

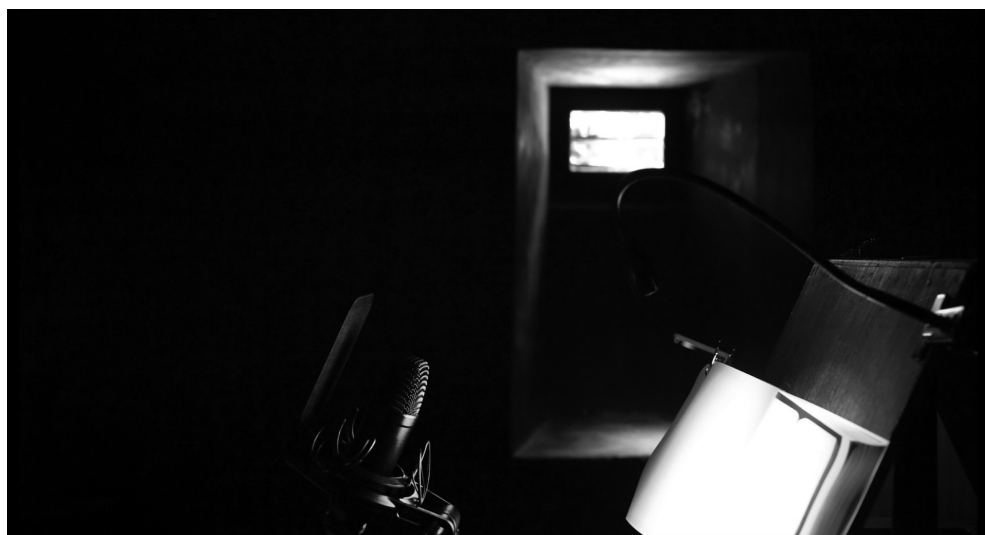
# LENDO MOBY-DICK. A QUESTÃO DA SUSTENTABILIDADE NA INVESTIGAÇÃO EM ARTE.

(Investigação e continuidade em formas líquidas de escrita – III)

**PIERRE BAUMANN**

Bordeaux Montaigne University - EA4593 CLARE, ARTES Research Group

Tradução de Diogo Costa



“Gostaria agora que nos debruçássemos sobre a escrita e a leitura tal como essas narrativas as representam, e sobre as quais lhe falarei de forma a mantê-lo à distância. Rumando então numa navegação sem rumo, perdidos no mar sem bússola, e ainda assim sob o seu magnetismo.”<sup>1</sup>

Peter Szendy, *Prophecies of Levitation. Reading Past Melville*.

<sup>1</sup> Tradução de Diogo Freitas da Costa a partir de Peter Szendy, *Prophecies of Leviathan: Reading Past Melville*, NY, Fordham UP, 2010, p.10. Traduzido por Gil Anidjar. Editado originalmente como *Les Prophéties du Texte-Léviathan, Lire selon Melville*, Paris, Minuit, 2004.

## Hipóteses<sup>2</sup>

O presente ensaio, escrito originalmente em Francês e posteriormente traduzido para Inglês e Português, explora duas questões principais. Em primeiro lugar, a de levar a cabo investigação no campo das artes, e mais especificamente no contexto Francês. Por outras palavras, devemos nós falar em termos de uma investigação *sobre, com* ou *através* da arte? Adotei deliberadamente esta última formulação da frase – *através* – como meio para indagar os termos em que a experiência da criação é suscetível de produzir investigação substancial, permitindo posteriormente progredir na definição dos objetos “artísticos” produzidos.<sup>3</sup> Em segundo lugar, a de saber quais as condições que suportam a sustentabilidade na investigação em arte. Isso implica que esta investigação não esteja isenta dos princípios éticos subjacentes a qualquer forma de investigação – *pesquisa, especulação, descoberta (ou não), observação, análise, experimentação, testagem, registo, construção de modelos, conceptualização, aplicação, preservação, e mapeamento*. Estas breves linhas dizem tudo – e contudo, não dizem nada, exceto talvez permitir-nos desde já afirmar que o objeto “artístico”<sup>4</sup> pode beneficiar de se despojar temporariamente da sua designação, assim evitando qualquer tipo de assimilação precipitada à obra de arte. O seu nome e função devem ser neutralizados e retirados às suas formas de uso comuns (exibição e disseminação, mercantilização ou produção, sendo esta última privilégio do artista). Ao invés, o objeto artístico aqui considerado, no limiar abstrato de uma hipótese, é o resultado de uma forma de conhecimento integrado, de um conhecimento nascido da experiência, de uma familiaridade profunda muito para lá da mera teoria. Trata-se antes da expressão de uma forma teorizada de conhecimento adquirida mediante a tentativa e erro, e por vezes através da serendipidade.<sup>5</sup> Esta hipótese encara explicitamente objeto artístico como pertencendo ao campo da ciência experimental, em que as conclusões são validadas apenas por uma experimentação sistemática. A repetição é assim uma das condições implícitas à sustentabilidade da investigação em arte.<sup>6</sup>

A sobreposição entre investigação e a produção de obras de arte pode ser representada esquematicamente (ver diagrama em baixo). Cada área pode ser discutida individualmente, mas responde também a uma definição esquemática geral. O protocolo adotado neste ensaio reporta-se a duas zonas complexas e relativamente porosas – aqui identificadas como A e D. As características inerentes ao investigador baseiam-se na definição delineada no manual de Frascati publicado pela OCDE.

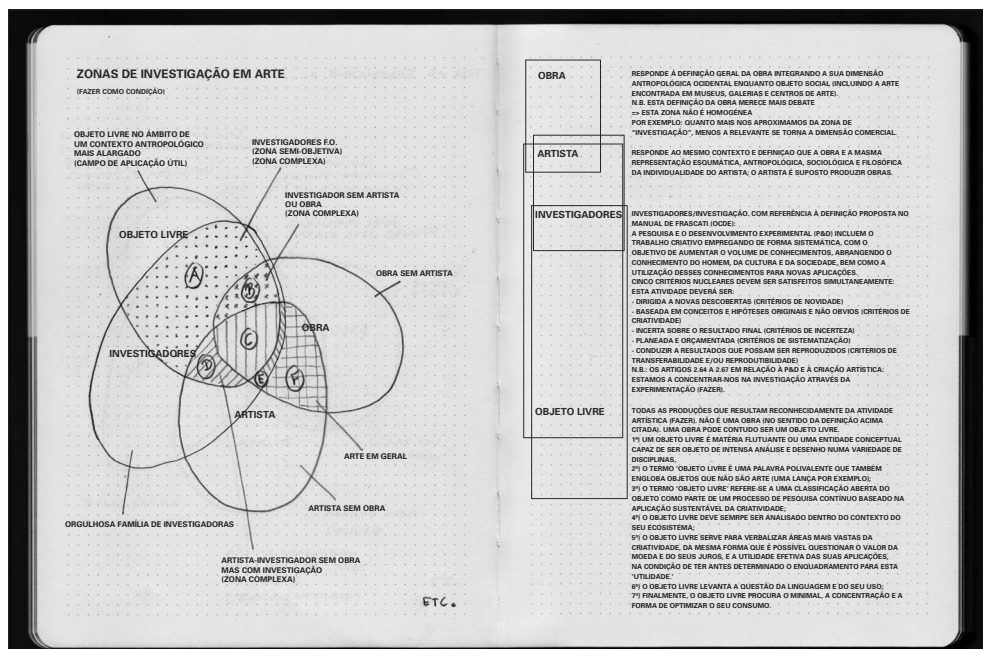
2 Esta investigação não teria sido possível sem a ajuda do ouvido judiciosamente atento de Philippe Jawrosky. Que as palavras que se seguem possam ser interpretadas como uma demonstração do interesse genuíno de um pequeno grupo de leitores livre-pensadores, inspirados pelos lampejos de brilhantismo no texto de Melville e o desejo de desvendar a ficção para lá da ficção, graças a tradução leal do tradutor, leal como a própria espécie das baleias.

3 Embora esta ideia tenha há muito ganho preponderância, ainda subsistem detratores declarados desta conceção, ao mesmo tempo progressista e claramente observável, do que seja a investigação em arte.

4 Este objeto pode assumir a forma de um elemento material, uma ação, gesto, imagem visual ou mental ou conceito abstrato.

5 Estas formas de conhecimento são próprias do artista, evidentemente, mas aqui o ponto controverso tem a ver com a designação da obra, na medida em que as conotações do termo são restritivas. O próprio Kaprow atacou a designação de obra e muitos jovens artistas têm seguido a sua esteira, como por exemplo Jean-Baptiste Farkas.

6 Devemos lembrar que esta unicidade pode ser identificada como uma forma inicial de distanciamento do princípio geral da unicidade subjacente à obra, uma ideia que ainda gera polémica hoje em dia, mesmo tendo sido largamente retrabalhada no seguimento das análises pós-modernistas da década de 1960.



Modelo de áreas de investigação no campo das artes.

Esta proposta provisória aponta para uma outra ideia. O objeto artístico não tem valor a menos que seja utilizado. E tem utilidade apenas se a sua sustentabilidade for posta em causa pelo próprio facto de ser utilizado. Pense-se, por exemplo, no aparelho composto por uma lança e o seu lanceiro<sup>7</sup>. A lança só é útil, no contexto das funções que lhe são atribuídas, se for lançada contra um alvo, e simultaneamente, a sua sustentabilidade é posta em risco pela possibilidade de se poder desviar do seu trajeto, ressaltando e acabando partida ou estragada. Na melhor das hipóteses, a lança poderá ser recuperada, e reparada em caso de danificação. Se, contudo, a lança for dada como perdida, terá de ser substituída. Por outras palavras, a sustentabilidade é uma contra-economia do desgaste<sup>8</sup>, por sua vez lançando luz sobre duas outras perspetivas – a *manutenção* e a *substituição*.<sup>9</sup> Para completar esta hipótese sobre os benefícios da sustentabilidade, vamos supor que se a lança é útil numa determinada disciplina (a caça por exemplo), então o objeto em si e/ou a mestria na sua utilização podem muito bem revelar-se oportunos noutras atividades e disciplinas relevantes. O leitor certamente estará a imaginar uma multiplicidade de possibilidades (a sua utilidade como alavanca, como fisga, no atletismo ou outro tipo de jogos, etc.). O mes-

7 Como em J.L. Deotte e P.D. Huyghe, o termo "aparelho" é empregue, na medida em que o exemplo apresentado aqui inclui não apenas o próprio projétil mas também o lançador as competências de lançamento adquiridas.

8 Refiro-me aqui à investigação coletiva levada a cabo sobre a questão do desgaste/usura apresentada em Baumann P. e De Beaufort A., *L'Usure*, Bordeaux/Brussels, PUB/ARBA, 2016.

