tábua de salvação).

O segundo, se dá quando compreendo, (relendo pela enésima vez a introdução d'O

Sistema dos Objetos, de Baudrillard), que o livro inteiro era a resposta a um axioma apresentado ainda nas primeiras páginas. De modo que a própria palavra “axioma”, na primeira vez que a li nesse livro (ainda na faculdade), mostrou-se como um daqueles fragmentos incompreensíveis a qualquer um que tente lê-lo pela primeira vez. Muita coisa ali parecia demasiadamente difícil, e nem sempre havia, da minha parte como leitor, disposição para interromper constantemente a leitura, a fim de consultar um dicionário e compreender exatamente o que significavam os termos empregados por Baudrillard (que a título de observação, muitas vezes simplesmente ignora o fato de que o leitor possa ou não compreender os termos usados em seus livros).

A bem da verdade, li o Sistema dos Objetos como se fosse um romance. E agora, olhando para trás, se não fosse dessa forma, não teria ultrapassado sequer o primeiro capítulo. O li com a esperança de que, em algum ponto o autor se desse ao trabalho de explicar do que se tratava um “axioma”, onde posteriormente tudo se encaixaria, - mesmo que isso se desse a poucas páginas do fim -, como costumeiramente acontece nos bons romances policiais, um desfecho glorioso. O que, é claro, por não tratar-se de um romance, não aconteceu.

Desse modo, o acúmulo de dúvidas, que empatava sistematicamente com o número de autores e títulos os quais eu tentava sintetizar enquanto escrevia as primeiras tentativas dessa dissertação, resultaram quase sempre numa espécie de ajuntamento de informações que, apresentavam um número de pontos de ligação e unidade tão intensos, quanto distintos. E foi exatamente isso o que aconteceu enquanto eu tentava conciliar as duas abordagens, a dialética e a axiomática.

É preciso olhar um pouco pra trás e compreender que não tive nenhum tipo de iniciação no pensamento filosófico formal dentro da graduação em design, ou mesmo naquilo que o curso de letras chama de Literatura Comparada (o que tem sido, aos poucos minha principal fonte de inspiração, na forma como olho para as imagens atualmente, tentando, como sempre fiz, transpor ferramentas de uma área de conhecimento para a outra). Estas duas peças (o pensamento filosófico formal e a literatura comparada) eram duas peças fundamentais para que eu tivesse feito com um maior êxito, aquilo o que tentei empreender sem saber se teria ou não condições de arcar com as consequências dessa escolha.

Em leituras posteriores, meses depois de ingressar no mestrado, dei-me conta do que era um axioma, e de como sua estrutura, em certa medida, serviria como uma espécie de aval. A compreensão desse conceito, revelou-se a mim como uma explosão. De alguma forma, me era concedido, por meio desta nova ideia, dar razão a um modo de pensar que (mesmo naquela altura eu não sabendo seu nome), mais tarde descobriria tratar-se do intuicionismo. Assim, eu tinha as leis da dialética, que me davam em meio ao caos, alguma ordem; a estrutura axiomática, que permitiu-me um avanço no modo de pensar o objeto (desde que, é claro, eu soubesse fazer as perguntas certas), e por fim, o intuicionismo, oferecendo um percurso possível a dois métodos de abordagem, que claramente não poderiam dar vazão a uma escrita que não fosse a encarnação da própria vertigem.

Talvez, como pesquisador ainda verde que eu era (e em boa medida ainda sou), e que, claramente não quis abrir mão dos conhecimentos recém adquiridos, acabei caindo no erro quase infantil de querer pintar um quadro usando todas as cores, todas as tintas e linhas: ou seja, tentar planificar sob uma mesma pesquisa, todos os recursos disponíveis, e se possível ao mesmo tempo, como se a confusão mental em absorver todos aqueles conteúdos, já não fosse para minha pouca organização, mais do que o suficiente. Inclusive, um erro até certo ponto comum. O fiz, e não há em mim a menor dúvida (como não há também o menor orgulho), de dizer que foi muito mais pela petulância de achar que dali poderia sair algo novo, do que por acreditar que daria certo. Contudo prossegui.

