

NEM ACASO, NEM PROGRAMA: WILLIAM KENTRIDGE E O CURRÍCULO COMO FORTUNA

Cristiano Bedin da Costa - UNIVATES
cristianobedindacosta@hotmail.com

Resumo

Diferente do frio acaso estatístico, no entanto fora da esfera do controle racional, a noção de fortuna, princípio norteador no processo artístico do sul-africano William Kentridge, pode ser entendida como uma ocorrência fortuita mas dirigida, espécie de engenharia heurística da sorte, onde predeterminação e possibilidade contagiam-se mutuamente. Segundo o artista, trata-se de um termo geral utilizado para uma gama de acoplamentos heterogêneos, compostos de materiais oriundos de domínios diversos. Tal causalidade direcionada acaba por impor à obra um estado de variação contínua, delimitando, frente a todo ideal especializante, um modo inautêntico de estar no mundo. Escrito em meio às investigações realizadas pela pesquisa “O currículo em espaços escolarizados e não escolarizados no Brasil e na Colômbia: diferentes relações com o aprender e o ensinar”, vinculada ao Mestrado em Ensino do Centro Universitário Univates/RS/BRA, o presente ensaio aborda o processo de criação kentridgeano a partir do material didático elaborado pelo programa educativo da Fundação Iberê Camargo, localizada em Porto Alegre/RS, onde a exposição monográfica *William Kentridge: Fortuna*, foi apresentada em 2013, em esforço conjunto com o Instituto Moreira Salles e a Pinacoteca do Estado de São Paulo. Tomada em um agenciamento educacional, a noção de fortuna permite a visualização de um currículo enquanto excesso de realização, uma excentricidade não avessa ao engajamento político-pedagógico, mas comprometida com a incoerência própria da mescla de pensamentos divergentes, a contaminação estética e a migração de significados produzida no passeio pelas fronteiras sabidamente porosas da arte, da ciência, da literatura, do cotidiano. Confiar na fortuna é aceitar o acidente, as práticas Entre-Vistas e inevitavelmente Impre-Vistas, a quebra e o rearranjo híbrido dos códigos de representação, o tráfico e a anamorfose própria a uma prática transdisciplinar.

Palavras-chave: Arte; Fortuna; Educação; Currículo.

Abstract

Unlike the cold statistical accident, however outside the realm of rational control, the notion of fortune, a guiding principle in the artistic process of the South African William Kentridge, can be understood as a casual but oriented occurrence, a kind of heuristic engineering of luck, in which predetermination and possibility contaminate each other. According to the artist, fortune is a general term used for a range of heterogeneous connections, composed of materials from various domains. Such oriented causality imposes to the artistic creation a state of continuous variation, delimiting, against to every ideal that tries to promote specialization, an inauthentic mode of being in the world. Written during the investigations conducted by the research "The curriculum in schooling and non-schooling spaces and in Brazil and Colombia: different relations with learning and teaching", linked to the Master in Teaching of the Univates University Center (Brazil), this essay investigates the kentridgean process of creation from the method of teaching developed by the educational program from Iberê Camargo Foundation. In this place, located in Porto Alegre, Brazil, in a joint effort with the Moreira Salles Institute and the Pinacoteca of the State of São Paulo, was presented in 2013 the monographic exhibition *William Kentridge: Fortuna*. In this exhibition, from a

educational perspective, the notion of "fortune" allows the visualization of the curriculum as an excess realization, an eccentricity that is not opposite to the political-pedagogical engagement, but is committed to the proper incoherence of the mix of divergent thinking, aesthetic contamination and migration meanings produced in dialogue with porous borders of art, science, literature, and quotidian. Trust on fortune is to accept the accident, the Interviews, practical, but also inevitably Unfore-seen, the rupture and hybrid rearrangement of codes of representation, the traffic and anamorphosis characteristic of a transdisciplinary practice.

Key-words: Art; Fortune; Education; Curriculum.

A visão não basta.
Paul Cézanne.