9 Le Clézio refere-se a isto no seu *Hai*, e Toni Grand também procurou implementar este conceito.

mo se aplica ao objeto artístico em termos da sua sustentabilidade – ou esgotamento – e mais ainda à luz da sua vocação de se tornar útil para lá dos limites da arte no contexto antropológico e social mais alargado.<sup>10</sup>



LENDY MOBY-DICK

Experimentando como lançar um dardo, Chloe Bappel, registo fotográfico, Maio 2017, copyleft Pierre Baumann

## Continuidade

Com efeito, em que é que estas hipóteses se baseiam? Estão enraizadas em conclusões recolhidas no decurso de uma investigação apresentada num artigo intitulado “A Hipótese mediante a indiferença vs. A Ficção Legal (Investigação e Continuidade em Formas Líquidas de Escrita)”,<sup>11</sup> e encapsuladas em três palavras: a continuidade da descontinuidade. Estas conclusões assentam nos seguintes cinco princípios de relevância:

<sup>10</sup> Este processo é inverso ao conceito de artificação explorado por Nathalie Heinich e Roberta Shapiro em *De l'Artification. Enquêtes sur le Passage à l'Art*, Paris, EHESS, coll. 'Cas de Figure', 2012. Não se trata de uma questão de seguir na pegada imperturbável e duradora de Duchamp para estudar o que “designa o processo de transformação da não-arte para a arte, resultado de um procedimento complexo que gera uma alteração de definição, de estatuto de pessoas, objetos e atividades” (p.20), mas antes, no espírito do pensamento de Filiou sobre a “criação permanente”, de discutir os benefícios de extrair os processos artísticos do seu uso fora do campo da arte sem continuar a precisar de os identificar enquanto tais, nas nossas formas de comportamento ou organização da economia dos objetos, mesmo para lá do campo do design ou da arquitetura, mas dentro do contexto das nossas vidas quotidianas, tanto na sua dimensão privada como pública. Podemos também observar que N. Heinich está firmemente contra trazer artistas criativos para as universidades, na medida em que ela não acredita que estes possam responder aos requisitos da investigação tal como estão esquematizados no meu diagrama.

<sup>11</sup> Pierre Baumann, 'Hypothèse par Indifférence vs Fiction Juridique (Recherche et Continuité des Ecritures Liquides)', in Quaresma José (dir.), *Investigação e Absurdo*, ESTC/U.Auckland/Creative Arts and Industries Dance Studies, Lisbon, 2016, p. 143-162.

1. Procurar a continuidade da descontinuidade (por outras palavras, identificar a coerência no absurdo, a solidez na fluidez, a relação entre frases consecutivas, mesmo lembrando-nos Whitman nos lembre de que toda a escrita é essencialmente fragmentária).<sup>12</sup>
2. Apreender o quão difícil pode ser o “fazer” – a noção de dificuldade é etimologicamente aparentada com a noção de sustentabilidade, no sentido em que sustentabilidade e durabilidade estão relacionadas, por quanto algo difícil é tanto “duradouro” como “persistente”, dado que “resiste ao nosso toque” – (literalmente revisitando a realidade pela realidade)
3. Reinvestir a indiferença (reposicionando as posições, deslocando as finalidades, realocalizando os objetos da investigação, questionando o significado de montagem).
4. Explorando as relações entre os usos da analogia e da metáfora (do ponto de vista privilegiado da ciência, do direito ou da arte).
5. Confrontando a teoria à luz dos factos e vice-versa (testando e “ficcionalando”).

Um princípio apenas tem alguma utilidade se se tornar assunto de discussão ou debate. O seu papel é o de ser investigado, rejeitado, deslocado, analisado, e consequentemente convertido numa peça de conhecimento útil através de um processo de verificação e testagem sistemática. Tal é o propósito da apresentação analítica que se segue.

## Redizer, Dizer, Fazer

Antes de prosseguir, gostaria de me deter um momento sobre um livro publicado recentemente por Pierre-Damien Huyghe, intitulado *Contre-temps*,<sup>13</sup> em que o autor regressa à questão da investigação nas artes, na arquitetura e no design. Não é minha intenção neste momento fazer uma avaliação da obra na sua totalidade, mas há um conjunto de argumentos que chamaram a minha atenção, na medida em que apontam para posições que efetivamente podem já ter sido formuladas de maneira diversa – o autor não o esconde - mas que mostram que os imperativos de “artisticificação” acima evocados foram claramente assimilados. O livro também reclassifica a diretiva enviada pelo Ministério Francês da Cultura para as escolas de belas artes, com instruções para “fazerem investigação”. Enquanto esta posição reestabelece rapidamente a distinção clássica entre *fazer* (poiesis) e *agir* (praxis), Huyghe esboça três argumentos principais. O primeiro é o de que o zeitgeist atual “em cer-

12 Mais especificamente sobre o tema de Whitman, Deleuze explica que existe uma diferenciação entre os europeus que têm um ‘sentido inato da totalidade orgânica, ou composição, mas carecem da aquisição do sentido de fragmento’, enquanto ‘os americanos, ao contrário, tem um sentido natural do fragmento, mas o que precisam de conquistar é uma sensibilidade para a totalidade (...)’. As palavras que Whitman escolhe são ‘espontâneas, fragmentárias’, e Deleuze então salienta o que Whitman diz, ‘o que é próprio da América não é o fragmento em si, mas a espontaneidade do fragmentário.’ (In Gilles Deleuze, *Essays Critical and Clinical*, London and New York, Verso, 1998, traduzido por D.W. Smith e M.A. Greco, p.56. Publicado pela primeira vez em *Critique et Clinique*, Paris, Minuit, 1993). Falando concretamente e para a simplificação, devemos assumir a dupla política da escrita (e da investigação) e, como bons europeus, montar as nossas bicicletas ‘ao estilo americano’ como Jacques Tatte tão acertadamente disse. Na verdade, também está aqui em causa a relação entre concepções pragmáticas da investigação em arte (como a que é levada a cabo no Canadá, e especificamente na UQAM) e o organicismo francês.

13 Pierre-Damien Huyghe, *Contre-temps, de la Recherche et de Ses Enjeux*. Arts, Architecture, Design, Paris, B42, April 2017.

ta medida tem abandonado o conceito de fazer e as suas qualidades inerentes.”<sup>14</sup> Falamos mais do que fazemos, e o simples facto de verbalizar é hoje tido como sinónimo de uma ação de facto.<sup>15</sup> Huyghe passa então a explorar este processo performativo. Em seguida, o autor observa que as vocalizações performativas contêm algo de “especulativo”, e portanto acabam por efetivamente inverter as regras do jogo. “a especulação não pressupõe que primeiro façamos coisas, mas antes que as digamos”<sup>16</sup>. É portanto um sintoma (e aqui Huyghe está a lançar os alicerces da sua teoria), de um decréscimo do fazer em detrimento de um aumento do “contar” ou do “fazer crer”. Por sua vez, isto suscita a questão seguinte que serve como hipótese à qual subscrevo, a saber: “podemos nós inequivocamente basear um argumento no simples facto de ter feito algo, num facto livre da sua asserção, promessa e conotação? E quem, já que isso é tão importante para nós, pretenderá invocar as palavras – em forma de comentário e não de explicação ou interpretação – sem contar com apoio prévio?”<sup>17</sup> Por último, Huyghe lembra-nos a diretiva ministerial dirigida as escolas de arte exortando-as a “fazer investigação”. Segundo Huyghe, a abordagem “faça-você-mesmo” é uma forma de investigação – sem dúvida uma tarefa difícil tendo em conta a imposição da nossa época para *dizer*. Huyghe contrapõe este argumento revertendo a diretiva e sugerindo que possamos primeiro “fazer” e depois questionar o que foi feito, testando a “distância entre o *fazer* e o *dizer*”. O que me parece especialmente interessante não é tanto a novidade de postular semelhantes ideias – visto que não são novas, e tanto os académicos, artistas e professores das escolas de artes estão familiarizados com elas há muitos anos (pense-se no espírito da Bauhaus e na análise de Foucault sobre as lacunas entre distintas formas de discurso) – mas antes a necessidade de repetir uma e outra vez o que não ficou suficientemente dito,<sup>18</sup> porque aparentemente estas palavras dirigem-se à esfera política, e a política avança sempre em *modo diferido*.<sup>19</sup> Concordo com Huyghe quando este identifica a natureza da investigação – “observar, procurar” – com um ato inerentemente moderno de re-disposição, consistente no estilo com a montagem cinematográfica, e comparável com aquilo que Didi Huberman descreve, a partir da sua leitura da poética de Brecht, como uma cruel tarefa de disposição e *dys*posição.<sup>20</sup>

14 Aqui Huyghe entra no debate sobre *deskilling* i.e. a perda de competências técnicas denunciada já em 1981 por Jan Burn à luz de uma análise da arte conceptual, e também por Hal Foster, que em 2017 se tornou o objeto de um projeto de investigação da HEAD em Genebra, intitulado ‘encarando-o como uma progressão’.

15 Huyghe tem o cuidado de nos lembrar a obra de John Langshaw Austin, *How to Do Things with Words*, publicado em 1962 e baseado num ciclo de palestras dado em 1955. Eu acrescentaria que há um aproveitamento mais ou menos explícito das ideias de Austin no volume editado por Patricia Brignone com o título não menos alusivo de *Du Dire au Faire*, Vitry-sur-Seine, MacVal, 2012. É discutida a ideia da implementação da expressão verbal enquanto ação artística.

16 Tradução de Diogo Freitas da Costa a partir de *Contre-temps*, p. 24.

17 *Ibid.*, p. 25.

18 Esta é a substância do que diz Delacroix no seu diário. O estado atual da investigação em arte em França sofre claramente de uma perda de visibilidade e legibilidade no palco internacional, nomeadamente devido à natureza bipartida das instituições (Universidades versus Escolas de Belas Artes) que é responsável pelo desenvolvimento da investigação neste campo, e o facto de que essa investigação tem dificuldade em, 1º situar-se, 2º ser aceite enquanto tal pelos organismos de investigação (CNRS, ANR, ERC). A prova disto pode ser encontrada na abordagem sociologicamente minuciosa, embora sujeita à dialética teoria/prática, formulada por Efvá Lilja em *Art, Research, Empowerment, On the Artist as Researcher*, Stockholm, Elanders, Sweden AB, 2015, p. 43.

19 Afirmado com genuína ironia de escadaria Duchampiana relativamente à situação tristemente problemática da situação atual, tal como vem expressa nos textos institucionais que definem a investigação e em particular o manual de Frascati publicado pela OCDE.

20 Cf. P. Baumann, ‘Je ne sais pas ce que c’est, mouvement, détournement, montage’ in Quaresma J., Rosa Dias, F. (dir.) *Investigação em Arte, A Oscilação dos Métodos*, FCT, Lisbon, 2015, p. 157-177.