Hoje, o que me salva do ridículo em ter tentado manobras impossíveis, se dê mais por aceitar um pouco mais as regras do jogo, do que propriamente por continuar ainda tentando. E apesar do tom derrotista com que escrevo parágrafo, não me sinto propriamente diante do fracasso. Para dizer isso me apoio no comentário generoso do professor Eduardo Romero que, no dia da qualificação, ressaltou a coragem de ter simplesmente tentando ler/enfrentar os escritos de Baudrillard, e tantos outros envolvidos na bibliografia que assumi naquela altura.

E acredito que seja isso, num escopo mais honesto, aquilo o que de fato eu fiz: me aventurar em desfrutar da vertigem. Ou desfrutar, apenas. Me obriguei a leituras e a compreensões que, naquele momento, eu sentia que podia enfrentar, e que mesmo longe de compreendê-las de fato, de alguma forma travei um diálogo com esses autores e suas respectivas obras. Especificamente nesse ponto, não falo apenas de

Baudrillard, mas de outros quatro “B’s”, que me nortearam o caminho nesses breves e intensos dois anos: Benjamin, Barthes, Baudelaire e Berger. Mesmo que todos eles não se apresentem dentro do texto, de uma forma ordenada, estiveram sempre ao meu lado, sugerindo idéias, soprando alucinações, inspirando o impossível em suas mais diversas representações. Me inspirando, sempre.

Desse modo, mostrar como Benjamin leu Baudelaire, como Barthes leu Benjamin, como Baudrillard leu os três, e como por fim, Berger os une há outros tantos como eles (numa crescente de influência), é um trabalho à parte. E que maravilha, que imensa maravilha teria sido fazer este trabalho. Hoje enxergo com um pouco mais de clareza e vejo que, nessa combinação de crescente e influência entre os autores, se encontra nada menos que um time de pensadores e obras essenciais para pensar o design, e ainda mais do que isso, que dialogam e traduzem o que quero dizer e ainda não sou capaz. Quem sabe isso se dê num outro período da minha vida, mais adiante. Num momento em que a pretensão de aprender seja menos megalomaniaca que a vontade de inventar, num momento em que eu esteja focado apenas em compreender o que estes autores incríveis deixaram como legado.

É claro que a escolha de apenas um deles (como invariavelmente, minha orientadora Eva Rolim, tentou por incontáveis vezes dissuadir-me, mostrando que esse seria o melhor caminho), faria muito mais juz ao que naquela altura, eu realmente era capaz de administrar em termos de autores e obras. Contudo, foi senão a afoiteza e (mais uma vez), o deslumbramento, as linhas de condução com que acabei por nortear minhas leituras. Como se fosse possível aqui nesse prefácio, afirmar que meu modus i paixão com que mergulhei, e fiz destes nomes, dos nomes destes homens, amigos próximos.

Sem sombra de dúvida, as leituras do “Spleen de Paris” (1869), aliado às recentes publicações de “O governo da imaginação” (1868) e “A rainha das faculdades” (1868), ambos de Baudelaire, teriam me dado um lastro mais do que o suficiente para pensar a imagem. O mesmo digo de Benjamin em sua “Obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”, aliada a seus textos avulsos sobre a fotografia; assim como Barthes e sua Câmara clara, ou por fim Berger, e seus “Modos de ver” e “Para entender uma fotografia”. Cada um desses autores, isoladamente, teriam me oferecido a mão de obra para um mergulho profundíssimo. Cada um deles, isoladamente, seriam o suficiente para um lastro teórico e conceitual naquele momento. O que deixa claro,

que deixe-me ser conduzido mais pela voragem com que tentava absorvê-los, do que pelo método com que deveria tê-los compreendido. Uma confusão, sim. Mas antes, a paixão. O desejo de descobrir que havia um caminho, um percurso em que eu sentia, que diante das páginas lidas, haviam as exatas palavras que busquei naquele momento.

II

É necessário dizer que interrompi um romance em andamento para escrever essa dissertação. O que agora faz todo o sentido, uma vez que minimamente compreendo, o quanto o ritmo que até então eu vinha empregando na escrita do mesmo, influenciou no andamento da dissertação (não por acaso, essa mesma observação, foi feita por Solange Coutinho no dia esta pesquisa foi entregue a banca). Solange a quem sempre, antes de mim, viu o que eu tentava ver. O caso é que, a medida em que escrevo esse posfácio, torna-se ainda mais evidente, o quanto eu queria que esta dissertação (naquela altura ainda em andamento), permitisse de alguma forma que eu sentisse um pouco do fluxo, da vertigem, da emoção que eu sentia enquanto escrevia ou lia os romances.

