

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE PSICOLOGIA

Léo Karam Tietboehl

*Pleasure submits to pain,
As day gives way to night,
And sorrow smiles again,
As Time sets all things right.
Thus are the seasons chang'd,
And all in turn appear,
In various order rang'd,
Throughout the whole revolving year.*

**LABIRINTO, CIDADE E LINGUAGEM:
FRAGMENTOS DE UM TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO**

Porto Alegre

2015

Léo Karam Tietboehl

**LABIRINTO, CIDADE E LINGUAGEM:
FRAGMENTOS DE UM TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO**

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel(a) em Psicologia.

Área de Habilitação: Psicologia

Orientador: Edson Luiz André de Sousa

Porto Alegre

2015

Léo Karam Tietboehl

**LABIRINTO, CIDADE E LINGUAGEM:
FRAGMENTOS DE UM TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO**

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel(a) em Psicologia.

Aprovado em: ____ de _____ de ____.

BANCA EXAMINADORA

Simone Zanon Moschen - UFRGS

Edson Luiz André de Sousa – UFRGS (orientador)

AVISO

Esta é uma versão digital de um trabalho que foi escrito para ser lido “em espécie”:
o manuseio de suas folhas soltas (e as contingências que esse processo implica)
é um elemento que deve ser considerado na experiência de sua leitura.

AGRADECIMENTOS

Ao Carlos, à Rosana, à Rosamaria e aos familiares
que me ensinaram sobre os caminhos;

À Lúcia, à Júlia, aos seus TBs e aos amigos
que acompanharam meus percursos;

À Cia, que me fez descobrir o encanto dos encontros;

À Universidade Federal do Rio Grande do Sul,
por me abrir as portas para novos enveredamentos;

Ao Edson e aos demais professores:
guardiões destas portas e guias de meus enredamentos.

RESUMO

Através da alegoria do labirinto, o trabalho propõe uma análise das associações que o sujeito estabelece com a cidade através da linguagem. A fim de ilustrar alguns de seus conceitos trabalhados, o escrito estrutura-se através de mecanismos que fazem com que presentifique-se materialmente algumas das características de um labirinto: suas páginas podem ser lidas em diversas ordens; algumas intervenções poéticas atravessam a leitura. Investiga-se o percurso do conceito de labirinto em alguns contextos, vinculando-se suas significações na mitologia e na arte para se pensar o trabalho clínico. Nesta análise, colocam-se como pontos-chaves a relação entre ficção e verdade e o funcionamento de um labirinto. O autor parte de experiências com o Acompanhamento Terapêutico e com uma oficina de adolescentes para pensar a importância que toma o conceito de movimento para o trabalho de um psicólogo. Ainda, traz os usos do vidro para problematizar os vínculos que se fazem no contemporâneo entre o sujeito e o Outro, ou um outro.

Palavras-chave: Labirinto; Cidade; Linguagem; Movimento; Vidro; Ficção

A linha consta de um número infinito de pontos, o plano, de um número infinito de linhas; o volume, de um número infinito de planos, o hipervolume, de um número infinito de volumes... Não, decididamente não é este, more geométrico, o melhor modo de iniciar meu relato.

Jorge Luis Borges

*Daedalus ingenio fabrae celeberrimus artis
ponit opus turbatque notas et lumina flexa
ducit in errorem variarum ambage viarum.
non secus ac liquidis Phrygiis Maeandrus in undis
ludit et ambiguo lapsu refluitque fluitque
occurrensque sibi venturas aspicit undas
et nunc ad fontes, nunc ad mare versus apertum
incertas exercet aquas: ita Daedalus implet
innumeras errore vias, vixque ipse reverti
ad limen potuit: tanta est fallacia tecti.¹*

Ovídio

¹ Tradução: Dédalo, um homem famoso por suas habilidades nas artes da construção, planejou e colocou o trabalho em prática. Ele confundiu as passagens usuais e enganou o olhar através de um labirinto com diversos caminhos de desenrolares concorrentes, assim como os meandros de água que se fazem nos campos frígios fluem para frente e para trás num curso dúbio e, ao voltarem a si mesmos, deparam-se com suas próprias ondas vindo em sua direção, e enviam águas incertas agora à sua origem e ainda a ao mar aberto: assim Dédalo construiu essas inumeráveis e sinuosas passagens, a ponto do próprio não encontrar o caminho de volta, tamanho era o resguardo da entrada que ele construiu.

PROPOSTA

Ts'ui Pen teria dito uma vez: retiro-me para escrever um livro. E outra: retiro-me para construir um labirinto. Todos imaginaram duas obras; ninguém pensou que livro e labirinto eram um só objeto.

Jorge Luis Borges

É fato conhecido que os gregos se utilizavam de pelo menos três palavras para se referir ao tempo. *Aeon* refere-se a um todo do tempo, na sua infinitude e eternidade. *Kairós*, por sua vez, indicava um tempo que era da ordem do momento, na forma de um acontecimento, uma ocasião ou uma oportunidade, considerando a particularidade de cada experiência. A palavra que se liga a estas duas, e que é comum que nos venha à mente de antemão quando falamos em tempo, é *chronos*. Por *chronos*, designamos o tempo eficientemente medido e padronizado pelo relógio: segundos, minutos, horas, dias, semanas, meses, anos.

Os modos cronológicos são extremamente úteis para a organização do mundo moderno. O seu funcionamento, aliado ao uso da linguagem, é o que garante as relações entre os seres do mundo. No entanto, há um certo preço adstrito a este benefício. A concepção cronológica do tempo, ao trabalhar com o estabelecimento de um padrão de grandezas, obriga-nos a interpretar o mundo através do método serial e linear que escraviza e submete a lógica humana a relações de causa e efeito.

Por considerar este e outros fatores, o presente trabalho intenta, ainda que considerando os limites dessa prática, profanar o formato linear de uma ficção. Considera-se a necessidade de uma linha para que se aponte qualquer direção; no entanto, propõe-se aqui o embaralhamento da ordem destes apontamentos como potencial disparador de outros sentidos, a fim de torná-los avessos em alguns momentos, confluentes em outros e, talvez por isso, um pouco mais surpreendentes.

O texto tem como ponto de encontro (ou partida) as três premissas norteadoras:

1. A experiência em uma dimensão da psicose: o abrir dos olhos (cabeça, ouvidos, nariz...) à potência dos enunciados que nos deslocam e dão subsídios para uma reflexão sobre o modo pelo qual nos relacionamos com a linguagem;
2. Os processos de separação permeados pela dialética que se opera com um diferente e as maneiras pelas quais a ilusão da total pureza (vigente em uma sociedade do gozo e do espetáculo) é profanada ou profanável pelo movimento e pela promoção de alguns encontros;
3. As implicações do elaborar de uma ficção (a arte e a psicanálise como dispositivos de criação e de contração dos fascismos da linguagem) e a condição cronológica de um labirinto (a possibilidade única de nele *adicionarem-se* caminhos).

Tais são, e as suas conexões não parecem ser óbvias à primeira vista. Com o intuito de ensiná-las a um leitor, pretende-se aproximar este texto à imagem-conceito de um *labirinto*, fazendo mão desta alegoria pela sua potência intrínseca de proporcionar uma coexistência e a sobreposição de linhas ou caminhos a serem percorridos.

Sendo assim, aposta-se em um método de leitura que considere uma qualidade também *kairológica* do texto, se é que o neologismo se aplica: sugere-se que o leitor leia suas páginas na sequência em que elas se apresentam, *ou não*.

Os capítulos e as páginas deste trabalho pretendem ser independentes em alguns aspectos e interdependentes em outros, de maneira que se buscará elaborá-los de uma forma pela qual não importe tanto a ordem como se os lê. Assim, intenta-se retirar parte da obviedade que a seriação dos capítulos traz, apostando mais na potência da experiência de quem os lê do que na pobre relação de causa e efeito que perfaz um autor. Espera-se que os sentidos das linhas se redirecionem e que as suas ligações sejam ainda mais improváveis...

Segue, nas próximas páginas, um trabalho em inconstante construção.

DA NATUREZA DO VIDRO

A função do vidro;

O ser-ali;

O espetáculo do espelho

Nesse instante gigantesco, vi milhões de atos agradáveis ou atrozés; nenhum me assombrou mais do que o fato de todos ocuparem o mesmo ponto, sem superposição e sem transparência. O que os meus olhos viram foi simultâneo; o que transcreverei será sucessivo, pois a linguagem o é. Algo, entretanto, registrarei.