## Arte Sem Obra e Sem Artista

Num outro capítulo intitulado “a teoria nas disciplinas artísticas”, Huyghe avança a ideia soberba de “escrever com arte”.<sup>21</sup> Concedo de boa vontade que será impossível discutir aprofundadamente o seu pensamento, sem dúvida merecedor de uma análise mais complexa, dispondo dos instrumentos filosóficos apropriados, no espaço de umas breves linhas. É um facto que uma tese em arte anda de mãos dadas com um alto risco no que concerne à profissionalização e deverá ser problematizada enquanto tal, em relação ao que pode gerar em termos da investigação em arte. Partilho também inteiramente da ideia (enquanto desafio do termo “hipótese”) que a investigação se joga (numa partida de dados, talvez?) na sua capacidade de se fazer ao mar seja qual for a hipótese e o vento, dado que qualquer ideia de certeza será arrastada na maré. Huyghe põe estas palavras na boca do investigador, “Eu pensava que...,” diz ele, “mas agora vejo que as coisas não eram necessariamente tais como eu as tinha imaginado.”<sup>22</sup> Adotar uma postura de tal humildade exige um questionamento prévio da confiança que o artista supostamente coloca no seu trabalho. Huyghe lança um aviso – atenção artistas, tenham cuidado onde pisam, pois ao procurar a legitimação da vossa investigação por meio de uma tese doutoral, correm o risco de deslocar a visão da vossa própria prática artística.

A ideia aqui é saber como é que o artista descende até à investigação e como, segundo o princípio dos vasos comunicantes, faz com que a investigação *ascenda*.

Não sendo eu filósofo, gostaria de propor uma outra hipótese de alcance filosófico mais modesto. Se todos aceitamos (apesar do debate sobre o assunto nas escolas de arte, entre outros), que uma tese doutoral fornece o enquadramento simbólico e institucional para a implementação da investigação, sob a premissa de que a investigação se desenrola mediante hipóteses, não deveríamos então reconsiderar aquilo que parece estar na base da forte pressuposição de que a investigação nas artes, e de forma muito evidente em investigações radicadas na prática, deveria ser levada a cabo por *artistas*?

## Objetos Livres

O protocolo subjacente à investigação aqui descrita baseia-se portanto numa hipótese, deslocando a supremacia da figura do artista. Para que isto possa resultar, devemos primeiro dissociar a figura do artista da atividade artística que ela ou ele consubstancia. Colocado de forma ainda mais crua, é uma questão de livrar a figura do artista das roupagens do seu prestígio social e estereotípico. O indivíduo será “branqueado” (como o será mais tarde a linguagem), como forma de nos interessarmos exclusivamente pelo que o indivíduo é ou faz, liberto da esfera política. O que é que isto implica? Bem, implica que esta figura branqueada empregue as suas faculdades de fazer, pensar e dizer, por exemplo em relação ao seu sentido da cor, à sua apurada consciência de composição, ao seu domínio da planificação, ao seu *modo de ver*, à sua compreensão entendedor do gesto, à sua imaginação, poder visionário, etc. Consequentemente, os termos expressos na noção de “a investigação em artes é feita por artistas” (reformulação minha) são invertidos, i.e. não existem artistas

<sup>21</sup> Huyghe, *op. cit.*, p. 98.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 106.

na investigação em artes,<sup>23</sup> apenas todo o poder criativo e conhecimento do indivíduo que leva a cabo essa investigação.

Em segundo lugar, a minha hipótese também implica que a obra de arte já não existe realmente, pelo menos tal como é definida no modo de pensamento ocidental. Existem objetos antropológicos e os *objetos intermediários* (Vinck) que apelam ao conhecimento artístico em termos do fazer e do dizer, e que *marcam hipóteses*.<sup>24</sup> Isto poupa tempo, no sentido em que nos permite maltratar objetos artísticos pela sua discussão e debate sem ter de suportar a objeção de que a obra foi produzida pelo artista, de alguma forma desafiando qualquer explicação e, mesmo se essa explicação pudesse ser encontrada, não estando aberta a negociação. Ao contrário, estes objetos podem ser debatidos e testados, analisados e desmontados tal como qualquer outra hipótese de investigação em qualquer outra área de estudo (aqui estou a pensar, por exemplo, na matemática, na biologia ou na arqueologia). Poderão alguns objetar que a humildade na abordagem do investigador tem muito em comum com a humildade demonstrada por um conjunto de artistas, como Cage ou Filiou. Concordo – a definição de artista não é de forma alguma homogênea. Esta hipótese (mais uma vez) é sem dúvida uma das condições definidoras da sustentabilidade da investigação (nas artes), e que vincula esta investigação a uma pressuposição – tem de haver discussão e debate, ou por outras palavras, testagem rigorosa utilizando instrumentos coletivos.

Em terceiro lugar, a hipótese de Huyghe – apresentada como exercício possível para ser realizado com estudantes – e que consistia em começar por dizer “cala-te e mostra-nos” como condição prévia para posterior discussão, funciona razoavelmente bem enquanto exercício na aquisição de noções básicas de investigação (no campo das artes), mas não serve enquanto princípio fundamental de investigação. Por outras palavras, a relação entre dizer (B) e fazer (A) só existe na base de um princípio de continuidade que nos permita atravessar ininterruptamente de A para B, e depois de B para A. Mas também de A para A' e de B para B'. E depois, também de A' para B e de B' para A. Escusado será dizer que do ponto de vista desta hipótese o rácio de equivalência estabelecido entre fazer e dizer (i.e. A=B) necessita igualmente de ser testado. Em suma, esta estrutura ininterrupta exige que se proceda de forma mais matizada, descrevendo com maior precisão a função das diferentes operações que esta série faz desenrolar (variavelmente, como é evidente, dependendo do contexto da investigação).<sup>25</sup>

23 Tirada do contexto, esta formulação soa evidentemente tão imbecil quanto reacionária ... estou apenas a ir direto ao assunto, mas o diagrama apresentado acima permite-nos obter uma compreensão mais matizada desta hipótese.

24 Isto levanta a questão do estatuto ético e legal dos objetos produzidos, e não rescinde, como em qualquer peça de investigação, o valor da propriedade intelectual. Do ponto de vista sociológico, deve-se sem dúvida estabelecer paralelismos entre esta conceção e os *objetos intermediários* estudados por Dominique Vinck no contexto das redes de cooperação académica. Esses objetos podem ser textos, instrumentos, materiais, fantasmas, animais ou grandes mecanismos, plataformas tecnológicas ou utensílios. Vinck tem observado que as equipas que dedicaram mais atenção a estes objetos obtiveram resultados muito mais conclusivos. Segundo Vinck, estes objetos desempenham um papel central na *representação* e *tradução* da investigação. Representação porque 'os seus autores atribuem ao objeto intermediário a função de transmitir fragmentos sobre os quais o conhecimento ainda está em processo de construção,' Nomeadamente, 'é a promessa ou hipótese de um objeto científico potencial.' Por outras palavras, 'reporta-se à ideia de que a passagem de um registo para outro, por exemplo a passagem da intenção para a realização, não ocorre sem que se dê uma qualquer transformação,' in D. Vinck, 'From Intermediary Objects towards Boundary-Object. Accounting for the work of Equipment.' Artigo completo publicado em francês, 'De l'Objet Intermédiaire à l'Objet-Frontière. Vers la Prise en Compte du Travail d'Équipement', *Revue d'Anthropologie des Connaissances* 2009/1 (Vol. 3, n° 1), p. 56. Agradeço encarecidamente a Anne Wambergue por me ter dado a conhecer esta investigação.

25 Cf. P. Baumann, 'Hypothèse par Indifférence vs Fiction Juridique (Recherche et Continuité des Ecritures Liquides)', *op. cit.* Tomando como nosso ponto de partida a experiência Darqiniana de recolha, esboçamos uma série de gestos investigativos, que no final do artigo, servem para reforçar uma definição mais precisa sobre o uso de séries contínuas tais como estas.

Da mesma forma, não é absolutamente certo que sejamos capazes de empregar a palavra “prática”, invocada tão frequentemente para evitar recorrer a outros termos. Também nisto encontramos o doloroso legado dos estereótipos ditando, por exemplo, que espalhar cor sobre uma tela é uma forma de prática enquanto escrever palavras numa folha não é. A prática pode ser definida como um “meio para aplicar uma teoria”. A posterioridade que isto implica entre a ação e o pensamento terá certamente de ser refutada. Podemos preferir a palavra *experiência* (o livro de Huyghe contém um capítulo sobre “escrever com arte enquanto experiência”). A experiência reinveste no objeto de investigação artística toda a sua incerteza, possível fracasso, serendipidade e perspectivas contextuais: a experiência é um facto vivenciado.<sup>26</sup> É verdade que ao branquear a palavra destinada a redefinir o objeto artístico, este exercício (outro termo com inferências de Beuys) é diminuído em virtude das suas conotações pragmáticas.<sup>27</sup> Como parte deste esforço para neutralizar vocabulário, com efeito desenvolvi um termo próprio que, retirado de contexto, certamente poderá parecer uma afetação linguística – o “objeto livre”. O termo figura no diagrama acima. O objeto livre<sup>28</sup> corresponde à definição esquemática de *objeto de investigação artística* que gradualmente vem emergindo destas considerações. Aceitemos, se me permitem, esta elipse.

## Um Texto Monstruoso, Demasiada Metáfora

Debrucemo-nos sobre os factos (como se hoje os factos fossem o único meio de prova). Como pode a questão da sustentabilidade da investigação ser adequadamente testada, e qual é a origem desta obsessão com o branqueamento da linguagem?

Por outras palavras, que formas podem ser encontradas para considerar a relação entre os diferentes instrumentos de investigação utilizados no estudo das artes, na perspectiva da continuidade entre as distintas fases da sua implementação (experimentação, análise, teorização, revisão)? Mais concretamente, irei fundamentar a minha argumentação neste ponto mediante um protocolo recentemente concebido para estudar uma obra de literatura profética – a novela épica de Herman Melville *Moby-Dick*. Ishmael embarca a bordo do baleeiro do Capitão Ahab, o *Pequod*, para tomar parte numa expedição de caça à baleia, ou pelo menos é isso que ele pensa. A verdadeira missão de Ahab é vingar-se do grande cachalote branco, *Moby Dick*, que lhe arrancou a perna pelo joelho numa anterior viagem de baleação. Assim, esta é *a priori*, mas só *a priori*, uma história de vingança que correu mal. É um texto monstruoso. A analogia entre a “ficção colossal, uma verdadeira obra de *Leviatã*”<sup>29</sup> e o monstro que aparece no romance, ou seja, o grande cachalote branco, não deve ser descurada. A sua cor é excecional entre a sua espécie, ao contrário de outros animais, e tem aquilo que só pode ser descrito como uma forma informe – romboidal (como um instrumento musical) com uma cauda em forma de arco e uma aparência flácida, embora na realidade o seu corpo seja tão duro e pesado como o metal incandescente e moldável na fundição de aço de Richard Serra. Para todos os efeitos, a sua forma é indiscernível e não pode ser vista (passa a maior parte do tempo submergida nas profundezas oceâni-

26 OED, ‘The apprehension of an object, thought, or emotion through the senses or mind; Active participation in events or activities, leading to the accumulation of knowledge or skill.’