Ainda, em referência a um nome específico dentro dos quatro “B’s” a que me referi anteriormente, há ainda de se dar crédito a uma leitura específica, que, a seu modo, foi responsável por essa reação, - não intencional -, de escrever a dissertação com o espírito voltado, menos para os parâmetros da ciência do que os da prosa. Refiro-me à “Câmara clara” de Barthes, a qual, até hoje, sou completamente incapaz de ler sequer, como se fosse um ensaio.

E assim o fiz (semelhante ao que aconteceu quando li o Sistema dos Objetos). Abandonei a intenção de encontrar ali um texto de razão científica ou ensaística preciso. Busquei antes, o livro de um homem que havia acabado de perder a mãe, e que (como é dito por muitos de seus amigos na época), foi escrito em apenas três meses, pouco antes de Barthes vir a óbito num acidente absurdo poucos. Barthes que, sequer viu seu “Câmara clara” ir ao prelo. Não é, menos possível, ler “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” com esses mesmos olhos, ou “O sistema dos objetos”, como falei a pouco. Uma vez que Barthes fora leitor de Benjamin, este de Baudelaire, e Baudrillard e Berger de todos eles.

Em nada, isso justifica não ter aceitado e assumido para mim mesmo, em tempo hábil, que eu não possuía toda a competência para empreender um engenho dessa natureza (ou pelo menos no período estabelecido para escrever uma dissertação). Contudo, por nenhuma razão a qual não sou capaz de explicar, igualmente, havia motivos para não tentar. É possível que isso explique, muito mais, o fato de haverem autores, por assim dizer, fogem do cânone acadêmico, do que simplesmente dizer que eu forcei uma experiência instigante de romper qualquer tipo de barreira biográfica a fim de um resultado inusitado.

III

Por merecimento (e por ainda estar pagando as parcelas a crédito), eu deveria abrir aqui um parágrafo, dentro destas explicações, apenas para os livros que comprei durante o mestrado, - acreditando que os poderia encaixar nesta pesquisa (ou ainda que haveria tempo hábil de lê-los) -, e que pela óbvia falta de condições de realizar tal salada, não o fiz.

Por destaque, e a título do interesse do que foi despertado pela vontade e no entanto não realizado, dou ênfase às publicações: Para entender uma fotografia (2017), de John Berger; Proust e a Fotografia (2005), de Brassai; Crítica e Coleção (2011), com organização de Eneida Maria de Souza e Wander Melo Miranda, e Ter e manter - Uma história íntima de colecionadores e coleções (2003), de Philipp Blom. Há ainda uma série de outros títulos, que apesar de terem sido adquiridos com explícita intenção de integrá-los dentro do texto que estava sendo construído para a dissertação, irão soar aqui tão distantes da mesma, que o melhor seria calar seus nomes.

Não por acaso, metade dessa brevíssima bibliografia citada no parágrafo anterior, versa sobre coleções e colecionadores, um dos temas que, se no início da pesquisa, despontava como um assunto fundamental, foi, aos poucos, perdendo terreno para outros interesses. Há ainda outros títulos que participaram paralelamente dessa pesquisa (e que não constam na lista bibliográfica da mesma). E que mesmo assim, se inserem nela de maneira mais abrangente, e margeiam de fato os principais temas/objetos desta pesquisa: o disco, a capa, o axioma, a ausência, - e aquele, que depois da conclusão do trabalho, mostrou-se ainda mais interessante e digno de meus

estudos futuros: o observador. Talvez o observador, tenha sido uma das surpresas mais instigantes ao fim desta pesquisa. E a bem da verdade só compreendi sua importância muito depois, integrando-o portanto na lista, que cada vez mais se adensa, de conceitos, temas e personagens com que quero travar conhecimento e pesquisar em minhas próximas empreitadas.

Esse contexto de intensa compra de títulos, revela que por trás da vertigem, havia (por necessidade, e pelo volume de livros que só se expandia em minha estante), um certo sentimento de urgência em dar ordem, ao que havia se tornado um imenso volume de construtos, conceitos e informações. Uma confusão. E como disse, em certo momento do trajeto, me via mais preocupado em dar conexão a um sem número de títulos imensamente díspares, do que em simplesmente compreender os objetivos a respeito do meu objeto de pesquisa. O que teria sido, para dizer o mínimo, uma atitude bem mais inteligente.