O ateliê é um feltro, o corpo é uma isca. Para falar de arte, William Kentridge começa por se declarar sul-africano. Segundo ele, não há nenhuma razão em negar a virtude que há em se estar um tanto fora do foco, deslocado do centro no qual os discursos são compactos, querendo-se definitivos e coerentes. “Sim, porque existe sempre a ansiedade de se estar no limite” (KENTRIDGE, 2013b), de acreditar não ser inteligente o suficiente, de fazer parte dessa comunidade do “o que isso poderia significar”: por não ser capaz de entender, por não ser possível agarrar o suposto sentido verdadeiro da obra, resta a alternativa de operar leituras prospectivamente estranhas, efetuar traduções errôneas, falsas interpretações. Essa espécie de poética *flou*, sintoma da atopia e da incerteza próprias de um habitáculo em deriva, acaba por contagiar a educação quando esta, destacada o tanto possível dos exercícios exaustivos do comentário, do monólogo e da repetição, quer-se inventiva e coloca os pés ou ao menos a ponta do nariz em celebrações para as quais não é necessariamente convidada. É justamente dessa imperícia interpretativa, dessa crença apaixonada nas margens e no engenho rigoroso das más traduções com as quais se cria novas possibilidades de transver o mundo (BARROS, 2010), que é constituído o presente ensaio.

Fortuna

“O que existe é um senso de jornada, sem saber o que haverá na outra ponta”.
William Kentridge, *Shadow Procession*.

Marcado por um inquieto espírito de experimentação e improviso, o processo artístico de William Kentridge tem na noção de fortuna o seu argumento central. De acordo com Kentridge (2013a, p.295), trata-se de um termo geral utilizado para uma gama de agenciamentos singulares e heterogêneos, cuja constituição não se dá nem por simples acidente nem em decorrência de um plano estratificado, de um programa bem definido, de um

storyboard. Diferente do frio acaso estatístico, no entanto algo fora da esfera do controle racional, a fortuna pode ser entendida como “uma espécie de ocorrência fortuita mas dirigida, uma engenharia da sorte” (TONE, 2013, p.13), na qual coexistem possibilidade e predeterminação. Modelo de armar sofisticado e plural, a heurística kentridgeana opera através de um devir contínuo, no qual a obra encontra-se em constante movimento. Neste sentido, a crença e sobretudo a aposta na fortuna na realização artística acaba por espelhar maneiras singulares de existir no mundo (KENTRIDGE, 2013b), mesmo fora do âmbito da arte.

Tal espelhamento, segundo Kentridge (2013a), pode ser interpretado como uma espécie de “iluminação” cinética, pela qual poderão ser definidos os espaços ocupados pelo observador e pela obra. Ao considerar insuficiente o pressuposto de que para definir arte basta ao artista dizer o que é arte, a crença na fortuna acaba por retirar do autor a arrogância própria de quem está situado no centro da ação, lugar então reservado ao próprio movimento de transformação da obra. O interesse de Kentridge, nesse sentido, é sempre pelo processo, nunca pelo fato dado, de maneira que não apenas a passagem do tempo, mas também “a transformação que é inevitável com a passagem do tempo (...) a memória esquecendo as coisas, ou uma árvore que se transforma em pedaços de madeira, e em uma mesa e então um livro, em fogo, em cinzas e em fumaça” (KENTRIDGE, 2013b), tornam-se o elemento preponderante. Se não há pontos, não há cenas estáveis, e a obra é sempre um espaço fluído, redefinido a cada encontro. Por sobre os traços, as cores e as fronteiras de tinta, por sobre os objetos, as notas, imagens e as fronteiras sonoras, o relacionamento recíproco com linhas que continuamente mudam de plano e direção.

Configurando-se ao mesmo tempo como uma negação de pressupostos especializantes e um correlato elogio de contaminações estéticas, a fortuna opera por mescla, quebra e rearranjo contínuo de códigos de representação em produtos híbridos (TONE, 2013). Desejante, a promenade kentridgeana entrelaça o político, o excêntrico e o poético, na constituição daquilo que o artista diz serem produções de “origens inautênticas”, tornadas possíveis através do passeio fronteiro entre a arte, a literatura, a filosofia, a vida. Trata-se de uma de realização por excesso, da polinização cruzada de incontáveis motivos e imagens, de um fazer ancorado na migração de significados de um plano a outro no processo criativo. Tráfego, logicamente, mas também tráfico, transgrafia tópica.