Jorge Luis Borges

O uso do vidro é comum nos modos de vida contemporâneos. Os arranha-céus da cidade, tanto quanto as modernas estruturas em meio à natureza e os automóveis de último tipo, são projetados de maneira promover uma maior superfície de contato visual com o *mundo de fora*, assim contemplável através de um agradável e seguro ambiente interno. Ainda, os botões de metal ou plástico de antigamente são paulatinamente substituídos pelas telas *touchscreen*, que ampliam a nossa gama de opções: podemos efetuar uma série de comandos, mesmo enquanto tocamos várias vezes sobre a mesma superfície. A tecnologia da fibra ótica se expande dentre as relações humanas, sendo responsável pelo intermédio de um número absurdo de informação. Somos interpelados pelas vitrines e pela luminosidade das telas das televisões e dos computadores e dos aparelhos portáteis de comunicação, que nos saturam com um número gigante de possibilidades à nossa disposição.

Através da nossa interface com o vidro, *aparentemente* dispomos da viabilidade de estar em mais de um lugar ao mesmo tempo, mesmo enquanto estamos no conforto das nossas residências. Podemos *quase* dizer que superamos o conceito heideggeriano de ser-aí; dizer que somos-ali parece plausível, ao menos em efeitos práticos. É *praticamente* possível se dizer que estivemos, ao mesmo tempo e ainda no mesmo lugar, numa conferência em Paris e numa reunião de amigos em Nova York.

O vidro, anteparo das relações (e a superfície que de fato estivemos observando, durante a conferência e a reunião aqui citadas), nos ensina a trabalhar com as dimensões do *e*, ao invés do *ou*. Não mais precisamos escolher dentre estas duas opções, porquanto elas são passíveis de serem vivenciadas *quase* ao mesmo tempo.

Os grifos ensejam a questão: estaremos nós, de fato, nestes lugares? Pierre Lévy, em *O Que é o Virtual* (1996), atenta para um significado comum do virtual: “o senso comum faz do virtual, inapreensível, o complementar do real, tangível. Essa abordagem contém uma indicação que não se deve negligenciar: o virtual, com muita frequência, ‘não está presente’” (LÉVY, 1996, p. 7-8). As facilidades do mundo moderno, enquanto garantem que *praticamente* estejamos em tantos pontos diferentes, criam um jogo em que carecemos de garantias espaço-temporais que indiquem nossa presença nestes lugares. Esta colocação já basta para percebermos a diferença que há entre as experiências com e sem os reflexos que se nos apresentam pela interface com o vidro.

Um labirinto, da maneira como desde sempre o concebemos, constitui-se de caminhos separados por muros que impossibilitam que vejamos para além do trajeto que estritamente percorremos. Em algum momento, é necessário que façamos uma escolha: “qual caminho, a partir deste ponto, tomarei?” Existem caminhos certos e caminhos errados, e obviamente *a priori* não dispomos de vias para saber qual deles é o que devemos tomar. Em algum momento tomamos a decisão por um ou outro, mesmo que sob um ímpeto que pareça arbitrário.

O que dizer de um labirinto com paredes de vidro?



Robert Morris. *Glass Labyrinth* (2014)

Robert Morris projetou no ano de 2014 a instalação chamada *Glass Labyrinth*. O artista conta que vem trabalhando com obras labirínticas já há algum tempo, sendo esta uma defluência de tantos anos de trabalho. A obra consiste num labirinto com paredes de vidro, de formato triangular, com um caminho que leva a um centro.

Para além do caminho em que estamos, quando estamos num labirinto de paredes de vidro podemos ver outros caminhos e, no caso da obra de Morris, o seu ponto final. As pessoas que relatam suas experiências com essa obra dizem que, ao contrário do que à primeira vista se infere, esta lhes pareceu muito mais confusa do que o percorrer de um labirinto comum. A afirmação parece banal à primeira vista, mas dá indicativos de uma transformação dos modos de ser contemporâneos. O contato visual com os outros caminhos ou com o centro do labirinto nos sobrecarrega de possibilidades que aparentemente parecem libertárias, mas na verdade aprisionam tanto quanto paredes sólidas. Citando Walter Benjamin,

Não é por acaso que o vidro é um material tão duro e tão liso, no qual nada se fixa. É também um material frio e sóbrio. As coisas de vidro não têm nenhuma aura. O vidro é em geral o inimigo do mistério. E também o inimigo da propriedade (BENJAMIN, 1933, p. 117).

O labirinto de vidro, na translucidez de suas paredes, desloca a nossa necessidade de escolher entre caminhos certo *ou* errados. O vidro comporta a escolha concomitante do certo *e* do errado, através de um excesso de possibilidades que abrandam oposições. Ao invés de sermos de um jeito *ou* de outro, é importante que *sejamos*, isso *e* isso *e* isso, o máximo possível. E aqui se interpõe um impasse: quando, de fato, *estaremos sendo* o suficiente? O que importa, nos reinos do vidro, é *garantir que não deixemos de existir*.

O curta-metragem *Doll Face*, dirigido por Andrew Thomas Huang, nos fornece alguns outros elementos a respeito da nossa relação com o vidro. Como metáfora, o vídeo conta a história de um rosto que, preso por engrenagens a uma caixa, encontra-se diante de um aparelho de televisão. A tela, ao longo do filme, vai se afastando e estabelecendo ideais de beleza cada vez mais complexos, aos quais o rosto – inicialmente cinza e inexpressivo – tenta se colocar à altura.

A situação persiste até o momento em que a estrutura entra em colapso frente a uma distância e a um ideal estético inalcançáveis. Como corresponder aos tantos padrões que nos são oferecidos?

Just do it, sugere o slogan da empresa multinacional de indústria têxtil, assegurando a infabilidade de um sucesso, independentemente da natureza ou do contexto do empreendimento. Ao nos depararmos com as propriedades do vidro, como nos exemplos citados, vemos as soluções dos nossos problemas antes mesmo de nos colocarmos à prova. São-nos fornecidas numerosas imagens de “eus ideais” de uma maneira tão *prêt-à-porter* que dificilmente percebemos a distância e as barreiras entre nós e o que está do outro lado do vidro.

A alta definição dos aparelhos televisores *Full HD*, os simuladores de realidade virtual e alguns outros dispositivos contribuem para a ilusão de uma colagem direta do eu a um eu ideal. Estas situações nos parecem tão reais quanto a própria realidade do aqui e agora, com o acréscimo de que, no mundo do outro lado do vidro, as coisas parecem ser muito mais fáceis. Pelo uso do vidro, forja-se um tipo de espetáculo em que o sujeito não precisa se haver com o fato de que entre ele e este espetáculo há um limite, e que o próprio vidro é o operador dessa separação. Guy Debord, em *A Sociedade do Espetáculo*, teoriza sobre a natureza deste mecanismo:

As imagens fluem desligadas de cada aspecto da vida e fundem-se num curso comum, de forma que a unidade da vida não mais pode ser restabelecida. A realidade considerada parcialmente reflete em sua própria unidade geral um pseudo mundo à parte, objeto de pura contemplação. A especialização das imagens do mundo acaba numa imagem autonomizada, onde o mentiroso mente a si próprio. O espetáculo em geral como inversão concreta da vida, é o movimento autônomo do não-vivo. (DEBORD, 1967, p. 13-14)

E quando percebemos que não estamos fisicamente ali, do outro lado do vidro, relançamo-nos à angústia de depararmos-nos com o real do Outro, agora sem as simulações que nos fornece o anteparo do vidro.

OBJECTS IN MIRROR ARE CLOSER THAN THEY APPEAR

O deleite de estar vendo através do vidro, acreditando *estar-ali*, é semelhante ao que sentimos num truque de mágica com espelhos. Nesta situação, nosso gozo é ameaçado apenas quando somos desligados desta realidade virtual. Gozamos justamente com a ilusão, porque ela nos protege da crueza do mundo. Daí, novamente, a necessidade de garantir que *não deixemos de existir* nestes meios do vidro.

A ilusão que o vidro procura promover consiste, principalmente, em garantir que não se perceba (ou perceba-se minimamente) a sua materialidade, de maneira que a proposta de atravessá-la mostre-se despropositada. Quando nos deparamos com uma representação perfeita, aparentemente sem intermediações, parece tornar-se mais fácil ignorarmos sua dimensão de realidade. No momento em que se atualiza a nós, porém, ela se faz real, tanto quanto qualquer experiência.

Maria Rita Kehl, em *O Tempo e o Cão* (2009), apresenta a depressão como quadro em que o sujeito, ao invés de se lançar aos desafios da vida, prefere evitar o momento em que terá de lidar com as frustrações que a castração lhe impõe¹. A interface com o vidro, tanto quanto a mãe do depressivo, criam um universo tão perfeito em sua internalidade (e, no caso do vidro, ainda com vista privilegiada para fora) que soa quase ridículo abdicar desse universo e enfrentar *de uma maneira mais difícil* as distâncias e os equívocos do mundo não virtual. A autora menciona que

É como se, no momento precoce da constituição do psiquismo, o futuro depressivo fosse atendido por uma mãe exageradamente solícita, que se antecipasse às demandas do *infans*, não permitindo que ele criasse condições de responder, por meio do trabalho psíquico (desde logo criativo) de representação do objeto de satisfação, à angústia diante do vazio deixado pela ausência do Outro (KEHL, 2009, p. 133)

Irônica ou não é a condição de que, ao mesmo tempo que o vidro nos deixa ver tantas possibilidades, ele é exatamente aquilo que nos separa delas...