27 cf. John Dewey, *Art as Experience*, New York, Perigee Books, 1934. Escrito em 1934, o texto pragmático de Dewey sobre a investigação em arte tem muito em comum com o que foi descrito anteriormente sobre o espírito europeu.

28 É apresentada uma breve revisão desta investigação no meu dossier de acreditação para dirigir investigação, disponível em [https://www.academia.edu/19532471/Les\\_objets\\_libres](https://www.academia.edu/19532471/Les_objets_libres)

29 Peter Szendy, *op. cit.*, contracapa.

cas, aparentemente onnipresente<sup>30</sup> e impressionando os marinheiros com os “rumores e portentos relacionados com *Moby Dick*”).<sup>31</sup> A sua forma efetiva-se pelo impacto. Embora difícil de avistar, a sua forma faz-se sentir através da força da colisão que gera, embatendo ferozmente contra os navios como um martelo ou ariete. Nesse momento é tarde demais, o navio vai ao fundo. É essencialmente escultural. A baleia é um monstro, por muito difícilmente que o consigamos discernir, assim como o próprio romance. Os contornos do livro são igualmente difíceis de definir, compostos de fragmentos, formando uma manta de retalhos aparentemente interminável, incomensuravelmente difícil de ler, repleta de longas frases e digressões. Para avistar a besta, para conseguir apreende-la e defini-la, para rastrear os seus contornos, tem de ser lido. Devemos dar-lhe toda a nossa atenção à medida que avançamos pacientemente, palavra a palavra, fazendo gradualmente do monstro um animal precioso, cuja pele exhibe as inscrições das batalhas travadas, e cujos atributos anatómicos permitem-nos perceber por que é caçado à escala industrial.

Peter Szendy escreveu que *Moby Dick* é “talvez acima de tudo, um livro sobre a leitura.” (...) mas aquilo que o narrador da história afirma e reafirma constantemente é que a baleia é um livro. Melhor dito, da mesma forma que o livro *Moby-Dick* é escrito pela pena de Ishmael, o seu escriba narrador, também a baleia se torna ela própria um livro.”<sup>32</sup>

Como abordar então esta obra? A resposta é, fazendo e dizendo a baleia (*Moby Dick*). Não podemos tão pouco ignorar a notável metáfora de uma narrativa escrita enquanto demanda marítima, em que a navegação resulta sempre de uma combinação de interações intuitivas e teóricas (não existe um rumo claramente definido porque é impossível saber-se ao certo onde se encontra *Moby Dick*), envolvendo tanto uma experiência prática de mar, como um conhecimento de navegação e manutenção de um navio, além do domínio das muitas competências necessárias (hierarquia a bordo de um navio, cartografia, astronomia, carpintaria, etc.) Esta grande metáfora também atua claramente como força motriz na investigação em arte – o navio é o laboratório, a equipa de investigação a tripulação, e a sua itinerância semelhante à pesquisa do investigador, etc. Em ambos os casos, seja da metáfora da narrativa enquanto Leviatã, ou do romance enquanto expedição marítima e experiência de investigação, há duas perguntas que devem ser colocadas.

1. O que é que faz com que a baleia e o navio persistam? Se não se desse o caso, a própria narrativa iria definindo à luz da sua construção, até à derradeira colisão frontal entre estes dois corpos marítimos.
2. O que se deverá fazer com todas estas metáforas e analogias, sabendo como sabemos que com demasiada frequência a metáfora conduz a abusos por

30 Herman Melville, *Moby-Dick*; (Tradução Alfredo Margarido e Daniel Gonçalves), Relógio D'Água, Lisboa, 2005, p. 217.

31 *Idid.*, p. 216.

32 Peter Szendy, *op. cit.*, p. 39. Quando Szendy escreveu este livro, não tinha o benefício da soberba tradução de Phipippe Jaworski. Isso explica porque é que Szendy às vezes faz a sua própria tradução a partir do original.

parte do leitor. Deve haver uma usura da metáfora, como nos explica Derrida em *Margens da Filosofia*.<sup>33</sup> A Metáfora deve ser “branqueada” para que as palavras, imagens, a palavra e a ação, não derivem do significado literal.

## A brancura da Linguagem

Já referimos a questão na neutralização da linguagem enquanto regra básica da nossa abordagem. Na sua obra *A Preparação do Romance*, Roland Barthes explora minuciosamente cada etapa dos processos criativos implicados na escrita novelística, dedicando uma atenção especial aos Haiku japoneses (a forma mais “branca” de escrita possível)<sup>34</sup> e a Proust, que pode sumariamente ser comparado a Melville na sua habilidade de por no papel uma cordilheira literária. O texto de Barthes é tanto mais portentoso quanto faz uma transcrição da linguagem em ação, sob a forma de palestras dirigidas aos seus alunos entre 1978 e 1980. Para acabar (mais do que para concluir) as suas palestras, após dois anos passados a tentar por os seus pensamentos em palavras o melhor que conseguia, Barthes afirma “posso tentar fazer uma espécie de perfil da Obra que gostaria de escrever”.<sup>35</sup> Isto corresponde perfeitamente ao que acontece na investigação – a hesitação do empreendimento, a dificuldade fundamental de explicar de forma precisa o que se está a fazer, mas apesar disso, o desejo inabalável de por as coisas por palavras, de identificar e nomear. Barthes discute três palavras: simplicidade, filiação, e desejo.

Eu adiro (sem reservas) ao que Barthes diz.

Filiação: “A escrita necessita de linhagem.”<sup>36</sup> Sim, precisa.

Desejo: “O desejo que deve ser depositado no Livro = desejo pela linguagem – um certo desejo pela Linguagem”.<sup>37</sup> Sim, um desejo pela linguagem depositado qualquer que seja a forma em que se está a trabalhar.

Simplicidade: Barthes argumenta que a simplicidade é definida por três formas de comportamento de escrita: 1) “Legibilidade.” 29 “Que o trabalho deva deixar de ser, ou o seja apenas discretamente, um discurso da obra sobre a obra.” 3) “renunciar ao que é insinuado pelo código autonímico (Autonímia: a palavra tomada enquanto palavra e não enquanto signo: a palavra colocada entre aspas irónicas).” (...) “O que a simplicidade carece, irá carecer, é que escrevamos o mais possível de forma literal.”<sup>38</sup> Nós também tentaremos escrever de forma literal, e produzir algo legível, algo que não esteja virado sobre si próprio (a obra), mas dirigido aos outros. Não é uma tarefa fácil, porque a linguagem tem uma propensão tão forte para a metáfora. *Moby-Dick* está constantemente a instar a metáfora.

33 Cf. Jacques Derrida, *Margens da Filosofia*, *Margins of Philosophy*, ‘Mitologia Branca: A Metáfora no Texto Filosófico’, p. 249-314, Papiro, São Paulo: 1991. Traduzido por Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. Primeira edição, *Marges de la Philosophie*, Paris, Minuit, 1972. O termo *français usure* é mantido na tradução inglesa. O termo *usure* em francês significa tanto usura, a aquisição de juros abusivos, como desgaste ou deterioração devido ao uso. Derrida usa a metáfora da *usure* para desgastar a metáfora.

34 Em *O Grau Zero da Escrita* (1953), Barthes introduz a expressão “escrita branca”, purgada dos maneirismos da ‘literatura’, para descrever um estilo literário minimalista.

35 Tradução de Diogo Freitas da Costa a partir de Roland Barthes, *The Preparation of the Novel 1 and 2*, European Perspectives Series, Columbia Press, New York, 2011, traduzido por Kate Briggs, p. 298. Primeira Edição, *La Préparation du Roman 1 et 2*, Paris, Seuil/IMEC, 2003.

36 *Ibid*

37 *Ibid.*, p. 302.

38 *Ibid.*, p. 300-301.

No entanto, procuraremos manter-nos fiéis a esta abordagem para evitar qualquer degradação (perda de sustentabilidade) na interpretação dos nossos resultados e evitar a armadilha de colocar a interpretação à frente da observação.

Isso está tudo muito bem, mas qual é a finalidade? Pela segunda vez, voltemos a cingir-nos aos factos e retomemos a questão central. O que havemos de fazer com este romance? E porque esta obra em particular?

## O Objetivo

O nosso objetivo: Testar a sustentabilidade do romance de Melville. Testar a sua sustentabilidade significa investigar a capacidade que o romance tem de sustentar o romance enquanto género, a capacidade que o leitor tem de sustentar a sua leitura e a capacidade da narrativa para sustentar a sua narração. Por outras palavras, a capacidade do romance para continuar a gerar narrativa, uma e outra vez. E portanto, também a capacidade do texto para se deixar reescrever incessantemente, incluindo sob a forma de tradução (julgo que neste ponto há algo de indefinidamente remanescente do Talmude). Isto implica, portanto, a capacidade para gerar novos textos, novos organismos literários e também novas formas. Dito de outro modo, suscitar a questão da sustentabilidade do romance implica um certo grau de experimentação quanto à relação entre o dizer e o fazer, e à capacidade de perdurabilidade da criatividade. O sine qua non desta sustentabilidade duradoura é, portanto, a transmissão e reformulação do romance (manutenção, substituição).

Regressemos por um momento à analogia da lança – o romance (o livro-objeto e o seu conteúdo literário), é produzido de molde a que a sua leitura se possa projetar até ao ouvinte (não esqueçamos que o romance é uma lança com capacidade para atingir o coração até da pessoa que o lançou). Assim que a leitura (lançamento) é realizada, a lança é libertada. Assim, devemos admitir que este mesmo romance pode voltar a ser lançado, reparado ou substituído? Esta é a nossa hipótese – as pessoas geralmente pensam que um romance é uma arma vagarosa, imutável, como se as suas palavras estivessem gravadas na pedra. Mas a simples tradução é uma prova do contrário. O mero facto de se alterar a língua transforma o romance, moldando-o em formas que não são exatamente iguais (a “tradução” é uma forma. Para a compreender enquanto forma, escreve Benjamin, “teremos que reportar-nos ao original.”)<sup>39</sup> A lança foi remodelada com base no modelo original. Continua a funcionar na perfeição, e poderá atingir novos alvos, mas verdade seja dita, não é exatamente idêntica. Em última análise, isso é assim tão importante? (essa é uma outra questão, e o leitor deve poder decidir por si próprio). Em qualquer caso, o lanceiro índio parece concordar que não – afinal de contas, a sua nova lança está imbuída de poderes mágicos.