Bem sabemos que o trabalho da arte não pode ser resumido pelo ato de simples pilhagem e fixação, em determinado plano, de ações e pensamentos vindos de fora, uma vez

que ela tem uma dinâmica própria, devidamente explicitada pela obra (DUCHAMP apud CABANNE, 2002). No entanto, o artista tampouco está isolado em seu meio, alienado de todas as demais manifestações e dos signos de seu tempo (SEKEFF; ZAMPRONHA, 2002). Um objeto de arte, por tal perspectiva, insere-se menos em um contexto entre o homem e a natureza que em uma relação entre o homem e a sociedade (SYLVESTER, 2010). Assim, o compromisso estético com a luta por um novo realismo, o que Kentridge (2013a) definirá como uma possibilidade de iluminar alguma coisa que poderá ser reconhecida por quem a encontra, é um gesto coletivo e político em cada uma de suas expressões, de maneira que a imagem, o traço, o objeto, são também carne do mundo, termômetros de um real tornado possível. Trata-se do pensamento como ressonância, cluster de imagens-sons-escrituras sobrepondo-se às fronteiras disciplinares, e parece ser justamente dessas zonas de contaminações que se ocupa a fortuna.

Escrito em meio às investigações realizadas pela pesquisa “O currículo em espaços escolarizados e não escolarizados no Brasil e na Colômbia: diferentes relações com o ensinar e o aprender”, aprovada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (Edital MCTI/CNPq Nº 14/2013) e vinculada ao Mestrado em Ensino do Centro Universitário Univates/RS/BRA, o presente ensaio aproximar-se do processo de criação kentridgeano a partir do material didático elaborado pelo programa educativo da Fundação Iberê Camargo, localizada em Porto Alegre/RS, onde a exposição monográfica *William Kentridge: Fortuna*, constituída por 31 esculturas, 32 desenhos, 26 filmes e animações, 115 gravuras e duas vídeo instalações foi apresentada entre 07 de março e 25 de maio de 2013. O material é composto por 12 lâminas independentes, cada uma delas abordando alguma obra específica presente na exposição (com imagens, textos informativos e propostas de atividade definidas pela rubrica “Para pensar”), e objetiva o trabalho com estudantes em espaços outros que não o da Fundação. Ao ser tomado em um agenciamento educacional, o trabalho de Kentridge permite ao currículo ser pungido pelo descomedimento, pela contaminação e pelo movimento. Confiar o currículo à fortuna é aceitar o acidente, as práticas Entre-Vistas e inevitavelmente Impre-Vistas, o contágio e a anamorfose própria a uma prática transdisciplinar.

Sem a pretensão de fazer uma análise estrutural do material oferecido, aqui interessa transitar pelos excessos kentridgeanos, admitindo ser esse o movimento a ser arquitetado no contato com suas obras – “o ensaio é isso”, diria Deleuze (BRASIL, 2001), deixar-se contagiar e verdadeiramente compor com a matéria com a qual se está lidando. Nesse sentido,

a escrita, a arte e o currículo se compõem enquanto práticas palimpsestuosas, zonas de contágio configuradas por um espaço móvel e entre-expressivo, do qual a constituição aqui nos ocupamos.

Salas do excesso

“Tudo o que você vê nesse quarto, ou melhor, neste depósito, foi deixado pelos inquilinos anteriores; portanto você não verá grande coisa que me pertença”.
Marcel Duchamp.

A aula e o estúdio compartilham a seguinte particularidade: neles, há sempre mais coisas do que fazem sentido ou são do interesse atual, direto e manifesto. Há restos de planejamentos, cartazes e avisos vencidos nos murais. Os primeiros esboços de um projeto que se inicia e os vestígios dispersos de planos abandonados. Há quadros, fotografias, calendários nas paredes. Há objetos variados pelo chão, esperando ser apanhados, guardados ou descartados.