¹ Kehl faz uma análise minuciosa da realidade das depressões, situando este sintoma da atualidade através de um viés psicanalítico. A autora coloca: “Entendo que a posição do depressivo decorre de uma escolha, no sentido freudiano de ‘escolha das neuroses’, que se dá no momento em que o pai imaginário se apresenta como rival da criança, no segundo tempo do atravessamento do complexo de Édipo. A escolha precoce do futuro depressivo seria a de se retirar do campo da rivalidade fálica: em vez de disputar o falo com o pai (e perder para ele...), o depressivo teria preferido recuar, permanecendo sob o abrigo da proteção materna” (KEHL, 2009, p. 14).

MO VER

Oficinas e AT;

Os labirintos da cidade;

A dialética do movimento;

*Quem não se movimenta
não sente as correntes
que o prendem*

Ao longo do meu percurso na graduação em psicologia na UFRGS, entrei em contato com algumas atividades de estágio e de extensão, como o Estação Psi¹ e o AT na Rede². Como estagiário do Estação Psi, realizei uma oficina com adolescentes no PPSC, local destinado ao cumprimento da medida socioeducativa de Prestação de Serviço à Comunidade.

Em algumas dessas oficinas, nos propusemos a caminhar pela cidade, com o intuito de visitar algum ou outro ponto que fosse de um interesse recíproco. Em meio a risadas e entusiasmos típicos da adolescência, seguíamos percursos cuja orientação seguidamente era atravessada pelas imprevisibilidades que o centro de Porto Alegre nos trazia. Às vezes nos perdíamos em meio à multidão, nos reencontrando logo em seguida, divertindo-nos com esse fato. Os adolescentes paravam para olhar vitrines de lojas, assistir a espetáculos na rua, cumprimentar um ou outro rosto conhecido que surgia em meio aos milhares de outros que nos cingiam. Após algumas dessas experiências na rua, salta aos olhos a repetição de um fenômeno: alguns transeuntes, ao depararem-se com a oficina, parecem desviar o percurso previsto de sua trajetória. Da mesma forma, há espaços da cidade, potencialmente viáveis aos coordenadores da oficina, que os adolescentes preferem não visitar.

¹ Coordenado pela professora Gislei Lazzarotto, o Estação Psi faz parte, junto ao Programa de Prestação de Serviço à Comunidade (PPSC), do programa de extensão PIPA (Programa Interdepartamental de Práticas com Adolescentes em Conflito com a Lei) e volta-se ao trabalho com adolescentes selecionados pelo sistema penal juvenil brasileiro.

² Coordenado pela professora Analice Palombini, O Programa de Acompanhamento Terapêutico na Rede Pública (AT na Rede) propõe as atividades de extensão, ensino e pesquisa com foco no acompanhamento terapêutico.

Em tais experiências, percebem-se barreiras aos nossos caminhares – e aos dos outros que habitam a cidade - que não concernem apenas à ordem do sensível.

Durante o mesmo período do meu estágio no Estação Psi, realizei como atividade de extensão um Acompanhamento Terapêutico (AT), através do programa AT na Rede, com um ex-aluno de um Serviço de Convivência e Fortalecimento de Vínculos da Fundação de Atendimento de Deficiência Múltipla, instituição a que vinculei meu estágio anterior. Nossa comunicação, em função de um impedimento psíquico que se fazia a este ex-aluno, não se dava verbalmente. Ao invés das palavras, nos utilizávamos dos gestos, do olhar e do caminhar como formas de comunicação: ir a algum lugar já é dar alguma forma ao desejo. Nos momentos iniciais do AT, visitamos um *shopping-center*. Para minha surpresa, os caminhos que me eram propostos não se restringiam aos corredores de vitrines e às lojas: visitávamos também as áreas administrativas do *shopping-center*, para mim desconhecidas. No estabelecimento de alguns limites dos nossos percursos, descobríamos alguns espaços não comumente explorados que, no próprio caminhar, tornavam-se *exploráveis*.

Como um vidro, parecia que obstáculos até então imperceptíveis serviam de anteparo às relações entre a oficina, ou o AT, e o resto da cidade³. Foi através do caminhar que se perceberam algumas destas barreiras, antes invisíveis à nossa percepção. Ainda, foi este mesmo mecanismo que possibilitou o reconhecimento de que algumas barreiras aparentemente sólidas e intransponíveis o eram apenas aos nossos sentidos. No caminhar pelo espaço, pela mudança de perspectiva, estas barreiras mostravam sua inconsistência e a arbitrariedade de sua existência.

Quantas são as naturezas dos labirintos que operam na cidade?

³ Ao utilizar o conceito de cidade, procuro elucidar, por um lado, o espaço da rua: a malha urbana, na sua solidez que compreende quadras, avenidas e praças. Mas, ainda, parto desse conceito como o explicitam Palombini (2007) e Choay (1994). Em “Cidade Contemporânea: Contra o Declínio da Polis, uma Política da Amizade”, segundo capítulo de sua tese de doutorado, Palombini atenta para a dimensão de cidade não apenas como um espaço de passagem, mas como o palco de relações, encontros e confrontos; em outros termos, na sua semelhança à ideia que se faz da Polis da antiguidade grega. Segundo a autora, esta dimensão da cidade hoje se vê ameaçada pela necessidade de segurança e pela despolitização que atormentam uma realidade contemporânea. Cidade seria, portanto, para além do físico, um local de encontro⁵. Neste caso, o interior de uma casa, ou de um *shopping-center*, ou de uma instituição cultural pode, tanto quanto a rua, configurar-se como espaços que pertencem aos territórios da cidade.

Cildo Meireles

Através (1983 - 1989)



A partir da década de 60, popularizou-se mundialmente o conceito da arte de instalação. Hélio Oiticica, através do título de *penetráveis*, propunha obras que permitissem ser *habitadas* por um público. Partindo desta proposta, o artista Cildo Meireles projetou, entre 1983 e 1989, uma instalação chamada *Através*. Compõem a obra pedaços de vidro espalhados pelo chão, em uma área aberta para a circulação, segmentarizada por diferentes tipos de barreiras. No caminhar pela obra, percebe-se o som produzido pela pressão dos pés sobre os pedaços de vidro enquanto estudam-se tais barreiras que se interpõem aleatoriamente ao nosso percurso: algumas delas ultrapassáveis, outras desviáveis, outras intransponíveis. A obra sugere: em qualquer experiência, subentende-se a travessia de algo que se interpõe; nesta, promove-se uma mudança, mesmo que seja de forma velada aos sentidos ⁴.

⁴ A interface com o vidro seguidamente nos causa a impressão de que este *atravessamento* da obra de Cildo Meireles não existe. O importante, numa relação através do vidro, é garantir que, apesar da materialidade desta barreira, a diferença perceptível entre as dimensões que ela separa (ou reflete) é a menor possível. Esta é uma problemática abordada em outro momento deste trabalho.

Quando experienciamos⁵ uma obra de arte, ela muda aos nossos sentidos de acordo com o nosso movimento⁶. Particularmente na sua obra, Cildo Meireles parece querer dizer que é *através* do constante movimento, pelo som que se produz no caminhar e pelo reformular de uma perspectiva, que reconhecemos os limites daquilo que observamos. E é pela mudança de viés, método ou ponto de vista que percebemos a eventual arbitrariedade de algumas dessas barreiras até então sólidas, física ou conceitualmente, à nossa percepção. Há maneiras de dizer que atravessamos um labirinto sem ser pelo movimentar-se entre as suas paredes, o deparar-se com algumas barreiras e, neste mesmo processo, com a descoberta de alguns caminhos inéditos e inesperados?

Ao relacionarmos a obra de Cildo Meireles aos relatos das experiências com o AT e com as oficinas do PPSC, se revela à nossa análise que estamos, em qualquer situação que estejamos, em interface com dispositivos complexos, cuja natureza cresce aos limites e possibilidades que nos impõem os sentidos. Há, na cidade, barreiras e caminhos que não se vêem, mas que não deixam de estar lá. Pelas diferentes naturezas do labirinto, diferentes discursividades energético-espaco-temporais se operam; arrisco dizer que a maioria delas nos foge à percepção consciente. Portanto: em qualquer situação que estejamos, é necessário que se parta do princípio fundamental da ignorância.