REFERÊNCIAS

- AZEVEDO, Fernando. Pequeno dicionário Latino-Português. 8ª Ed. São Paulo: Editora Nacional, 1957.
- BARTHES, Roland. A câmera clara: Nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2018.
- BAUDRILLARD, Jean. Sistemas dos objetos. 5ª edição. Coleção debates, v.70. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.
- BAUDELLAIRE, Charles. O público moderno e a fotografia: Carta ao Sr. Diretor da Revue française sobre o Salão de 1859. Trad. Ronaldo Entler. Revista FACOM – FAAP, n.17. São Paulo, 2007.
- BERGER, John. Para entender fotografia. São Paulo: Cia das letras, 2017.
- CARDOSO, Rafael. Design, cultura material e fetichismo dos objetos. Revista Arcos, vol.1, 1998.
- BORGES, Jorge Luis. Obras completas vol.1. trad. Maria Kodama. Barcelona: Emecé S.A., 1989.
- DIETRICH, Peter. Araçá Azul: Uma análise semiótica. Dissertação (Mestrado em Área de semiótica e linguística geral). Faculdade de filosofia, letras e ciências humanas, Universidade de São Paulo – USP, p.197. 2003
- DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico e outros ensaios. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus editora, 2004.
- GASSET, José Ortega Y. Ensaios de estética. Trad. Ricardo Araújo. São Paulo: Editora Cortez, 2011.
- HANSEN, Adolfo. Alegoria: construção e interpretação da metáfora. São Paulo: Editora Hedra, 2006.
- JAPIASSÚ, Hilton & MARCONDES, Danilo. Dicionário básico de Filosofia. Jorge Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2001.
- MARCONI, Maria de André & LAKATOS, Eva Maria. Fundamentos da metodologia científica. São Paulo: Editora Atlas, 2003.
- MARQUES, Ana Martins. O livro das semelhanças. São Paulo: Cia das letras, 2015.
- MAUPASSANT, Guy de. Contos fantásticos. Tradução José Tomaz Brum. Porto Alegre: Editora L&PM, 2016.
- MITCHELL, William. O que as imagens realmente querem? In: Pensar a imagem. Aloa, Emmanuel (Org.) Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2015.
- MORA, José Ferrater. Dicionário de Filosofia. Lisboa: Editora Dom Quixote, 1978.
- PAQUET, Marcel. Magritte: O pensamento tornado visível. Germany: Editora Taschen, 2000.
- PESSOA, Fernando. O livro do desassossego. São Paulo: Cia das letras, 2017.
- _____, Fernando. Poema de Álvaro de campos. Obra poética IV. Porto Alegre: Editora L&PM, 2015.

PINA, Manuel António. O coração pronto para o roubo. São Paulo: Editora 34, 2018.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. In: ENCICLOPÉDIA EINAUDI. Vol 1: Memória-História. Lisboa: Editora Imprensa Nacional Casa da moeda, 1984.

SÊNECA. Da tranquilidade da alma. Porto Alegre: Editora L&PM, 2009.

SINGER, Isaac Bashevis. Um amigo de Kafka. Porto Alegre: Editora L&PM, 2005.

APÊNDICE A - TABELA A RESPEITO DOS AUTORES NÃO CANÔNICOS. ETAPA 1

PRIMEIRA PARTE

*A tabela está organizada por ordem de aparecimento no texto original da dissertação.