Da mesa do estúdio, o artista vê um tripé de madeira, uma enceradeira e um batedor de ovos vermelho. Um desenho de uma xícara sem alça, um molde de madeira, dois cavaletes caídos, incontáveis desenhos de nanquim. Um espelho anamórfico à direita. Dois desenhos de gatos pretos, um deles sem cabeça. Desenhos de pássaro voando. Uma árvore transformando-se em pássaro. Dois discos de vinil. *Kind of blue, The shape of jazz to come*. Um molde de um cavalo, apenas as patas traseiras. 15 Molduras. Fotografias. Descartes. Lista de horários: apresentações, entrevistas, neste semestre e no próximo. A silhueta de uma menina em uma bicicleta, possivelmente três anos. A silhueta de um touro, ainda fresca. 14 pranchas de gravuras em linóleo, cores diversas. Três ampulhetas. Quatro cadeiras. Um sofá de couro. 103 outros objetos visíveis. 25 objetos específicos sobre a mesa. Um gato dormindo.

De sua mesa, o professor tem à frente 25 alunos para 30 classes. Dois quadros de Miró na parede ao fundo. Duas janelas grandes à direita, a biblioteca e parte do pátio nelas. À sua esquerda, um armário chaveado, três prateleiras parcialmente cheias. Revistas antigas, livros, uma fotografia de quatro crianças sorrindo. Dois computadores desligados sobre a bancada lateral. Datashow ligado: slide 11. Quatro livros sob a mão direita. Anotações em 7 folhas A4 brancas, sobre a mesa: aula do dia. O barulho de um cortador de grama. O barulho do corredor. O barulho da sala ao lado. O barulho. 25 alunos para 13 notebooks: dois deles desligados. YouTube. A leitura recomendada. Blog. Rede social. Notificações: 7. Curtidas da foto: duas. Curtidas do comentário: uma. Convite para página: 3. Publicações em evento: uma. Nenhuma mensagem. Uma solicitação de amizade: agora não. Duas cuias circulando. 8

garrafas d'água. Duas latas de refrigerante. Chicletes. Um livro de Cortázar. Três livros de Freud. Um de Lacan. Blocos de notas. Uma mordida em uma maçã. Conversas dispersas. Um lápis desapontado. Anotações de aulas passadas. Anotações de outras aulas, de outros tempos, outras disciplinas. Um celular vibrando em silêncio. 10 minutos para o intervalo.

É em meio a esse caos de excesso que acontece o trabalho. “É essa incoerência, essa fragmentação de pensamentos diversos” (KENTRIDGE, 2013c, p.25), essa “*mélange* anti-hierárquica de linguagens e tropos” (TONE, 2013, p.15), essa superabundância de imagens e impulsos, que é preciso transformar numa obra, numa aula. De que modo? Fazendo com que o próprio meio assuma o papel equivalente ao de um personagem central, *mise-en-scène* continuamente reanimada, com a qual o artista ou o professor deverá contracenar. Corpo-a-corpo heurístico, imprevisível, incontornável.