⁵ Walter Benjamin elabora o conceito de experiência em boa parte de sua obra; especialmente, em *Experiência e Pobreza* (1933) e *O Narrador* (1937). Para o autor, o advento de uma modernidade permeada por saberes ancorados em uma verdade inequívoca e em valores já-dados exerce seus efeitos ao aniquilar as possibilidades do emergir de uma história subjetiva. Em *Sobre Alguns Temas em Baudelaire* (1940), Benjamin contrapõe claramente a experiência (*erfahrung*) à vivência (*erlebnis*). A última seria a simples apreensão acrítica de um conteúdo enquanto informacional; a primeira referir-se-ia a um acontecimento que, no reconhecer da complexidade de suas repercussões, recusa increver-se totalmente num discurso. Ao referenciar ao termo neste escrito, remeto ao encontro com a obra de arte em uma dimensão dialética e, portanto, sempre inédita e imprevisível, porquanto subjetiva. Para saber mais a respeito da experiência para Benjamin, além dos textos supracitados, ler: LIMA e BAPTISTA (2013): *Itinerário do Conceito de Experiência na Obra de Walter Benjamin*.

⁶ O movimento aqui se entende como em sua condição física, mas não só. Associa-se a este a noção de devir, que na filosofia toma corpo a partir do pensamento de Heráclito de Éfeso, autor da máxima: “Tudo flui e nada permanece, tudo dá forma e nada permanece fixo. Você não pode pisar duas vezes no mesmo rio, pois outras águas e ainda outras, vão fluir”⁷.

⁷ desenhando por cima das marcas de sombra que se perfazem e refazem, ao ritmo do meu cotovelo, que se as move enquanto tenta, justamente, capturá-las. como desenhar o estático, se eu sou movimento? não há maneiras de, apenas, ver. quando vejo algo, algo me toca, a mim se mistura; compartilhamo-nos. vejo algo de algum lugar, que já não é o mesmo do início, pois no instante do ver já sou outro. eu vi algo, eu sou algo, algo me é. vi-o para mim: mo vi. movi (Manuscrito feito em 28 de Março de 2014, perto do meio-dia).

Como notas de rodapé concorrentes a um texto principal, há sempre algo que escamoteia-se aos domínios do discurso, mas que está ali, mesmo que não na sua materialidade perceptível. O movimentar-se, desta forma, nos serve como atualização⁸ dessas instâncias. A partir desta atualização, virtualizam-se novos modos de habitar os labirintos da cidade. Proporciona-se através dos processos de subjetivação, assim, uma desterritorialização⁹: muda-se de perspectiva e ao mesmo tempo, de alguma maneira, move-se o mundo, encerram-se alguns caminhos e abrem-se outros, numa dinâmica orgânica⁶.

As experiências⁵ na cidade³ e com a obra de Cildo Meireles mostram que, indo além da materialidade sensível, pelo movimento⁷ percebem-se conexões não tão esperadas entre contextos, de uma maneira que foge ao simples raciocínio do espaço físico. A maioria destas ligações¹⁰ não se faz óbvia ao observador estático, por estarem intrinsecamente relacionadas ao campo do acontecimento. Portanto, para que elas existam e eventualmente deixem de existir, elas dependem de um outro que pulse, se movimente e metamorfoseie, junto a si¹¹.

⁸ Existem quatro termos interrelacionados que habitam alguns escritos de Deleuze, como Diferença e Repetição (1968). São considerados quatro modos de ser: o real, o potencial, o atual, o virtual. Considerando o percurso histórico que os conceitos tomam na filosofia, Pierre Lévy (1995, p. 100) elabora um quadro que os sistematiza e estabelece algumas relações claras entre tais. O primeiro (o real) diz respeito ao que subsiste enquanto substância: a matéria, na sua estaticidade. Para tal podem se estabelecer decorrências previsíveis e já instituídas; estas, que remetem aos domínios do potencial, nosso segundo conceito, insistem como resistência ao devir de algo novo. Através de processos de subjetivação e objetivação, dinamizam-se estas relações, levando-nos aos dois últimos termos, que são os mais caros a este trabalho. O atual, terceiro conceito, remete ao que acontece enquanto aqui-agora, na imprevisibilidade do instante. Tal está em constante dialética com o virtual, quarto conceito, que concerne ao campo das problemáticas, das tendências não realizadas e tampouco realizáveis até o instante de sua atualização. Ao atualizar-se, por um lado o virtual cria novos devires através de sua interação com o atual; por outro, institui-se esta atualização enquanto algo possível e já esperado. Além da leitura das obras citadas, para uma compreensão mais explicativa dos conceitos, sugere-se o texto de MONTEIRO (2004): Aspectos filosóficos do virtual e as obras simbólicas no ciberespaço.

⁹ Entende-se aqui por desterritorialização o processo de constante fluxo; como algo que não se fixa ao seu território, conforme Deleuze e Guattari o colocam no quinto volume de Mil Platôs (1980b)⁷.

¹⁰ Para exemplificar estas ligações, utilizo aqui o *link*, dispositivo dos modos de hipertexto responsável por vincular contextos cibernéticos diferentes através de um elo em comum, presentificado na forma de um endereço, imagem ou palavra. A serviço da desterritorialização, o link produz uma dobra na linearidade de uma distância real, escancarando algumas conexões que se fazem impensáveis até o momento da sua atualização⁸.

¹¹ Henri Bergson, em Matéria e Memória (1896), fala da percepção enquanto um processo dinâmico e impreterivelmente de ação, porquanto sempre remete aos domínios da memória. “A generalidade nascente da idéia já consiste portanto em uma certa atividade do espírito, em um movimento entre a ação e a representação. E por isso será sempre fácil para uma certa filosofia, dizíamos, localizar a idéia geral em uma das duas extremidades, cristalizando-a em palavras ou evaporando-a em lembranças, quando em realidade ela consiste na marcha do espírito que vai de uma extremidade à outra” (BERGSON, 1896, p. 284). O autor ainda conclui: “o espírito retira da matéria as percepções que serão seu alimento, e as devolve a ela na forma de movimento, em que imprimiu sua liberdade” (BERGSON, 1896, p.291)⁶.

Os labirintos que formam a malha urbana de uma cidade, ou as diretrizes gramaticais de uma língua, são estanques na sua existência enquanto substância. Cabe àquele que os habita formar, deformar, desfazer ou refazer as suas paredes, portas, *links*.

Talvez relacionável à temática destas ligações, Didi-Huberman, em *O Que Vemos, O Que nos Olha* (1992), analisa a função que exerce a porta: “a porta é uma figura da abertura – mas da abertura condicional, ameaçada ou ameaçadora, capaz de tudo dar ou de tudo dar volta. Em suma, é sempre *comandada* por uma lei geralmente misteriosa” (DIDI-HUBERMAN, 1992, p. 234, grifo do autor). Ainda, o autor coloca: “pois essa porta permanece diante de nós para que não atravessemos seu limiar, ou melhor, para que tenhamos atravessá-lo, para que a decisão de fazê-lo seja sempre diferida” (DIDI-HUBERMAN, 1992, p. 232). Ao atravessarmos uma porta, nos deparamos com outra realidade, impreterivelmente.

No entanto, como Didi-Huberman o coloca, o simples dar a ver de uma porta já abre a possibilidade de algo fora, além, por ser esta “como um *segmento de labirinto*, que suporta virtualmente toda a complexidade e toda a inevidência do sistema do qual ele só apresenta a ‘entrada’, se se pode dizer” (DIDI-HUBERMAN, 1992, p. 243). De alguma maneira, portanto, já adentramos nas atualizações que nos impõe a porta, pela sua simples existência, quando percebida.

Nessa situação, somos ao mesmo tempo forçados a uma passagem que o labirinto decidiu por nós, e desorientados diante de cada porta, diante de cada signo da orientação. Estamos de fato *entre um diante e um dentro*. E essa desconfortável postura define toda a nossa experiência, quando se abre em nós o que nos olha no que vemos (DIDI-HUBERMAN, 1992, p.234)

No momento em que percebemos a porta, podemos escolher adentrar ou não seus domínios; no entanto, não podemos evitar que seus domínios nos invadam. Talvez à linha de Bergson, Didi-Huberman esteja sugerindo que não há meios de resistir à impermanência que nos impõe a percepção. É possível permanecer inerte a qualquer tipo de movimento? A partir do que trazem alguns dos referenciais deste texto, parece algo improvável; no entanto, é possível que não percebamos as suas repercussões.

É ao implicar-se no processo, colocando-nos *entre* uma crença e uma tautologia¹², que constatamos a potência que nos traz a inconstância de um olhar em movimento. E é através da autoimplicação, pelo *reconhecimento* deste *entre* (paradoxalmente, através de um colocar-se *fora do entre*) que nos desvencilhamos de uma lógica determinista e percebemos o quanto fazemos parte do que sustenta as barreiras que nos balizam¹¹.