TABELA DE AUTORES NÃO CANÔNICOS

Autor	Bio	Argumento	Reafirma/ressalta a respeito
Sêneca	Filósofo estoico e um dos mais célebres advogados, escritores e intelectuais do Império Romano. Foi contemporâneo do Cristo, o Jesus.	"baseado em meus estudos, acredito ser melhor contemplar as próprias coisas e falar movido por elas, emitindo palavras adequadas aos fatos, de modo que, para onde quer que levem, o discurso siga esta espontaneidade" "estes coletores contra os quais não se pode estar tão preparado como na guerra nem tão seguro como na paz"	Da importância da intuição para se trabalhar com a estrutura axiomática. Do comportamento sorrateiro a que muitas vezes é atribuído o modus operandi do colecionador.
Hilda Hilst	Dramaturga poeta, ficcionista e cronista brasileira. Considerada pela crítica como uma das maiores escritoras em língua portuguesa do século XX, aborda em seu trabalho temas como erotismo, libertação sexual, feminina, misticismo e insanidade.	"de coisas que nada tenham em comum entre si, uma não pode ser causa da outra"	De que o que procuro neste ensaio não é um "porquê" para o referido axioma, mas sim uma forma de busca.
Guy de Maupassant	Escritor e poeta francês que demonstrou ao longo de suas obras um grande apreço por estudos psicológicos e de crítica social a partir da técnica literária conhecida por realismo.	"a incerteza não é apenas uma propriedade do mundo ou da vida da espécie - o homem carrega dentro de si uma instabilidade essencial. Não há abismo entre o normal e o anormal, mas elos, pontes, obsessões, alucinações..."	De que ao fim do ensaio o leitor não deve esperar deste, a certeza, ou tampouco a evidência de uma dicotização, resposta ou breve descrição que resolva esse notório dilema, esta incerteza o axioma se debruça.
Isaac Bashevis Singer	Escritor judeu americano. Nasceu na Polónia, mas viveu muitos anos nos Estados Unidos, onde escreveu e publicou sua obra. Em 1978 foi reconhecido pela Academia Sueca com o Nobel de Literatura.	"sabemos que não podemos vencer, mas somos impelidos a oferecer uma boa luta" (SINGER, 2002, p.127)	De que o sentido deste ensaio esteja justamente no entendimento da potência por trás da densidade dos conceitos abordados, mesmo que, neste momento de minha vida acadêmica em que esta dissertação foi escrita, eu não seja capaz de dar conta deles com a devida competência.
Ana Martins Marques	É uma poeta brasileira, além de exercer as profissões de redatora e redatora, é mestre em letras pela UFPA.	"Ainda assim, quando se joga xadrez, meu caro amigo, é melhor jogar com um adversário de valor do que com um descuidado" Contexto por abordar esta pergunta: lhas dizendo que se a capa de uma obra literária é "um bombo entre o mundo e o livro" a capa de um disco é também um anteparo, um resguardado. "para conseguir um documento sempre é necessário um outro, que, no entanto, só se pode obter de posse daquele" "versam, sobretudo, a respeito da tentativa - sempre temerária, mas também desafiadora - de recuperar o mundo e as coisas por meio da palavra [...] mesmo sabendo que vive nos tempos fraturados, em que experimentamos aquilo que poderia ser nomeado como uma certa falência da mimese, pois traduzir o real literariamente é deparar com o abismo que se interpõe entre o mundo sensível e a folha em branco" "coleccionamos os objetos, mas não o espaço entre os objetos"	De que ao se de debruçar a um percurso de busca a partir de uma sentença axiomática, não se sai vencedor, mas apenas mais experiente. De algo singular que existe numa capa de disco, e que a diferença da capa de um livro. De que, para chegar a este "valor excepcional" a que este ensaio se presta a delinear, é necessário antes que o mesmo seja atravessado por outros percursos. De uma ideia geral de como o termo "ensaio" será compreendido nesta pesquisa.
Manuel António Pina	Manuel António Pina foi um jornalista e escritor português, premiado em 2011 com o Prémio Camões.	"sua memória é, em mim, permanentemente atravessada pela memória de outros"	De que é preciso que demos a esta falta, a este "espaço" (que não se dá apenas entre os objetos, mas também entre os indivíduos e os objetos), um nome, uma alcunha. De que nesta pesquisa abrirei mão de considerar o objeto em si como objeto colecionado.

APÊNDICE B- TABELA A RESPEITO DOS AUTORES NÃO CANÔNICOS. ETAPA 2

SEGUNDA PARTE

*A tabela está organizada por ordem de aparecimento no texto original da dissertação.