No plano educacional, encontramos um indicativo de como operar tal “didática-artista da tradução” (CORAZZA, 2012), em um pequeno texto chamado “Em que a filosofia pode servir a matemáticos, ou mesmo a músicos: mesmo e sobretudo quando ela não fala de música ou de matemática”, no qual Deleuze (2002) estabelece uma distinção entre a situação do ensino em Vincennes, onde lecionava, e o ensino dito tradicional. Neste, o mais comum é que um professor fale diante de estudantes que se iniciam ou já tenham algum conhecimento em determinada disciplina, de maneira que, mesmo que esteja cursando outras disciplinas e talvez até mesmo matérias interdisciplinares, cada estudante haverá de ser “julgado” por seu grau de conhecimento em uma disciplina específica e abstratamente considerada. Já em Vincennes, o professor construía sua fala em meio a um público absolutamente variado e que incluía, com diferentes níveis de conhecimento, matemáticos, músicos, psicólogos, historiadores, arquitetos, pacientes de hospitais psiquiátricos, papeleiros, estrangeiros, drogados etc. De acordo com Deleuze, em vez de “colocar entre parênteses” tais disciplinas para abordar de maneira mais simples aquela que deveria ser ensinada, o que o professor precisaria fazer era atender à demanda real dos alunos, que esperavam de uma disciplina como a filosofia, por exemplo, algo possível de ser colocado em relação direta com seus interesses e suas outras atividades. Ou seja, em Vincennes, uma disciplina, seja ela qual fosse, não deveria interessar pelo grau de conhecimento que o estudante teria do saber a ela vinculado, mas sim pelo modo como, a partir de suas próprias ocupações, tal disciplina poderia servir como uma espécie de caixa de ferramentas com a qual se torna mais eficiente a pragmática cotidiana. Neste sentido, era sempre por conta própria, e nunca por meio de pré-requisitos, que os ouvintes deveriam ir buscar alguma coisa em um curso.

Tal como defende Deleuze (idem, p.226), é de grande interesse pedagógico “jogar no interior de cada disciplina essas ressonâncias entre níveis e domínios de exterioridade”. Ao gritar o meu problema, a matéria que me toca também é por mim envolvida, uma vez que com ela eu me componho, movimentando-me e a ela impondo posturas sempre singulares. Isso significa que um encontro, um aprendizado qualquer deve sempre ser pensado enquanto uma afecção e um contágio: “se uma leitura, um estudo, um aprender se prolongam, demoram, estendem, é porque contagiam, afetam e efetuam um movimento que não prolonga ideias, seja explicando-as, seja esclarecendo-as” (FERNANDES, 2009, p.144). Se aprendo, é porque algo me toca e me leva a pensar, me separa daquilo que sei, fazendo vazar também a matéria que me invade, através de outros agenciamentos.

Por essa perspectiva, experimentar “confunde-se com ser modificado ao máximo” (FUGANTI, 2009, p.25) através dos encontros, ao mesmo tempo em que também é conectar e devir, compondo algo a partir da diferença que nos constitui. Em meio à potência do pensamento artístico, filosófico e literário, trata-se de aprender justamente o que pode o pensamento, através da aprendizagem efetiva do que pode o corpo. Nada disso, obviamente, deixa-se transparecer por registros molares e grosseiras avaliações de habilidades e competências, mas sim por gestos mínimos e por vezes insignificantes, embora constituintes de nossa micropolítica cotidiana.

Ao ocuparmo-nos da educação, não estamos comprometidos com o fortalecimento dos espaços já constituídos, dos percursos já sinalizados e dos territórios já delimitados, mas sim em verdadeiramente atormentá-la com saberes diversos, para então experimentá-la a partir de outras posições, tornando-a *vedute* para inéditas pontes de vista.

A anatomia palimpséstica

“[...] escrever, perder, reescrever, instalar o jogo infinito do por baixo e do por cima, aproximar o significante, fazer dele um gigante, um monstro de presença, diminuir o significado até ao imperceptível, desequilibrar a mensagem, guardar na memória a sua forma, não o seu conteúdo, realizar o impenetrável definitivo, numa palavra, pôr toda a escrita, toda a arte em palimpsesto, e que este palimpsesto seja inesgotável, regressando incessantemente o que foi escrito no que se escreve para o tornar sobrelegível - isto é, ilegível”.

Roland Barthes, *Réquichot e o seu corpo*.

Copper Notes, uma série de 12 impressões em ponta-seca, mostra estados sucessivo da mesma chapa de cobre, através dos quais se torna possível visualizar as transformações geradas por incisões, polimentos e raspagens. Do estado zero à imagem final, objetos, animais e personagens transformam-se em um autorretrato que irá ser apagado não por um processo

de subtração, mas pelo acréscimo de linhas e marcas até tornar-se irreconhecível (SCHENKEL; ARIKAWA; TREIGUER; KLACEWICZ; XAVIER, 2013). No bloco de notas de Kentridge, a fortuna não permite que se vire a página a fim de recomeçar do zero, exigindo o acúmulo e o trabalho com o novo a partir do já construído, em direção à saturação.