O último conhecimento é o de si mesmo, a compreensão do próprio eu, refletida na própria consciência. É a razão profunda da presença frequente de um espelho no fundo do labirinto; assim, o homem que por muito tempo se perdeu no emaranhado do caminho, descobre, quando finalmente atinge o fim de suas peregrinações, que o último mistério de sua busca, o deus absconditus ou o monstro, era ele mesmo.

Paolo Santarcangeli

¹² Ainda no início de *O Que Vemos, o Que nos Olha* (1992), em *O Evitamento do Vazio: Crença ou Tautologia*, Georges Didi-Huberman serve-se destes dois conceitos para explicar aquilo que ocorre quando nos encontramos diante de uma imagem cujo sentido nos é vazio. Segundo o autor, pode-se considerar a tautologia como um processo pelo qual, diante de uma imagem, aposta-se na certeza: o que se me aparece é a imagem, na sua materialidade, e nada mais. Em relação a esta atitude, Didi-Huberman coloca outra, de natureza semelhante e meios diversos. O exercício da crença seria, portanto, dirigir-se *para além* daquilo a que a imagem remete: recusa-se a materialidade em prol de algo supostamente alhures, eternamente inatingível na sua – ironicamente – beleza e vitalidade.¹³

¹³ Conta-se que em Atenas havia dois pintores que disputavam a supremacia em sua arte: Zêuxis e Parrásio. Como tentativa de sanar esta dúvida que assolava os que viviam na cidade grega, se propôs um concurso, em que ambos os pintores comporiam uma obra e se escolheria, dentre as duas, a melhor. Zêuxis, o primeiro a apresentar seu trabalho, tirou o véu que cobria seu quadro e mostrou uvas tão bem representadas que chegaram a atrair os pássaros que voavam por perto. Parrásio, no momento de retirar o véu de sua obra, não moveu um dedo para isso. Como o júri percebeu, a pintura de Parrásio era o próprio pano que aparentemente servia-lhe de véu. No seu 11º Seminário (1964), Lacan cita essa história quando versa a respeito de dois conceitos: *dompte-regard* e *trompe l'oeil*. Lacan serve-se de tais, principalmente nas sessões VIII e IX, para teorizar acerca da dinâmica do olhar. *Dompte-regard* seria, numa tradução, o depor do olhar; podemos pensar naquilo que nos impõe uma imagem quando a observamos: as uvas de Zêuxis, inequívocas na sua representação. O *trompe l'oeil*, por sua vez, como nas ilusões de ótica, seria da ordem do trote de Parrásio: a suposição de algo que não está lá, que é colocado por quem vê.

LABIRINTO E LINGUAGEM

Dédalo, Teseu e o minotauro

Árvore, labirinto e rizoma

Arte, clínica e virtual

*Em todas as ficções, cada vez que um homem
se defronta com diversas alternativas,
opta por uma e elimina a outra*

Jorge Luis Borges

O labirinto é uma alegoria recorrente nas obras de Jorge Luis Borges. Através de um recurso artístico, percebemos que o autor estabelece um paralelo entre a linguagem e o labirinto, colocando a ficção como força motriz da elaboração simbólica e este movimento como fonte geradora de novas possibilidades. O autor, em diversas de suas obras, faz referência direta ou indireta a esta imagem.

No Livro dos Seres Imaginários (1968), Borges define a palavra labirinto como derivada do radical grego *labrys*, que refere-se a um machado de duas lâminas, cuja produção, assim como o culto ao touro, era típico das religiões pré-helênicas. No mesmo verbete, explica o minotauro, personagem mitológico que vivia em um labirinto projetado por Dédalo a mando de Minos, então rei de Creta.

Como contraponto, Carlos Rehermann (1999), coloca que o machado de duas lâminas, neste período pré-helênico, ainda não denominava-se *labrys*, mas *peleky*. Essa informação, se verdadeira, inviabiliza a explicação de Borges. Segundo Rehermann, etimólogos antigos como Isidoro de Sevilla conferiam as origens da palavra labirinto à conjugação das expressões latinas *labor* (trabalho) e *intus* (lugar fechado, interior). Na perspectiva de Carlos Rehermann, labirinto em origem remeteria a um trabalho para sair (caso estejamos falando de uma prisão) ou para entrar (caso o labirinto abrigue algo valioso). Sobre esta colocação, Claudio Teixeira comenta: “no primeiro caso, o centro dessa alegoria geométrica abriga um monstro; no segundo, é uma via para a vivência do sagrado” (TEIXEIRA, 2009, p. 28).

A mitologia grega conta a história de um rei, Minos, cuja esposa tem relações sexuais com um touro branco, enviado do mar pelo deus Poseidon. Tem-se por fruto desta relação o minotauro, ser metade homem metade touro. Sobre este ponto, Borges coloca: “Ovídio, num pentâmetro que pretende ser engenhoso, fala do *homem metade touro e touro metade homem*; Dante, que conhecia as palavras dos antigos mas não suas moedas e monumentos, imaginou o minotauro com cabeça de homem e corpo de touro” (BORGES, 1968, p. 97, grifo do autor). O rei, irado com esta traição, convoca Dédalo, engenheiro famigerado da época, para a construção de um labirinto destinado a encerrar e ocultar este filho monstruoso¹.

O minotauro alimentava-se de carne humana; portanto, “para seu alimento, o rei de Creta exigia anualmente de Atenas um tributo de sete mancebos e sete donzelas” (BORGES, 1968, p. 97). É neste momento que surge Teseu, filho de Egeu (então rei de Atenas), que propõe infiltrar-se neste grupo de jovens a serem sacrificados com o intuito final de aniquilar o minotauro.

Ao chegar a Creta, Teseu conhece Ariadne, filha do rei Minos, que se apaixona pelo herói. Sob a premissa de que ele assim casaria com ela e a fim de salvá-lo da iminência de sua morte pelas mãos do minotauro ou pela errância no labirinto, Ariadne concede-lhe uma espada e um carretel de linha: um fio a ser desenrolado ao longo de seu percurso, que permitirá fazer com que ele retorne de sua heróica empreitada. Teseu, que além de matar o minotauro deveria conseguir sair do labirinto com vida, efetuou as duas tarefas com êxito.

Na viagem de retorno a Atenas, Teseu e Ariadne passam pela ilha de Naxos; o herói a abandona e volta para sua terra natal. Diz-se que isso acontece em função de um sonho do herói, no qual ele se vê ameaçado por Dionísio, deus do vinho e das festividades. Depois deste incidente, Ariadne nunca mais foi vista; conta-se que a filha do rei e Dionísio se apaixonaram, vivendo juntos desde então.

¹ De acordo com a mitologia, Dédalo constrói um labirinto tão sinuoso e de tantas passagens que o próprio nele se perde. Sua salvação foi pela construção de asas postiças, através das quais pôde sobrevoar o labirinto e compreender o seu desenho. Na língua portuguesa, utiliza-se também da palavra “dédalo” para referir-se a um lugar confuso, como um labirinto. No caso de Dédalo, podemos propor uma reflexão: quais são os limites entre autor e obra?

Borges, em Atlas (1984), define o labirinto de Creta da seguinte maneira:

Este é o labirinto de Creta. Este é o labirinto de Creta cujo centro foi o Minotauro. Este é o labirinto de Creta cujo centro foi o Minotauro que Dante imaginou como um touro com cabeça de homem e em cuja rede de pedra se perderam tantas gerações. Este é o labirinto de Creta cujo centro foi o Minotauro, que Dante imaginou como um touro com cabeça de homem e em cuja rede de pedra se perderam tantas gerações como Maria Kodama e eu nos perdemos. Este é o labirinto de Creta cujo centro foi o Minotauro, que Dante imaginou como um touro com cabeça de homem e em cuja rede de pedra se perderam tantas gerações como Maria Kodama e eu nos perdemos naquela manhã e continuamos perdidos no tempo, esse outro labirinto (BORGES, 1984, p.36).