Voltamos a ser apanhados pela metáfora. Desta vez, a metáfora tem interesse na medida em que nos permite ver com clareza que às vezes uma lança, como não pertence à nossa linguagem, está presente, mas sem que nós a saibamos utilizar. É passada de mão em mão, parecendo hermética, e não é utilizada porque não sabemos como fazê-lo. Assim sendo torna-se mágica e misteriosa, porque só o *original* sabe de onde proveio. É um objeto de poder.<sup>40</sup>

39 Walter Benjamin, *Escritos Sobre Mito e Linguagem*, 'A Tarefa do Tradutor', Editora 34, São Paulo, 2011, p. 102.

40 Aqui estou a pensar na investigação levada a cabo sobre o trabalho de Toni Grand e a questão das cabeças de machado polidas da Nova Guiné, sobre as quais Anne-Marie and Pierre Pétrequin têm estado a trabalhar há alguns anos *Objet de Pouvoir en Nouvelle-Guinée*, Paris, RMN, 2006. Cf. P. Baumann, 'Toni Grand et le Silence de Haï' in P. Baumann and A. De Beaufort, *L'Usure*, op. cit., p. 20-35.

Permitam-me que reformule o nosso objetivo – identificar de que forma o objeto literário é preservado pelo uso, de como através do uso criamos novas formas e de como estes novos objetos que criamos recorrem a novas linguagens plásticas. A definição dos termos e condições da sustentabilidade de um tal objeto, exige que estabeleçamos o enquadramento de uma conceção ecológica da utilidade em arte à custa das suas dimensões económicas. Com efeito, a questão da sustentabilidade do romance neste contexto não é um problema de gestão e administração (ainda que exista sempre uma dimensão económica na ecologia, não é essa a nossa prioridade aqui), mas antes um estudo das relações criadas entre as suas várias componentes; um estudo sobre comportamentos, sobre a adaptabilidade do romance e a sua capacidade de regeneração.

## A Música Da Leitura No Convés De Popa

A hipótese subjacente a este protocolo – a experiência da leitura. Dizer o livro através da sua leitura. Deixar que o romance seja ouvido. Observar como diferentes indivíduos utilizam o romance. Partilhar o romance. Analisar o romance. Contar uns aos outros a história do romance. Discutir o romance. Testar diferentes traduções do romance. Traduzir a linguagem verbal em linguagem “plástica”.

Tudo isto é encapsulado na seguinte sequência:

Ler- Dizer – Fazer Dizendo – Ler o que foi dito – Fazer pela forma (=redizer) – Reler.<sup>41</sup>

(ou por outras palavras: compreender como manejar a lança – atirar a lança – atingir o alvo – perceber como atirar a lança e atingir o alvo – como fazer uma nova lança e atirá-la – compreender este novo objeto-aparelho/movimento de lançamento).

Posto isto, nós<sup>42</sup> não testámos todas as metáforas inseridas ao longo de *Moby-Dick*, mas experimentámos a sequência de leitura com todos os capítulos do romance, i.e. 135 capítulos incluindo uma “etimologia”, dois “extratos” e um “epílogo”.

« comment dire –  
voir –  
entrevoir –  
croire entrevoir –  
vouloir croire entrevoir –  
folie que de vouloir croire entrevoir quoi –  
quoi –  
comment dire –  
et où –  
(...) »<sup>43</sup>

Sim, sem dúvida um disparate. Para resistir ao apelo da metáfora, para não deixarmos que nos desvie do nosso rumo e nos conduza ao descuido da ambiguidade, decidimos manter as coisas literais. Acreditámos na simplicidade desta abordagem, tal como alguém

41 Cada etapa é também acompanhada de pensamento, naturalmente,

42 Um ‘nós’ coletivo que inclui Chloé Bappel, Etienne Beaudouin, Christine Bielle, Marlaine Bournel, Alice Camuzeaux, Simon Deniboire, Esther Pontoreau, Philippe Régnier, Camille Rousseau, Tomas Smith e eu próprio.

43 Samuel Beckett, first published in *Poèmes et Autres Mirlitonades*, Paris, Minuit, 1992, p. 26-27. Beckett’s own translation, published in *Grand Street*, Vol. 9, No. 2, N.Y., Winter 1990, p. 17-18.

acredita na simplicidade de uma forma ou gesto, como uma intuição aguda que nos arrebatava, como na minha crença no que Deleuze tem para dizer, primeiro sobre *Bartleby*, e depois sobre Melville no seu todo:

“Bartleby não é uma metáfora do escritor, nem o símbolo de coisa alguma. É um texto violentamente cômico, e o cômico é sempre literal. É como uma novela de Kleist, de Dostoiévski, de Kafka ou Beckett, com os quais forma uma linhagem subterrânea e perigosa. Só quer dizer aquilo que diz, literalmente”<sup>44</sup>

Quisemos ler o que Melville diz, literalmente, em modo cômico - e numa única sessão.

O nosso ponto de partida foi a ideia de encontrar a linguagem na própria linguagem, um ponto que Deleuze também discute em *Crítica e Clínica*:

“Melville inventa uma língua estrangeira que corre sob o inglês e que o arrasta: é o OUTLANDISH, ou o desterritorializado, a língua da Baleia (...). É como se três operações se encadeassem: um certo tratamento da língua; o resultado desse tratamento, que tende a constituir no interior da língua uma língua original; e o efeito, que consiste em arrastar toda a linguagem, em fazê-la fugir, em impeli-la para o seu limite próprio a fim de lhe descobrir o Fora, o silêncio ou música. Desse modo, um grande livro é sempre o avesso de um outro livro que só se escreve na alma, com silêncio e sangue.”<sup>45</sup>

## Lendo Moby-Dick

Sem termos de nos apoiar em teorias vãs e enfrentado o romance, também nós procuráramos lançar a linguagem no seu voo – no *Exterior*. Começamos por fazer uma leitura integral de *Moby-Dick*, em voz alta e sem interrupções.<sup>46</sup> Isto permitiu-nos experienciar o texto na totalidade da sua duração. Pacientemente, obstinadamente. Não fomos movidos exclusivamente pela vontade de fazer um filme ou documentário. Nem lemos o texto como o fariam os atores. Limitámo-nos literalmente a ler o texto só pela sua leitura. Lemo-lo para o ouvir, para ser escutado e para ter uma noção melhor do gesto de Melville ao escrever esta história. Ao fazê-lo, começamos a reunir *informação* contida no romance.<sup>47</sup>

44 Gilles Deleuze, *Crítica e Clínica*, São Paulo, Editora 34, 19978, tradução de Peter Pál Pelbart, p. 80.

45 *Ibid*, p.84

46 Escusado será dizer que ‘fazer’ e ‘dizer’ são parte integrante um do outro neste contexto. Mais ainda, ‘dizer’ literalmente o texto é a primeira etapa para a sua cartografia, e o primeiro modo pelo qual o locus do romance é trazido à existência. Keith Basso, em ‘Water Lies with Mud in an Open Container’, in *Wisdom Sits in Places: Landscape and Language Among the Western Apache*, UNMP, Mexico City, 1996, analisa a designação verbal de lugar nos territórios Apache. ‘Em vez de uma imagem, pode recorrer-se a uma descrição verbal’, por exemplo, ‘a Água Corre Sobre uma Sucessão de Rochas Achatadas’ (p.46). Poderia argumentar-se que isto faz sentido para um romance, e que nos permite realmente assimilar o facto de que *Moby-Dick* pode ser visto como uma espécie de cartografia gigante. Esta descrição verbal, que funciona como ‘toma’, também pressupõe que adotemos o ponto de vista do indivíduo que está a fazer a descrição. (para os índios Cibecue, isto é feito pelos antepassados). Do ponto de vista da nossa metodologia de investigação sobre *Moby-Dick*, este paralelismo sugere que uma cartografia deste tipo só pode ser levada a cabo se conseguirmos identificar o ponto de vista a partir do qual o lugar é descrito.

47 Deleuze também aponta para aqui: ‘Mesmo Moby Dick primeiro acumula as informações para dar uma forma à baleia e traçar-lhe a imagem, até o sombrio quadro no albergue.’, *op. cit.*, p. 89.



Lendo *Moby-Dick*, aqui com Camille Rousseau lendo no Convés de Popa (2º turno), Maio 2017, fotografia copyleft Pierre Baumann

PIERRE BAUMANN

No total o processo foi bastante longo: 32 horas e 16 minutos sem parar, dia e noite, de Terça-feira, 16 de Maio às 06h21 até Quarta-feira 17 às 14h37. Também exigiu alguma organização. A equipa foi dividida em três “turnos” (de três ou quatro pessoas) revezando-se a cada duas horas, e incumbidos com a tarefa de ler e gravar (literalmente) o romance na sua totalidade, capítulo a capítulo, página a página, linha a linha, palavra a palavra, letra a letra, silêncio a silêncio. Lemos dia e noite, umas vezes lendo bem, outras mal; às vezes eramos bem escutados, outras mal, mas nunca deixamos de procurar ouvir (por vezes em modo passivo, delegando o papel de audição ao “tripulante” que condizia a leitura nas águas noturnas da narrativa). Gravámos a leitura. Literalmente: à letra.

Como é evidente, lemos o romance sobretudo para poder ouvir a história. *Moby-Dick* é uma narrativa incrível, cheia de personagens cativantes, oferecendo ao leitor um inventário sobre um amplo leque de temas especializados (matemática, cetologia, filosofia, navegação, etc.). Embora essencial, não insistiremos neste ponto, exceto para lembrar que a questão da sustentabilidade está profundamente ancorada nele. Remonta à mitologia íntima que é criada sempre que um pai, mãe ou qualquer outro adulto atencioso lê uma história a uma criança. É verdade que este é um romance cujas páginas terão de ser cuidadosamente perscrutadas para encontrar uma representação da feminilidade, uma ausência que é deveras perturbadora. Neste sentido, talvez o romance possa encontrar uma espécie de renovação pela voz. O próprio espírito da investigação também está, sem dúvida, ligado a aspetos dos nossos hábitos de leitura de infância: o espírito de procura, instigado por um desejo de descobrir o que vai acontecer a seguir, a iminência do desconhecido, deitados ao comprido, com a nossa cabeça nas estrelas. É disto que são feitas as experiências únicas e irrepetíveis. Só há uma primeira vez. Depois disso, claro que é possível reler a história e reviver a aventura da leitura. Por outras palavras, repetimos a narrativa e procedemos à sua *verificação científica*.

Assim, o protocolo estabelecido era relativamente simples, e atinha-se estritamente à linha de continuidade entre o dizer e o fazer.

1. Ler do livro na sua totalidade e gravar cada capítulo.
2. Analisar a nossa audição.
3. Proceder a traduções auditivas e plásticas, algumas das quais feitas para finalidades de documentação, outras destinadas a ser misturadas com as vozes gravadas.
4. Pensar num formato editorial que reunisse os elementos já esquematizados como instrumento de divulgação da nossa pesquisa.