William Kentridge, *Copper Notes, States 0-11* (2005)¹.

Um traço é gesto gâmico e torna-se rosto, o rosto é autorretrato (citar sempre foi citar-se) e o retrato se apaga por saturação, sob outras perspectivas, sob novos e uma vez mais provisórios ângulos de vida/visão. Verdadeira zona de confronto, a fortuna é sempre um misto cuja demarcação de propriedade é por condição absolutamente limitada, sendo justamente no cromatismo e na complexidade do terreno que residem seu sabor e sua graça. Cartográficas, as notas em cobre operam por cortes, descartes, recuos, maneiras, mas também por mesclas, miras, aberturas, tensores, conexões e tópicas iluminadas: *variations sur le corps*.

Tal como refere José Gil (2008, p.193), todo ato de criação supõe uma desarticulação do próprio corpo, um estrato sob estrato raspado, uma escarificação sob escarificação anterior: a poiética arquitetônica é também uma corpografia palimpséstica. Não se trata de um percurso anatômico qualquer, mas de composições heurísticas, da a-sistemática invenção de operadores práticos, potencialmente vitais (COUTO, 2005). Arquianatomia como cartografia, *poiein* corporal. Palimpsesto, o corpo é uma composição impura, continuamente derivada de uma construção anterior por contágio, justaposição, transposição e transcriação. Nele, os pergaminhos polifônicos, há tempos revisitados e reescritos, não escondem o traçado das

¹ Imagem extraída da lâmina do material didático dedicada à obra *Copper Notes, States 0-11*. As demais imagens apresentadas neste texto estão disponíveis no mesmo material.

inscrições precedentes, de maneira que seguimos encontrando o antigo sob o novo, um gesto d’obra, em apaixonada persistência. Por entre tantas ressonâncias sucessivas, superpostas através da leitura, da visão, da audição, a obra não apenas expõe, mas também é exposta à regra, tomando a perfusão como método e valor a partir do qual se torna bricolagem, domínio de dissonâncias e contrapontos rítmicos, a saborosa complexidade relacional entre elementos provenientes de estruturas diversas.

É sempre no corpo, portanto, que se inscrevem as notas. No corpo, na arquitetura de sua anatomia palimpséstica. Termômetro, a carne também é feltro, o emaranhado de linhas sonoras, picturais, os capítulos e as quadras compondo a cinematografia nômade das horas, o homem no rastro dos anos, por fim: corpos tendas, corpos *yurts*. Trata-se sempre de perseguir uma dispersão, e de efetivamente encarnar o que dissemina: em obra, o corpo não deixa de imprimir certa postura àquilo que o toca, garantindo assim sua contemporaneidade – ou, como diz Kentridge (2013a, p.301), “o corpo é nosso, mas também é um estranho”.



William Kentridge, *Desenho para o filme Stereoscope* (1999).

Sem fundo palimpséstico de palimpsesto sem fim: um corpo rebenta por suas costuras.

Nota breve sobre o senso fraturado de identidade

“Eu sempre acreditei que esse estilhaçamento era apenas o jeito de existir no mundo”.

William Kentridge.

De acordo com Kate McCrickard (2013), uma sensação de fracasso e inquietante ausência de certeza são residuais no universo kentridgeano, mostrando-se cruciais para o

desenvolvimento de sua obra. Ao insistir nas inversões, nas lacunas, nas estagnações e nas retomadas de rumo próprias à inserção da fortuna, a heurística de Kentridge não deixa de soar autodepreciativa, operando por cortes e sabotagens do plano traçado. Trata-se de uma arte que se move em círculos, de transcrições centrífugas a partir de uma identidade fraturada: o mais festejado artista sul-africano vivo não é negro, mas enquanto judeu de ascendência lituana, tampouco encontra lugar na comunidade branca que, “no extremo sul do continente africano, ainda suporta a dor do deslocamento” (MCCRICKARD, 2013, p.280). Invariavelmente à esquerda, a indeterminação é antes de tudo um operador topológico em meio a um variado corpo de trabalho.