O autor nos dá pistas de que há algo do real que não cessa de não se inscrever, e um simbólico que busca extenuantemente dar conta dessa incompletude. A realidade é algo simultâneo e por demais complexo, de que apreenderemos apenas uma parte e a que cresceremos algo que não lhe pertence: é essa a conjuntura que nos garante uma autoria. Ainda, é esta a premissa que garante as construções que se fazem num setting analítico. Borges, no conto O Aleph, parece ilustrar esse processo ao descrever um lugar homônimo ao título da obra em que, magicamente, “estão, sem se confundirem, todos os lugares do mundo, vistos de todos os ângulos” (BORGES, 1949, p. 130). O autor, em seguida, busca explicar sua experiência:

Chego, agora, ao infável centro de meu relato; começa aqui o meu desespero de escritor. Toda linguagem é um alfabeto de símbolos cujo exercício pressupõe um passado que os interlocutores compartilham; como transmitir aos outros o infinito Aleph, que minha tímida memória mal e mal abarca? (...) É possível que os deuses não me negassem o achado de uma imagem equivalente, mas este informe ficaria contaminado de literatura, de falsidade. Mesmo porque o problema central é insolúvel: a enumeração, sequer parcial, de um conjunto infinito. Nesse instante gigantesco, vi milhões de atos agradáveis ou atroz; nenhum me assombrou mais do que o fato de todos ocuparem o mesmo ponto, sem superposição e sem transparência. O que os meus olhos viram foi simultâneo; o que transcreverei será sucessivo, pois a linguagem o é. Algo, entretanto, registrarei. (BORGES, 1949, p. 132-133)

Um relato da realidade é sucessivo e autoral. Portanto, há sempre algo que dela sobra, mas também algo de seu interlocutor que a ela se funde, numa dialética sem a qual não se faz uma autoria; é pela conjunção desses fatores que se faz a ficção. Essa premissa, à primeira vista, parece implicar que no ato de se elaborar uma ficção haja um caráter de falsidade; contudo, deve-se ter em mente que o que importa, no momento de uma análise, muito mais do que descobrir uma verdade universal e externa, é considerar o saber do sujeito como verdade. É por isso que Ana Costa conclui, ao teorizar acerca da ficção no contexto da análise: “dizer a um paciente, num sentido desqualificativo, ‘isso é imaginário’, ou mesmo ‘isso é fantasia’, não é nada operativo. Isso porque não há nada de ‘mais real’ do que a ficção, não há nada ‘por trás’ da ficção.” (COSTA, 1998, p. 74). Para a autora, o momento da análise é carregado de realidade, tanto quanto qualquer outro momento, e ali também se produzem experiências de verdade.

Surge-nos portanto uma questão: há meios de discernirmos a verdade da ficção? Mark Danielewski escreve no início deste século um livro chamado *House of Leaves* (2000). Tal consiste na análise e interpretação de um documentário, chamado *The Navidson Record*, por um personagem-autor a quem Danielewski chama de Zampanò. O documentário é realizado por um fotojornalista chamado Will Navidson que, na volta de uma viagem a Seattle com sua família, percebe uma mudança em sua casa: surge em seu interior uma porta, inédita, onde antes havia uma parede vazia. Ao abrir a porta, Navidson percebe um corredor, também novo. Com o tempo, este corredor expande-se inexplicavelmente e toma dimensões incalculáveis; as dimensões externas da casa, no entanto, mantêm-se constantes. O fotojornalista percebe que o interior desta porta, além de aparentemente infinito, molda-se àquele que o habita.

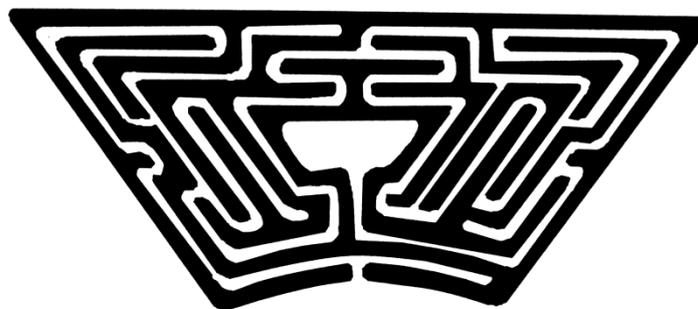
Este relato sobre o documentário é revisado e contém as notas de rodapé de outro personagem, chamado Johnny Truant. Apesar do tom de realidade que a obra toma, não constam registros de que tanto estes personagens quanto o documentário citado tenham existido fora da obra de Danielewski. Em meio a estes, o autor toma como elementos da construção da obra algumas citações de autores e obras consagrados, questionando a suposta impermeabilidade desta barreira que se constrói entre a ficção e o fato.

Umberto Eco, no seu propósito de estabelecer uma reconstrução histórica das teorias do signo e da semiose, compôs um texto intitulado *Da Árvore ao Labirinto* (2007), em que se dispõem algumas das maneiras pelas quais se constroem ou construíram os modelos de representação do conhecimento de maneira geral.

Eco (2007) inicialmente nos apresenta o modelo do filósofo Porfírio que, partindo da interpretação da filosofia de Aristóteles, edifica a árvore como critério para definir o gênero e a espécie dos seres. Trata-se, como ilustra a imagem abaixo, de um sistema linear, que define de maneira hierárquica e finita as divisões entre gênero e espécie. Ao relacionarmos esta lógica à de um labirinto, pode-se pensar que a árvore seria análoga à forma *Irrweg*: existe apenas um ponto de partida, do qual se faz um caminho. Este caminho predestina levar a um centro, ou a um lugar específico, pressupondo-se que, para que isso ocorra, as escolhas a serem feitas sejam as corretas. Tomando o exemplo da árvore da imagem: com intuito de definir-se o que é o homem, parte-se da categoria *Substância* para que, ao rejeitarem-se as outras, chegue-se à composição *Substância Corpórea Animada Sensível Racional*.



Árvore Porfiriana



Labirinto Irrweg

As duas figuras representam um método que, através da determinação de diferenças essenciais, pretende um (e apenas um) critério de percurso para que se estabeleça igualmente uma (e apenas uma) verdade: o centro.

Umberto Eco (2007) constata a incompletude da árvore porfiriana quando problematiza a disposição desta a tratar de algo particular:

Ora, o que torna difícil regimentar as diferenças sob uma árvore porfiriana é que as diferenças são *acidentes*, e os acidentes são infinitos ou pelo menos indefinidos quanto ao número. (...) É verdade que Aristóteles diz isso das diferenças não essenciais, mas neste ponto quem pode dizer quais diferenças são essenciais e quais não? (ECO, 2007, p. 26, grifo do autor)

Quem pode ditar o critério inequivocamente verdadeiro para a definição de uma substância? Há um percurso certo e preexistente para que chegue à descrição do que é um homem? Se há, como saber a sua origem?

Com o intuito de apresentar as soluções que se fizeram a este dilema, Eco (2007) nos introduz a sistemática do dicionário: não há mais uma origem universal da qual parte-se para a definição de substâncias. Persiste, porém, a primazia da lógica da diferenciação entre os termos: quaisquer informações que não servem a tal excluem-se à classificação. Pode-se dizer que o dicionário dissolve a necessidade de um ponto de partida, mas permanece fechado às imprevisibilidades do acontecimento. Mais ainda, persiste a incompatibilidade com a experiência subjetiva. Como coloca o autor:

Infelizmente este modelo não permite representar o que nós devemos saber em relação a ovelhas e cavalos para compreender muitos discursos que lhes dizem respeito. Não nos permite, por exemplo, refutar expressões como *o garanhão balia desesperadamente como um zangão* (justificável apenas em uso metafórico, de resto excessivamente ousado) ou *comi uma bisteca de abelha*, visto que o dispositivo definicional não me explica que sons os cavalos emitem por natureza nem quais entre os seres classificados podem ser considerados comestíveis (ECO, 2007, p. 29, grifos do autor)

Parece estar implícito nessa afirmação de Eco que a definição de um termo, por mais objetiva que seja, carece de um sujeito que a interprete e a associe a algo de si para poder associá-la a algo².

² Difícil não citar aqui a importância desta premissa para a Psicanálise, que surge a partir de Sigmund Freud e da proposta fundamental da associação livre. Desde então, o inconsciente ocupa uma função fundamental no atendimento terapêutico: torna-se elemento essencial para que a ficção tome importância em sua relação com a verdade, coloque-se como parte essencial da constituição desta e vice-versa.

Talvez a fim de dar conta dessa desconsideração da experiência subjetiva, Umberto Eco (2007) coloca o surgimento, por volta do século XVI, da ideia da enciclopédia: um modelo que propõe a explicação de conceitos pela diferenciação, mas permeabiliza-se ao acréscimo de elementos informativos que não servem apenas a este propósito. Para além daquilo que *é*, a enciclopédia volta-se também ao que *pode ser*:

a enciclopédia não pretende registrar o que realmente existe, mas o que as pessoas tradicionalmente consideram que exista – portanto, tudo aquilo que uma pessoa instruída deveria saber, não só para conhecer o mundo, mas também para compreender os discursos sobre o mundo (ECO, 2007, p. 36).

A predeterminação de caminhos dilui-se num universo em que, para além de diferenciações, estabelecem-se *ligações* (precursoras dos *links*): definições com termos adicionais que podem ser pesquisados *ou não* na enciclopédia pelo leitor.