Por outras palavras: Ler (1) – Dizer (1) – Fazer Dizendo (1) – Ler o que foi dito (2) – Fazer através da forma (= redizer) (3) – Reler (3 e 4).

Em segundo lugar, lemos com *intenções*. A primeira intenção adquiriu a forma de uma suposição.<sup>48</sup> Quem quer que participe nesta pesquisa deve respeitar o método. Ou seja:

1. Manter-se *minimal* (dentro do espírito de *simplicidade* de Barthes).
2. Promover a *concentração* (para assegurar a sustentabilidade).
3. Produzir uma *forma* (para a tornar duradoura).

A segunda intenção subjacente à leitura inaugural do texto foi a de procurar modelos de trabalho úteis que nos permitissem começar a descrever a natureza variável dos *objetos artísticos* (ou *objetos livres*) pela identificação sistemática de três tipos de traço em cada capítulo:

1. 1 – Detetar a aparência dos objetos (por exemplo a capa, a lança, brit, a carta, etc.) encapsulando a essência da mobilidade e a questão da sua sustentabilidade.
2. 2 – Identificar tipos de gesto (atirar a lança, bater na bigorna, caminhar no convés, esperar, etc.) para serem posteriormente testados mediante a experiência da criação.
3. 3 – Catalogar signos sonoros e elementos sugestivos de informação auditiva (escrever sobre papel, a perna de marfim de Ahab, etc.) Porquê tanta atenção ao som? Permitam-nos voltar a explicar isto “pelas palavras de outrém.” Assim, Deleuze escreve que “Do mesmo modo, as frases que pronunciam lhes são próprias, mas não deixam de obedecer Mesmo as palavras que pronunciam ultrapassam as leis gerais da linguagem (pressuposições)

48 Considero que seria inútil perder tempo a justificar estas suposições, pois parecem autoexplicativas. O *minimal* incide sobre o que é ‘necessário e suficiente’, enquanto a *concentração* implica audição, atenção, argúcia mental, densidade e intensidade. A *produção da forma*, o pré-requisito que está na própria origem do campo de investigação aqui em causa, implica saber como usar a criação artística.

assim como as simples especificidades do discurso, dado que são como os vestígios ou projeções de uma língua única e original, e levam toda a linguagem ao limite do silêncio e da música.”<sup>49</sup>

No seu ensaio *Haï*, Le Clézio diz-nos que a linguagem é mágica. “O silêncio, pelo contrário, é natural”, diz ele. “O silêncio, ao contrário, permite tudo.”<sup>50</sup> No âmbito da nossa grelha de avaliação, o silêncio não é, evidentemente, silêncio absoluto – como de resto para le Clézio também não. Antes, consiste na ausência de linguagem entre as linhas da narrativa e o som do silêncio das coisas que não podem falar – a madeira do convés, o metal dormente, Ahab fitando Starbuck olhos nos olhos num “dia límpido de azul-aço”.<sup>51</sup> Ler o texto também significa literalmente ouvir o som do silêncio (no sentido *Cageano* do termo).

Também há uma razão literal por detrás da nossa atenção acústica, servindo de força motriz para desenvolvimentos analógicos. A linguagem é perigosa – é responsável pela mitologia monstruosa construída em torno da baleia através das histórias contadas por marinheiros sobre ela. Contudo, a atenção, não ao que a linguagem tem para dizer, mas ao silêncio animal, ao som da própria baleia – uma forma alternativa de linguagem, poderia argumentar-se, - explica a agressividade da criatura para com os navios.<sup>52</sup>

A grelha analítica pode levar-nos a pensar que se conseguiu com êxito desmontar o romance e dissecá-lo cientificamente de forma objetiva, exatamente aquilo que tem faltado à investigação em arte.

Dito de forma simplista, isto é em parte verdade e em parte falso. Com efeito, a investigação em arte deveria ser lógica e não deveria esconder-se atrás do “inexplicável”. Mas não há como evitar tudo o que implica o confronto com a obra de um romancista com a envergadura de Melville. É sempre um desafio. Nas palavras de Deleuze, “O que conta (...) é que as coisas permaneçam enigmáticas mas não arbitrarias: em suma, uma nova lógica, certamente uma lógica, mas que alcance os meandros mais profundos da vida e da morte sem nos conduzir de volta à razão, e capte a intimidade da vida e da morte.”<sup>53</sup> O processo foi terrivelmente complicado e ainda não acabámos com a história. Deixou-nos com um diagrama da besta, não eviscerada, mas observada por nós como estando no processo de existir.

49 Deleuze, *op. cit.*, p. 95.

50 Tradução do tradutor, Jean-Marie Le Clézio, *Haï*, Geneva, Skira, 1971, p. 35.

51 Herman Melville, *Moby-Dick*, ‘A Sinfonia’, *op. cit.*, p. 576.

52 O cachalote tem uma visão reduzida. É míope. Possui, contudo, um sistema muito apurado de ecolocalização. Não possui orelhas – os sinais sonoros são captados através das mandíbulas. O som é gerado por lábios fónicos situados na cabeça e amplificados à medida que viajam pelo órgão do espermacete e se projetam para fora a partir do saco vestibular. Os cachalotes macho possuem um saco muito grande, o que sem dúvida lhes permite produzir sons muito fortes parecidos com “estalidos”, e que quando são emitidos podem ser tão estrondosos como o disparo de uma arma, algo parecido ao som à distância de um martelo a bater numa bigorna. O conhecimento atual sobre o modo o sentido de orientação dos cachalotes confirma a hipótese erudita colocada por Thomas Beale em 1831. O som de um martelo a bater na bigorna produzido pelo ferreiro do baleeiro repara os arpões poderia, na realidade, ter resultado no afundamento de muitas embarcações (em particular o *Essex*), já que os cachalotes o confundiam com o som de um rival agressivo, e portanto atacavam, lançando-se sobre o ponto do casco de onde provinha o som do ferreiro a trabalhar o metal, junto ao mastro frontal perto do convés de proa, do lado mais vulnerável do navio. Era o órgão acústico do cachalote, o espermacete, cheio de uma substância branca e inodora parecida com cera, que levava os baleeiros a procurarem os exemplares maiores e mais perigosos da espécie. Cf. *La Véritable Histoire de Moby-Dick*, Jürgen Stumpfhaus, documentário, Arte, 2015 and Beale, Thomas, *The Natural History of the Sperm Whale: To which is Added a Sketch of a South-Sea Whaling Voyage, in which the Author was Personally Engaged*, London, J. Van Voorst, 1839.

53 Deleuze, *op. cit.*, p.94-95

|       |                                                            |                                                           |                                                                                  |                                                             |                                                                         |
|-------|------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------|
| 48    | Première mise à la mer                                     | Veste chinée de coton noir                                | Murmurer souquer embaquer clandestinement Pneuère pêche                          | "Nagez mes p'tits gars" "Je veux entendre vos os se rompre" | Thème de MO que avec la guitare (à faire p'ti s) Craquement d'os? (s) X |
| 49    | L'hylène                                                   | La gaudule de la mort                                     | Piquer droit                                                                     | rafales                                                     | Ambiance osseuse E X                                                    |
| 50    | La pirogue et l'équipage d'Achab, Fedallah                 | Piquets de bois Turban                                    | envelopper de mystère renfoncer la pirogue                                       |                                                             | Achab qui marche (à faire nous) X                                       |
| 51    | Le souffle spectral                                        | disque lunaire                                            | zigzaguer                                                                        | souffle argente Expiration furieuse                         | soufflet chié (fait) X                                                  |
| 52    | L'Albatros                                                 | vêtements cloués au mât                                   | déchirer rapécher                                                                |                                                             | Esou X                                                                  |
| 53    | La game                                                    | porte volets journaux                                     | frayer croiser rabotter se rencontrer                                            |                                                             | clémjanez 52                                                            |
| 54    | L'histoire du "Iola ho"                                    | maliet                                                    | remuer le petit doigt                                                            | grigner comme un ours abominable hurlement                  | rire de tomas (à faire par l'équipe) X                                  |
| 55 Q1 | De quelques représentations monstrueuses de baleines       | Représentations populaires/ représentations scientifiques | Méliser de balainer Description analytique de mauvaises description des baleines | Bouffonnement qui sortent du cerveau du dauphin             | Grogneement de baleine grave (fait s) X                                 |
| 56 Q1 | De quelques représentations moins innuendées de la baleine | dessin / peinture Cameray Gravure Miniature               | dessiner / représenter, écaler, dépeindre, peindre                               | pacifique / pluie / souffle / puissant                      | Grogneement de baleine aigu (fait simon)X                               |

|       |                          |                                                                                                                                                                                                         |                                                                                                        |                                                                                      |                                                   |
|-------|--------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------|
|       |                          | Aspect juridique Figures de la baleine                                                                                                                                                                  | l'action attention microscopique                                                                       | tracas (représenté en peinture)                                                      |                                                   |
| 57 Q1 | Des baleines en peinture | Petits objets ingéniérieux sculptés. Petits outillage de dentiste Imagination d'un marin / état sauvage La sculpture                                                                                    | sculpter / se rebeller                                                                                 | Girouette Le bruit des outils qui taponnent                                          | girouetteX                                        |
| 58 Q1 | Krill                    | Krill / plancton / l'océan comme 1/2 de notre planète / la mer / naufrage                                                                                                                               | engloutir un monde l'océan comme une course effrénée autour du globe                                   | bruit faucheur des petits plancton épaves de navires tracasés glissent sub aquatique | Multitude de petit sons petit monde(fait simon) X |
| 59 Q1 | Le calmar                | plancton masses de rocher sans vie terrain Spectre / forme blanche / pa ne ressemble pas à une baleine / ça ressemble à Moby Dick Aliment de la baleine gigantesque masse poudreuse étrangement INFORME | s'élevait panseuse ment glissait sous l'eau harboter dans le krill s'abattre s'aventurer se précipiter | bruit de suction or: "J'aurais préféré voir Moby Dick" spectral                      | bruit de suctionX                                 |

Grelha analítica espontânea (pormenor acima) preenchida após a leitura de cada capítulo

## Uma História de Três Turnos

De forma a situar a história e compensar pelas lacunas de audição, desenvolvemos uma atividade que decorreu na fase de “ler o que foi dito”.

Aqui: Ler – Dizer - Fazer Dizendo – Ler o que foi dito – Fazer pela Forma (=redizer) – Reler.

O romance foi dividido em treze períodos de leitura (turnos) levados a cabo por três grupos, num sistema de turnos.

Turno 1: Marlaine, Chloé, Pierre

Turno2: Esther, Camille, Christine, Simon

Turno 3: Alice, Tomas, Etienne

Elemento agregado ao grupo: Philippe, um músico visitante.

Cada turno foi encarregue de ler, escutar e analisar o conjunto de capítulos que lhe estavam atribuídos, o que representava aproximadamente períodos de leitura de duas horas (na verdade mais próximo das duas horas e meia). Durante este tempo, os outros encontravam-se no “convés de proa.”<sup>54</sup> Assim, cada turno cumpria quatro períodos de leitura, à exceção do Turno 1, que completou cinco períodos.