TABELA DE AUTORES NÃO CANÔNICOS

Autor	Bio	Argumento	Reafirma/ressalta a respeito
Fernando Pessoa	Poeta, filósofo, dramaturgo, ensaísta, tradutor, publicitário, astrólogo, inventor, empresário, correspondente comercial, crítico literário e comentarista político português.	"Quão mais bela A Gioconda desde que a não pudéssemos ver!"	De que as imagens, onde há a ausência da face do artista, possuem um diferencial, algo que outras imagens não têm.
Gonçalo Tavares	É um escritor e professor universitário português. Atualmente é um dos escritores de maior relevância em seu país.	"os olhos não são capazes de acompanhar o trajeto de uma bola como fazem ao trajeto de um pássaro"	De que, quando diante de uma imagem, os olhos não são capazes de observar o que se dá de forma próxima e visível de modo igual aquilo que se revela distante e invisível.
Guy de Maupassant	Foi um escritor e poeta francês com predileção para situações psicológicas e de crítica social com técnica realista.	"a incerteza não é apenas uma propriedade do mundo ou da vida da espécie - o homem carrega dentro de si uma instabilidade essencial. Não há abismo entre o normal e o anormal, mas eles, por vezes, obsessões, alucinações,..."	De que, ao fim deste ensaio, assim como alertado no início, o leitor não deve esperar a certeza, ou tampouco a evidência de uma decifração, resposta ou breve descrição que solucionem o axioma. Visto que isso é impossível, em função de sua própria natureza.
Ana Martins Marques	É uma poeta brasileira, além de exercer as profissões de jornalista e redatora. É mestre em letras pela UFMG.	"privar-se de alguma coisa também tem seu perfume e sua energia"	De que, não se trata da ausência pela ausência, mas sim de que, dentro do caminho que estou, preciso de algo concreto, algo que eu possa me agarrar. Mesmo que esse algo seja a própria falta.
Jorge Luis Borges	Foi um escritor, poeta, tradutor, crítico literário e ensaísta argentino.	"Compreendi que o trabalho do poeta não estava em la poesía; estaba en la invención de razones para que la poesía fuese admirable"	De que uso esse fragmento para a construção da paráfrase: "Compreendi que o trabalho do observador não estava no objeto; estava na invenção de razões para que o objeto fosse admirado".

ANEXO A - POEMA “ESTUDO DO OBJETO” – ZBIGNIEW HERBERT

“Estudo do Objeto” – Zbigniew Herbert³³

Tradução: Rogério Bettoni

I

o mais belo
é o objeto que não existe
ele não serve para carregar água
nem para preservar as cinzas de um herói
não foi acalentado por Antígona
nem nele um rato se afogou
de orifício, nenhum resquício
pois é completamente aberto
visto
de todos os lados,
quase não é
antevisto
os feixes de todas as suas linhas
confluem num jato de luz
nem
cegueira
nem
morte
podem roubar o objeto que não existe

II

marque o lugar onde ficava
o objeto
que não existe
com um quadrado negro
ele será
um mero réquiem pela bela ausência
vigoroso lamento
aprisionado
num quadrilátero

III

agora
todo o espaço
dilata-se como um oceano

³³ Poema o estudo do objeto <https://rogeriobettoni.com/2014/10/21/estudo-do-objeto-zbigniew-herbert/>
Tradução feita a partir do original em polonês com duas traduções de apoio: a inglesa de Czeslaw Milosz e a espanhola de Xavier Farré.

um furacão fustiga
o veleiro negro
a asa de uma nevasca
circunda o quadrado negro
e a ilha submerge
sob a disseminação salina

IV

o que se tem agora
é espaço vazio
mais belo que o objeto
mais belo que o lugar que ele deixa
é o antemundo
um paraíso branco
de possibilidades
lá você pode entrar
gritar
vertical-horizontal
relâmpagos perpendiculares
golpeiam o horizonte nu
podemos parar aqui
de todo modo você já criou o mundo

V

Oriente-se
pelo olho interior
não se renda
a murmúrios sussurros estalidos
é o mundo não criado
impresso nos portões da paisagem
anjos ofertam
chumaços rosados das nuvens
por toda parte árvores implantam
filamentos verdes desalinhados
reis celebram a púrpura
e comandam trompetistas
auricolores
até a baleia pede um retrato
oriente-se pelo olho interior
nada aceite além

VI

extraia
da sombra do objeto
que não existe
do espaço polar
das inflexíveis quimeras do olho interno
uma cadeira

bela e inútil
como uma catedral no deserto
ponha sobre a cadeira
uma toalha de mesa amarrotada
adicione à ideia de ordem
a ideia de aventura
que seja uma confissão de fé
diante do vertical em combate com o horizontal
que seja
mais silenciosa que anjos
mais orgulhosa que reis
mais verdadeira que uma baleia
que tenha a face das últimas coisas
pedimos que a cadeira desvele
as dimensões do olho interno
a íris da necessidade
a pupila da morte