Para o leitor, a enciclopédia se apresentava mais como “mapa” de territórios diversos, cujos confins eram frequentemente quebradiços e imprecisos. De modo que se tinha a impressão de mover-se através dela como em um labirinto que permitisse tomar direções sempre distintas, sem que houvesse a obrigação de seguir um percurso do geral ao particular (ECO, 2007, p. 36).

No entanto este é um labirinto cujas ligações, mesmo enquanto dependem de um leitor que as presentifique, permanecem predeterminadas: apesar de sua abertura à experiência subjetiva, o modelo da enciclopédia constitui-se através de um mapa ou planejamento que se pretende definitivo.

Oferecendo-nos um novo contraponto, temos o labirinto de *House of Leaves*, que se molda àquele que o experiencia. Nestas condições, escancara-se ao eventual explorador que a construção de um mapa ou plano destes domínios consiste numa tarefa completamente despropositada: o próprio momento da representação do espaço já é responsável pela modificação do mesmo. Assim Danielewski o sinaliza: um mapa que se pretenda definitivo tende ao insucesso, pois no universo do acontecimento deparar-se-á cedo ou tarde com aquilo que não é esperado, *tampouco esperável*. Não há meios de se lutar contra o movimento das paredes e dos caminhos do labirinto, pois habitá-lo já é produzir nele alguma mudança.

Maze-treaders, whose vision ahead and behind is severely constricted and fragmented, suffer confusion, whereas maze-viewers who see the pattern whole, from above or in a diagram, are dazzled by its complex artistry. What you see depends on where you stand, and thus, at one and the same time, labyrinths are single (there is one physical structure) and double: they simultaneously incorporate order and disorder, clarity and confusion, unity and multiplicity, artistry and chaos. They may be perceived as a path (a linear but circuitous passage to a goal) or as a pattern (a complete symmetrical design)... Our perception of labyrinths are thus intrinsically unstable: change your perspective and the labyrinth seems to change (DOOB apud DANIELEWSKI, 2000, p.113-114)³

Danielewski toma esta passagem para colocar em análise o labirinto de sua obra: talvez com o intuito de denunciar o outro lado (às vezes invisível) desta dupla função, o labirinto de *House of Leaves* nega-se a propiciar uma projeção, um plano de seus domínios. Após a citação, o personagem Zampanò coloca:

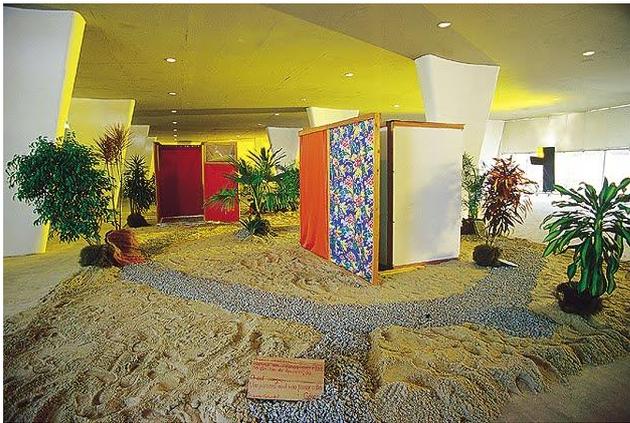
Unfortunately the dichotomy between those who participate inside and those who view from the outside breaks down when considering the house, simply because no one ever sees that labyrinth in its entirety. Therefore comprehension of its intricacies must always be derived from within (DANIELEWSKI, 2000, p. 114).⁴

Para conhecer um território, é necessário nele penetrar, sujeitando-se às imprevisibilidades que ele implica; e, mesmo assim, este não será senão um conhecimento *para si*. Numa perspectiva dialética, pode-se dizer que, junto ao conhecimento daquilo que nos propusemos analisar (ao que predestina o mapa), sempre há um *reconhecimento*: a descoberta de algo de si na obra, ou da obra em si.

³ Tradução livre: Os que caminham em um labirinto, cuja visão à frente e atrás é severamente restrito e fragmentado, sentem-se confusos, enquanto aqueles que observam a totalidade do plano, de cima ou em um diagrama, ficam deslumbrados com a complexidade de sua arte. O que você vê depende de onde você está; por isso, ao mesmo tempo, labirintos são únicos (há apenas uma estrutura física) e duplos: eles simultaneamente incorporam ordem e desordem, clareza e confusão, unidade e multiplicidade, arte e caos. Eles podem ser vistos como um caminho (uma passagem linear, mesmo que em circuito, para um objetivo) ou como um padrão (um design simétrico)... A nossa percepção de labirintos é, portanto, intrinsecamente instável: mude sua perspectiva e o labirinto parecerá mudar.

⁴ Tradução livre: Infelizmente a dicotomia entre aqueles que participam internamente e aqueles que veem de fora se rompe quando se pensa naquela casa, simplesmente porque ninguém nunca enxerga a totalidade seu labirinto. Portanto, a compreensão dos seus meandros deve sempre ser derivada a partir de dentro.

Quando trabalhamos com uma dimensão do acontecimento, é necessária uma noção dialética: é através da interação que se propicia o movimento. É desta e de outras questões relacionadas que procuram dar conta os inúmeros escritos da psicanálise a respeito da transferência. E é isso o que Hélio Oiticica parece querer colocar em discussão ao construir seus *penetráveis*: estruturas que oferecem àquele que as experiencia a possibilidade de explorar seus domínios físicos, convidando-o a, para além de ser um espectador, ter um papel ativo na constituição da obra.



Hélio Oiticica
Tropicália (1967)

Hélio Oiticica
Penetrável Magic Square #5
(1977)



Hélio Oiticica é um artista que, a partir do final da década de 50, repudia os valores elitistas de uma burguesia regrada por padrões europeus, dedicando-se à concepção de obras que apresentam os traços culturais do Brasil. Quando questionado a respeito dos penetráveis, responde:

Eu tinha a ideia de me apropriar de lugares que eu amava, de lugares reais, onde eu me sentia vivo. Na realidade, o penetrável Tropicália, na sua multiplicidade de ideias tropicais, era um tipo de condensação de lugares reais. Tropicália é um tipo de mapa. Um mapa do Rio e um mapa da minha imaginação. É um mapa dentro do qual se pode entrar (OITICICA, 2009, p. 134).

Paola Jacques, em *Estética da Ginga* (2011), estabelece a relação entre as propostas de experiências artísticas de Oiticica e o conceito de rizoma, colocando a problemática do planejamento das cidades como ponto referencial de sua análise:

Oiticica sabe que, para além do problema da imagem, de que tratou em *Tropicália*, o que está presente é a experiência desse espaço, e é essencial entrar no labirinto, experimentá-lo, para poder compreendê-lo. No seu trabalho, há dois espaços distintos – de dois níveis de interpretação correspondentes: o exterior, irônico e superficial, o e interior, que questiona mais profundamente e impede o consumo imediato da obra e sua imagem (JACQUES, 2011, p. 83).

É ao nos colocarmos em algum ponto ou outro do labirinto que podemos nos abrir à experiência do encontro; mais ainda, que percebemos as repercussões de nossa existência em determinado meio. A autora ainda comenta:

Se chagássemos a ver o labirinto num único olhar, em lugar dos habituais fragmentos de visão, teríamos o plano, dominaríamos o labirinto, que não seria mais labiríntico. O verdadeiro labirinto não tem imagem fixa, é impossível captá-lo totalmente, pois está em movimento. O labirinto é o percurso, o fio que, percorrendo-o, o tece (JACQUES, 2011, p.95).

A autora, junto ao paralelo que estabelece entre a obra de Hélio Oiticica e o funcionamento das favelas brasileiras, faz uma analogia entre aquilo que não se prevê num labirinto e o brotamento inesperado da vegetação natural em espaços urbanos (em meio ao asfalto, em terrenos baldios, etc). É a imprevisibilidade do movimento, este “brotar” inesperado e inesperável, que garante considerarmos um labirinto em uma dimensão rizomática.

Russel Jacoby, em *Imagem Imperfeita* (2007), diferencia as utopias projetiva e iconoclasta. De acordo com o autor, a primeira se propõe a estabelecer um futuro a ser alcançado pelos moldes de uma imagem estática na sua definição perfeita. Já a utopia iconoclasta, segundo Jacoby, serviria ao estabelecimento de diretrizes que, na sua versatilidade, são abertas às imprevisibilidades do futuro.

Para associar-se à proposição de Jacoby quanto ao pensamento utópico, tomemos o conto em que Borges nos apresenta a Biblioteca de Babel: uma biblioteca cujos livros estendem-se ao infinito e contêm todas as combinações possíveis entre vinte e cinco termos, incluindo-se nestes o espaçamento.