54 No convés de proa fazíamos coisas através da forma, estudávamos, recolhíamos informação, comíamos e dormíamos um pouco.

[illegible]

Ilustração de como foram organizados os turnos.

Cada turno leu e escutou um terço do romance (o equivalente a mais de dez horas passadas a ler e a ouvir), e portanto um terço da história. Desta forma, cada turno também “perdeu” dois terços da história, o que fez com que uma grande parte do épico tenha ficado por contar, o que acabámos por fazer na noite de 18 de Maio, num bar que estava longe de assemelhar-se ao *Tha’ she blows*, sendo antes um local bastante vulgar. Durante uma hora e cinco minutos, de relógio e campainha na mão, cada um contou ao resto da equipa a sua experiência da história em turnos de cinco minutos. Estas breves narrativas orais sobre o que “ficou por contar”, tornaram-se por sua vez num outro guião analítico, desta vez de natureza oral, palavra contra palavra, à medida que discutíamos o significado do romance, retraduzindo-o diligentemente numa sublime desordem<sup>55</sup>.



Contando a história, Quinta-feira 18 de Maio 2017, O Que ficou por contar, documentário em vídeo HD, 1h05min., copyleft Pierre Baumann,

55 N. do T. O termo *shambles* em inglês significa desordem, confusão, ruína, mas também matadouro. Devemos lembrar-nos que *shambles* era o nome pelo qual era conhecida a antiga rua dos talhos da cidade de York, onde a carne era cortada e exposta. Houve um tempo em que o termo, agora sinónimo de desordem, designava um matadouro a céu aberto.

## Tradução

A tradução desempenha um papel chave nesta investigação, e conceber um livro para divulgar o nosso trabalho é parte integrante do exercício.

À medida que liamos o texto, o nosso propósito era o de ficar com uma noção de como é que a escrita de Melville soa na boca do leitor, e de perceber como é que o autor desenvolve o seu fio de pensamento. É certo que não falta documentação sobre este tema (como veremos mais à frente), mas a própria estrutura das frases por vezes fenomenologicamente enormes obriga o leitor fazer o seu próprio caminho através da complexidade gramatical da sintaxe. Este facto apresenta três vantagens inesperadas. A primeira é a de permitir-nos desvendar os padrões de pensamento de Melville tal como ficaram originalmente cristalizados no texto, no mesmo momento em que a narrativa ganhava forma. O romance foi escrito muito depressa; Melville demorou menos de dois anos a escrever a totalidade das suas seiscentas páginas aproximadamente. Jaworski chama atenção para uma característica reveladora do idioma de Melville, notando que frequentemente “as ideias ou argumentos não eram planeados com antecedência.”<sup>56</sup> Em segundo lugar, o leitor tem que tomar o leme, preparado para mudar agulhas sempre e quando lhe parecer necessário, e de voltar a largar assim que volta a apanhar folego. Neste sentido, sim, dizer transforma-se em muito mais do que um mero ruído; torna-se num meio eminentemente plástico de praticar a linguagem *per se*. Em terceiro lugar, o texto obriga o leitor a uma interpretação. É difícil fugir às metáforas, e a narração é de grande folego, conduzindo-nos sobre os altos mares e as águas turbulentas. É um tipo de lança de difícil manejo. Contudo, é interessante observar como a pseudo-linearidade da narrativa gera uma sucessão de picos intensos e emoções cambiantes, contendo tanto vitórias como derrotas estrondosas. A tradução de Jaworski transmite na perfeição o peso do romance. Por vezes, ficávamos exaustos e sem palavras – este tipo de exercício não permite voltar atrás, exceto em raras ocasiões, quando as condições necessárias não eram respeitadas. O texto tinha de ser audível em todos os momentos. As palavras tinham de ser ouvidas. A este respeito, a honestidade do tradutor em deixar a sua marca no texto é muito diferente da posição do leitor, que por sua vez deve fazer questão de nunca poupar o texto que ela/ele está a ler. Seria errado pensar que um contacto sustentável com o romance se deve basear no respeito pela forma que exhibe. Pelo menos, não é isso que Melville nos leva a pensar. Permitam-me esta generalização precipitada, mas como escreve Jarwoski, não existe um único estilo Melvilliano de *Moby-Dick*, antes vários estilos. Nunca teríamos sentido a importância do papel do tradutor com tanta intensidade se não fosse por o ter lido em voz alta. Poderíamos argumentar, portanto, que se é verdade que Melville encoraja a variedade de formas de execução do seu texto, e consequentemente a diversidade de práticas artísticas, existe um modelo transversal – a precisão com que Melville conduz cada elemento da narrativa, elementos esses que derivam do seu alto grau de familiaridade com múltiplas áreas de estudo, embora por vezes arcaicas, combinado com um conhecimento em primeira mão de navegação marítima. Melville sabe tanto dizer como fazer. O romance fornece-nos pois um modelo de método e funções de investigação que é um autêntico *motor de busca*. O romance de Melville não poderia ter existido sem a sua própria experiência de navegação.

<sup>56</sup> Tradução de Diogo Freitas da Costa a partir de Philippe Jaworski, *Note sur la Traduction*, in *Herman Melville, op. cit.*, p. 1165.

A nossa própria inconsciência, a comicidade da situação e a incomensurabilidade da hipótese inicial alimentam a intensificação do fazer. Este é um “livro para escritores”<sup>57</sup> diz Jaworski, e é por isso que perdurou. Se fosse meramente “objetivo” e “científico”, não passaríamos do primeiro capítulo (mesmo que às vezes Melville jogue com o caráter “insípido” da linguagem científica). Já consigo ouvir o coro de objeções dizendo, sim, é obviamente um fabuloso “livro para escritores”, mas isso não faz dele uma investigação! Mais provavelmente, isto significa que incorpora uma forma de investigação que não se encaixa no molde. No entanto, a investigação em arte também se deve dedicar a estudar a *escrita*; a escrita *conta a sua própria história*, emergindo de arquipélagos de trabalho que o investigador se esforça por cartografar, procurando com diligência as ligações entre cada ilha. Começamos a mapear *Moby-Dick*, como forma de situar, não apenas o seu conteúdo, mas também a sua geografia e geologia artística.

## A Carta e o Original

“Bem sei que há ilhas ao sul e grandes paixões cosmopolitas”<sup>58</sup> escreve Fernando Pessoa, o poeta da fragmentação. O nosso arquipélago foi construído com base na enumeração de cada capítulo. Aplicámos as grelhas analíticas descritas anteriormente, identificámos os eventos sonoros que se iam acumulando, e o que é mais importante, os desenvolvimentos das experiências incipientes que levámos a cabo.

Na sequência: Ler – Dizer – Fazer Dizendo – Ler o que foi dito – Fazer pela Forma (=Redizer) – Reler, esta atividade ocorre no centro da grelha analítica “Fazer pela forma (=Redizer).” Por outras palavras, cada fase da investigação é estruturada individualmente em torno de uma cadeia interna definida por conteúdos específicos. Como está organizado o arquipélago? Cada capítulo tem o seu próprio ecossistema independente, e cada ilha o seu próprio contorno, sistema de montagem e ritmos individuais. Contudo, integra uma única entidade cartográfica, organizada para servir um único plano geral.

O capítulo quarenta e quatro é intitulado “A Carta”, e Ahab encontra-se no encaixe de *Moby-Dick*. Caçador e presa – é disto que a história se trata? O capítulo quarenta e quatro planifica o significado da história. Melville oferece ao leitor esta explicação. O *Pequod* parte para Nantucket demasiado tarde para chegar ao Hemisfério Sul antes do inverno.

Mas o atraso do *Pequod* fora possivelmente procurado por Ahab. Tinha diante de si um intervalo de trezentos e sessenta e cinco dias e noites, um intervalo que poderia passar no mar a caçar baleias várias, o que era preferível a permanecer em terra consumindo-se de impaciência.<sup>59</sup>

A palavra miscelânea é crucial aqui. A rota de Ahab não oferece garantias de se vir a cruzar no caminho de *Moby-Dick*:

‘Qualquer vento, menos o Lenvante e Simum, poderia arrastar Moby Dick para o enganador zig-zag circular da esteira de circunavegação do Pequod’<sup>60</sup>

57 Philippe Jaworski, ‘Note sur la Traduction’, in Herman Melville, *op. cit.*, p. 1165.

58 Fernando Pessoa (Bernardo Soares), *Livro do Desassossego*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1998, p.58.

59 Melville, *op. cit.*, p. 235.

60 *Ibid.*

Objeto livre por excelência, viajando num planeta esférico que transforma linhas em arcos, o caçador é caçado. Todo o processo é muito gráfico – imaginamos a linha trémula desenhada pela rota do *Pequod* como um método lógico de interseção a linha perfeita definida pela órbita gravitacional de *Moby-Dick*. A baleia é um eletrão livre, girando em torno do núcleo terrestre, uma minúscula bola branca girando perpetuamente e destruindo tudo o que se encontra no seu caminho. Ao recorrer a este tipo de planificação, Melville leva Ahab até uma *zona ártica hiperbórea*. Deleuze fala em termos de uma *zona de indistinção, de indiscernibilidade ou de ambiguidade*.<sup>61</sup>

“Ahab não imita a baleia, ele torna-se Moby Dick, na zona de vizinhança onde já pode distinguir-se de Moby Dick e golpeia-se a si mesmo ao golpe-la.”<sup>62</sup>

Até se encontrar o ponto de interseção, não existe nada, e Ahab não é nada enquanto *Moby Dick* não estiver ali à sua frente. Não há fotografia para revelar, já que nada foi revelado ainda. Ahab é um “raio de luz ainda vivo, sem dúvida, mas sem um objeto ao qual dar cor, e portanto um vazio em si mesmo.”<sup>63</sup> Mapear o romance também implica examinar o sentido destas indistincções. Melville incita à ação. Incita à verificação. A proposta não se opõe a isso, e a experimentação é levada a cabo de forma prática. Por outras palavras, os nossos instrumentos de reflexão são antes de mais aqueles que surgem da experiência do gesto criativo. Os que Melville propõe são altamente originais, na medida em que ele começou por tomá-los à letra, antes dos romances *Moby-Dick*, *Bartelby*, *Redburn* e *Pierre: ou as Ambiguidades* terem sido escritos. A precedência do fazer sobre o dizer. Aos vinte e um anos, no dia 31 de Março de 1840, embarcou num baleeiro de três mastros, o *Acushnet*, rumo às ilhas Galápagos. Abandonou o barco em Julho de 1842, na ilha de Nuku Hiva, nas Ilhas Marquesas. Este foi literalmente o primeiro arquipélago Melvillian. Tinha todos os atributos – uma vegetação luxuriante e, como se por coincidência, era o local exato no Pacífico, em todo o vasto oceano, onde se reunia a maior concentração de cachalotes. Melville procurou guarida entre os *Typees*, uma tribo canibal, de caminho encontrando a inspiração para a personagem de *Queequeg*, e escreveu três romances contando a história da sua evasão, nas suas andanças de ilha em ilha e de baleeiro em baleeiro; *Typee* (1846), *Omoo* (1847), *Mardi* (1849). Foi assim que conseguiu, de facto, erguer o seu arquipélago literário, deslizando centímetro a centímetro da autobiografia – *Typee*, *Omoo* – para a ficção – *Mardi*. Mais tarde, onze anos após ter embarcado pela primeira vez num baleeiro, surge *Moby-Dick*. Tinha criado a sua mitologia branca sobre o limiar de uma economia obsoleta.<sup>64</sup>

Deleuze considera que “não se compreende o pragmatismo quando nele se vê uma teoria filosófica sumaria fabricada pelos americanos. Em contrapartida, compreende-se a novidade do pensamento americano quando se considera o pragmatismo como uma tentativa para transformar e para pensar um mundo novo ou um homem novo, enquanto se *forjam*.”<sup>65</sup> De acordo com Deleuze, Melville (junto com Thoreau e Emerson) figura entre estes aventureiros.