O universo (que outros chamam a Biblioteca) constitui-se de um número indefinido, e quiçá infinito, de galerias hexagonais, com vastos poços de ventilação no centro, cercados por varandas baixíssimas. De qualquer hexágono, vêem-se pisos superiores e inferiores: interminavelmente (BORGES, 1944, p. 60)

A existência da Biblioteca de Babel, na crueza real de seus domínios, parece ser, no conto de Borges, algo possível; impossível seria preestabelecer o percurso daquele que adentra neste território. Por mais que contenha uma totalidade de possibilidades, a biblioteca sempre se manterá um passo atrás da experiência subjetiva, que a ressignifica, reedita e a atualiza.

A principal diferença entre uma enciclopédia e uma biblioteca, para além de sua estrutura física, é que a primeira premedita suas explicações, diferenciações, *links*, enquanto a segunda, por sua vez, brota. Não há meios de controlarem-se os discursos que se produzem sobre o mundo; resta-nos, apenas, acrescentá-los à biblioteca, esforçando para categorizá-los em algum conjunto preexistente que nunca é unívoco. É por isso que o plano, a antecipação, a simples explicação, não bastam ao trabalho de um psicólogo. Na dimensão clínica, é imprescindível o percurso, a dimensão da experiência, para que emergjam as singularidades o sujeito. No momento em que se projeta um rizoma, ele deixa de sê-lo, assim como ocorre ao virtual quando este se atualiza.

Adentrar no labirinto é também construí-lo: assim como um espectador também constitui a obra, o fio de Ariadne tece e reforma o labirinto, continuamente, ao atualizar suas virtualidades (destruindo e construindo paredes) ou possibilidades (experiencia portas e janelas). Portanto, letras quando escritas sobre o papel fazem a função de signo e criam caminhos; isto é dizer que, enquanto estabelecem barreiras (um dentro e um fora de si), tais letras subjazem um percurso, uma alternativa ou outra a serem percorridas.

A superposição dos labirintos, ou o labirinto quando considerado na sua dimensão espaço-temporal, é o que produz virtualidades, *links*. Só aí que se pode falar em rizoma. O rizoma não subsiste sem a dimensão dialética e temporal da experiência e do movimento e do acontecimento. Como o dizem Deleuze e Guattari (1980a), o rizoma não cabe numa imagem. E por este mesmo motivo, as estruturas da realidade, ou dos penetráveis, ou do labirinto de *House of Leaves* não cabem num mapa, pois no instante do ver já se reeditam aos nossos olhos, se não pelas mudanças que ocorrem diretamente sobre estas estruturas, pelas mudanças de perspectiva que invariavelmente se colocam a nós.

Michel Foucault, em *As Palavras e as Coisas*, discorre a respeito da psicanálise:

ao contrário das ciências humanas que, retrocedendo embora em direção ao inconsciente, permanecem sempre no espaço do representável, a psicanálise avança para transpor a representação, extravasá-la do lado da finitude e fazer assim surgir (...) o fatu nu de que pode haver sistema (portanto, significação), regra (portanto, oposição), norma (portanto, função) (FOUCAULT, 1966, p. 518)

A esta passagem, relacionam-se os comentários que Deleuze faz em *Diferença e Repetição* sobre a arte e o momento em que se desfaz o mito da representação em prol da valorização da experiência:

Sabe-se que a obra de arte moderna tende a realizar estas condições: neste sentido, ela se torna um verdadeiro teatro feito de metamorfoses e de permutações. Teatro sem nada fixo ou labirinto sem fio (Ariadne se enforcou). A obra de arte abandona o domínio da representação para tornar-se "experiência", empirismo transcendental ou ciência do sensível. (DELEUZE, 1968, p. 64)

Dédalo cria um labirinto *a ser percorrido*, não procurando estabelecer o *percurso verdadeiro*; o fato do próprio ter se perdido no labirinto que projetou prova que não há plano que resista inerte ao movimento, e vice-versa. A arte e a psicanálise exercem uma tarefa conforme à de Dédalo, porquanto não necessariamente representam, mas propõem a criação ou a apresentação, fornecendo o labirinto, a obra ou o setting analítico como um espaço para que se produzam atualizações do virtual.

E este labirinto é um meio, nunca um fim.

*Um labirinto é algo desenhado para confundir os homens;
sua arquitetura, pródiga em simetrias,
orienta-se para este intuito*

Jorge Luis Borges

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERGSON, Henri (1896). *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999;
- BENJAMIN, Walter (1933). Experiência e Pobreza. In: *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987;
- _____ (1937). O Narrador. In: *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987;
- _____ (1940). Sobre Alguns Temas em Baudelaire. In: *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994;
- BORGES, Jorge Luis (1944). *Ficções*. 3ª Edição. Porto Alegre: Globo, 1982;
- _____ (1949). *O Aleph*. Porto Alegre: Editora Globo, 1978;
- _____ (1968). *Livro dos Seres Imaginários*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1974;
- _____ (1975) *O Livro de Areia*. Porto Alegre: Editora Globo, 1978;
- _____ (1984). *Atlas*. Com Maria Kodama. São Paulo: Companhia das Letras, 2010;
- CHOAY, Françoise (1994). A História e o Método em Urbanismo. In: BRESCIANI, Stella (Org.). *Imagens da Cidade: Séculos XIX e XX*. São Paulo: Marco Zero, 1994, p. 13-27;
- COSTA, Ana Maria Medeiros da (1998). *A Ficção de si mesmo: interpretação e ato em psicanálise*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1998;

- DANIELEWSKI, Mark (2000). *House of Leaves*. Toronto: Pantheon Books, 2000;
- DEBORD, Guy (1967). *A Sociedade do Espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997;
- DELEUZE, Gilles (1968). *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix (1980a). *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia, volume 1*. Rio de Janeiro: 34, 1995;
- _____; _____ (1980b). *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia, volume 5*. Rio de Janeiro: 34, 1997;
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1992). *O que vemos, o que nos olha*. Prefácio de Stéphane Huchet, tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998;
- ECO, Umberto (2007). *Da Árvore ao Labirinto: estudos históricos sobre o signo e a interpretação*. Rio de Janeiro: Record, 2013;
- FOUCAULT, Michel (1966). *As Palavras e as Coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2007;
- HUANG, Andrew Thomas (2005). Doll Face. Curta-metragem. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zl6hNj1uOkY>;
- JACOBY, Russell (2007). *Imagem Imperfeita: Pensamento Utópico para uma Época Antiutópica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007;
- JACQUES, Paola (2001). *Estética da Ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011;
- KEHL (2009). *O Tempo e o Cão*. São Paulo: Boitempo, 2009;

- LACAN, Jacques (1964). *O seminário, Livro 11: Os Quatro Conceitos Fundamentais da Psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988;

- LEVY, Pierre (1996). *O Que é o Virtual?* São Paulo: 34, 1996;

- LIMA, João Gabriel; BAPTISTA, Luiz Antonio (2013). Itinerário do Conceito de Experiência na Obra de Walter Benjamin. In: *Princípios: Revista de Filosofia*. Natal (RN), v. 20, n. 33, p. 449-484, Janeiro/Junho de 2013. Disponível em: <http://www.principios.cchla.ufrn.br/arquivos/33P-449-484.pdf>;

- MEIRELES, Cildo (1983 - 1989). *Através*. Materiais diversos, 600 x 1500 x 1500 cm. Em exposição permanente no Instituto Inhotim;

- MONTEIRO, Silvana Drumond (2004). *Aspectos filosóficos do virtual e as obras simbólicas no ciberespaço*. *Ci. Inf.* [online]. Brasília, v.33, n.1, p. 108-116, 2004. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/ci/v33n1/v33n1a13.pdf>;

- MORRIS, Robert (2014). *Glass Labirynth*.

- OITICICA, Hélio (1969). Hélio Oiticica, an interview. In *Studio International*. Londres, v. 177, n. 90, p. 134, 1969;

- OITICICA, Hélio (1967). *Tropicália*.

- OITICICA, Hélio (1977). *Penetrável Magic Square, #5*. Em exposição permanente no Instituto Inhotim, em Minas Gerais;

- PALOMBINI, Analice de Lima (2007). *Vertigens de uma psicanálise a céu aberto: a cidade. Contribuições do acompanhamento terapêutico à clínica na reforma psiquiátrica*. Tese (Doutorado em Saúde Coletiva) – Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007. Disponível em <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/10191/000596452.pdf?sequence=1>;

- REHERMANN, Carlos (1999). El hacha de los filos. *Revista Insomnia*, Montevidéo, n. 76, 1999;

- TEIXEIRA, Cláudio Alexandre Barros (2009). *A Estética do Labirinto: Barroco e Modernidade em Ana Hatherly*. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) - Departamento de Línguas Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-08022010-122934/publico/CLAUDIO_ALEXANDRE_BARROS_TEIXEIRA.pdf