61 Deleuze, *op. cit.*, p. 90.

62 *Ibid*

63 Melville, *op. cit.*, p. 236.

64 *Moby-Dick* serve como uma espécie de denúncia sobre a questão da indústria ecologicamente devastadora da baleação, e isto mesmo antes do início da prospeção de petróleo a grande escala nos Estados Unidos em 1855, que levou ao abandono do óleo de baleia como combustível para a iluminação, em favor do querosene.

65 Deleuze, *op. cit.*, p. 99.

Graças à inventividade dos seus gestos criativos, Melville constrói personagens altamente originais em cada romance. Ahab,<sup>66</sup> Bartelby, Billy Budd ... Melville (Ishmael) diz de Ahab que o seu propósito se impunha ‘aos deuses e demónios como uma vontade independente, que queria alcançar o seu objeto mesmo contra poderes ocultos’<sup>67</sup>

Deleuze nota que, juntas, estas figuras também formam um arquipélago, igualmente explorado por Jaworski em *Melville, le Désert et l’Empire*. Cada fragmento do arquipélago está dotado de qualidades cinematográficas, afirma Deleuze – planos panorâmicos e *travellings*, “processos estacionários e congelados o os procedimentos de louca velocidade”<sup>68</sup> Na planificação da montagem dos seus gestos, Ahab representa a velocidade infinita, o “raio de luz viva”, a lança. Ao perder a sua vitalidade normal, Ahab nem sequer aproveita aquilo que mais o poderia reconciliar com os seus semelhantes – a linguagem – mas antes, deixa-se reduzir a nada mais do que um raio de luz em rota de colisão. Ele não é mais do que o[s] “vestígio[s] ou projeção[ões] de um idioma único e original, e leva toda a linguagem até ao limite do silêncio e da música.”<sup>69</sup>

A carta permite-nos identificar este *perspetivismo arquipelágico* – define não apenas a sua planificação, como o seu enquadramento cinematográfico-acústico. Os planos panorâmicos e *travellings* fazem parte do espaço sónico.

Lembremo-nos dos *takes* de Keith Basso aos Índios Cibecue (cf. nota 46). A carta traçada pelo romance é como uma lança a voar em direção ao *take* final – o preciso local onde os caminhos de Ahab e Moby-Dick se cruzam, o preciso momento em que todos os pontos de vista convergem, quando só resta um tipo de som. Este é o momento efêmero em que o fragmentário se torna inteiro e a linguagem é branqueada – o momento em que as águas se fecham sobre os estalidos da baleia branca<sup>70</sup> e uma figura com uma perna de marfim se abandona ao silêncio e solidão das profundezas para todo o sempre. Já não há conceitos, nada a dizer, apenas a fazer, e agora o trabalho pode começar.



Cartografando/montagem inacabada de 139 capítulos, fotografia copyleft Pierre Baumann

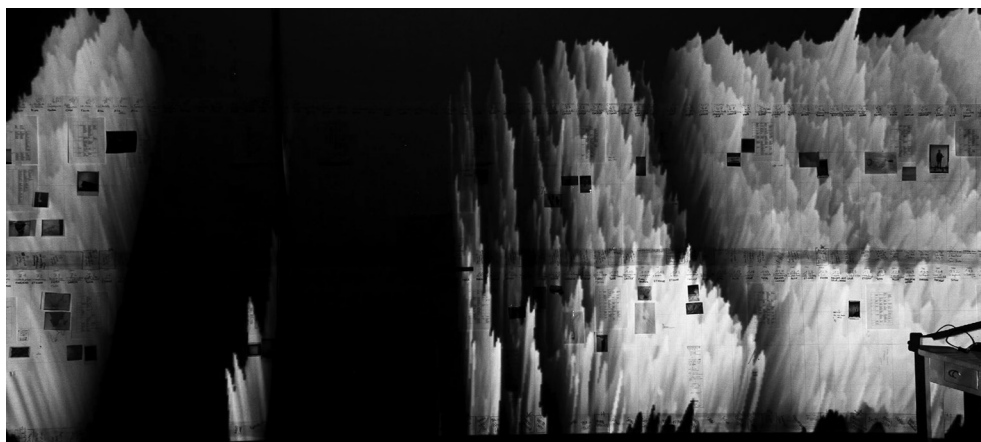
66 Claramente inspirado na figura de Edmund Gardner, capitão do *Essex*, atacado por Mocha Dick

67 Melville, *op. cit.*, p. 235. Ahab é o exemplo original do que Deleuze analisa aqui.

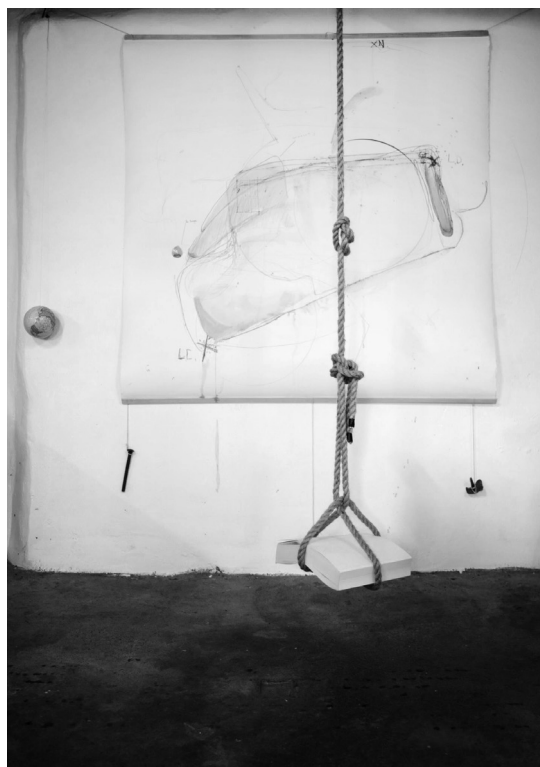
68 Deleuze, *ibid.*, p. 93

69 *Ibid.*, p. 83.

70 Por que é que Moby Dick é branco? Ou porque era uma baleia albina, ou devido à sua idade – a pele do cachalote torna-se mais pálida à medida que envelhece.



Projeção simultânea de registo sonoro dos primeiros quarenta capítulos gravados a partir da cartografia inacabada de 139 capítulos, de Simon Deniboire, fotografia copyleft Simon Deniboire.



Objeto livre – fazer dizendo (=redizer), de Chloé Bappel – capítulo 44 A Carta, Maio 2017, fotografia copyleft Chloé Bappel.



Fazer pela forma (=redizer), Philippe Regnier gravando, Maio 2017, fotografia copyleft Pierre Baumann.

## O CONVÉS DE PROA



No convés de proa fizemos coisas através da forma, Maio 2017, fotografia copyleft Pierre Baumann.

## O FIM DA CAÇADA

Antes de pousar a caneta, falta dizer duas coisas. Primeiro, a cadeia contínua descrita anteriormente, que nos levou de forma incessante do dizer ao fazer, foi um instrumento perfeito para o estudo de *Moby-Dick*, assim como o sistema de registo que foi implementado facilitou imensamente o nosso trabalho.

Da mesma forma, existem outras sequências contínuas que aqui foram discutidas, algumas das quais são internas a um elo da cadeia geral que, para se conseguir chegar ao fundo da nossa análise, têm de ser retrabalhadas. Numa investigação anterior,<sup>71</sup> trabalhei sobre o processo que guia o pensamento criativo baseado na relação entre gestos de recolha e gestos de pensamento em Darwin. Os gestos de recolha – observar, colher, arranjar, montar, transportar, conservar, e categorizar – são acompanhados de gestos de pensamento (“eu penso” e uma hipótese Darwiniana), tais como – escolher, experimentar, classificar, analisar, especular, projetar, e conceptualizar. A organização e aplicação desta sequência contínua desempenham um papel na eficiência da lógica fundamental de uma *montagem espontânea do fragmentário*. A carta assume múltiplas funções e só ela traduz todas as operações na cadeia Darwiniana.

Esta cadeia Darwiniana, praticamente um algoritmo, é aplicável em cada fase do fazer e dizer. Ajuda a aumentar o nível de precisão das análises. É um modelo simples, mas o que importa não é a credulidade acerca do seu uso, mas o facto de que serve o nosso propósito. A sua sustentabilidade, tal como a da lança, é fomentada pela sua utilização e pela nossa capacidade de a regenerar, graças ao que estiver à mão e ao curso variável das nossas navegações.

Por fim, o segundo ponto é que o processo descrito está inacabado – ainda não assimilámos todos os seus resultados e ainda estamos a trabalhar a recolher e a coligi-los. Contudo, e assim se confirma a operabilidade do método, tem esclarecido um certo número de elementos significativos no que se refere à capacidade do romance de Melville para produzir objetos de pesquisa ligados às nossas reflexões atuais sobre a volatilidade e mobilidade dos objetos artísticos, e o potencial destes instrumentos artísticos na sua utilização em discussões éticas sobre a sustentabilidade de recursos generalizados.

71 Estas conclusões resultam de uma análise da apresentação que Darwin faz da *Amphiroa orbignyana* in P. Baumann, ‘Hypothèse par Indifférence vs Fiction Juridique (Recherche et Continuité des Ecritures Liquides)’, *op. cit.*



Antes do impacto, Capítulo 134, A Caça- Segundo Dia. Fotografia polaroid de Tomas Smith, Maio 2017. "Moby-Dick é um elétron livre, rodando em torno da crosta terrestre, uma minúscula bola branca em perpétua rotação, destruindo tudo o que encontra no seu caminho." Fotografia copyleft Tomas Smith.