Em Kentridge, tal como se pode perceber na sequência de desenhos do filme *What Will Come (Has Already Come)*, a origem é o distorcido, e toda distorção posterior é o correto, ou melhor: o valor a ser defendido. Comprometido com máquinas que “nos conscientizam do processo de ver e nos conscientizam do que fazemos quando construímos o mundo por meio do olhar” (KENTRIDGE, 2013d, p.77), o procedimento anamórfico de Kentridge não deixa de operar por recriações e deslocamentos de pontos de vista. Nele, há sempre algo que foi apagado, uma existência passada cujo traço, em transparência, persiste. Em sequência, as imagens constituem uma espécie de geografia mnemônica, a persistência do tempo tornado visível.



William Kentridge, *What Will Come (Has Already Come) – Two Heads* (2007).

Para Kentridge, tudo é provisório, tudo pode mudar e muda. De acordo como Lilian Tone (2013, p.12), “ao propor a dúvida como único estado de espírito confiável num mundo de profundas incertezas”, faz-se possível evitar prescrições morais, éticas e ideológicas. Artista e obra estão em aberto, transformam-se no momento em que são experimentados. Não há finais esperados, apenas o processo. O passado, o presente e o futuro convergem em uma *presenticidade* contínua, simultaneamente acossada pelo arcaico e pelo vir a ser. É nesse aqui-e-agora incessantemente redescoberto que se inscrevem as verdades da vida, da obra e da

história. É nessa materialidade do tempo esculpido, curvado, retardado, esticado, encorpado, que a obra encontra o seu meio de existência. Bio: degradável via.

Anamórfico, o universo kentridgeano configura-se como uma espécie de “tópica estética” (COUTO, 2001), plano de textualidade polifônica, multiplicidade móvel ou arte de invenção de bodas incestuosas, espécie de matriz onde os argumentos se encaixam e as práticas criativas interagem, entreexprimem-se, operam em contraponto (DIAS, 2004). Para o currículo, a construção de uma via tópica semelhante implica lidar não apenas com premissas universais e verdadeiramente necessárias a caminhos prováveis, conjecturais, mas com bricolagens e argumentações policromáticas. Via outra, portanto, de um exercício do comentário, dos textos que remetem para textos que remetem *para*, do argumento sobre a argumentação, da clausura própria da justificação, da ideia justa: não fundamentar, mas conectar e experimentar, lá onde se faz possível ameaçar “o império da verdade e sua entropia mortífera” (CORAZZA, 2010, p.151).

Fortunalogias, Zootropias *i.ii.iii.*

“Lenta, mas constantemente, quase entrando por portas secretas e fissuras, os tubos, os ductos e as tubulações de cada espécie arrastam-se ao longo e através das paredes, atravessam pavimentos e tetos, estendem-se por toda parte e põem o construtor diante de fatos novos que não parecem figurar no quadro de suas intenções iniciais. Frente a isso ele deve assumir uma posição...”.
Konrad Wachsmann, *Impianti, Strutture, Progetto.*

i.

Não há começo, no máximo estreias de apresentações que se repetem e a cada vez variam (ZORDAN, 2009). Não há mesmo um ponto final, apenas pontes de vista, *vedute*, Da Capo *ad lib* (COUTO, 2005). A fortuna é, portanto, estilo, ordem arquitetônica de invenção, criação de *topoi* de passagem, linguagens e suportes: *topological slides*. E é o currículo mesmo essa realidade fibrosa onde o antigo esfolia ao ser esfolado, torna-se persistência e estereofoniza a voz que nele se envolve e diz. Não vivemos no mundo, num mundo, mas em múltiplos polípticos. O futuro, já nos advertiam as memórias amnésicas de Erik Satie (1998), pertence à filofonia.

ii.

O currículo como fortuna: o que senão uma infinidade de entradas, pulsações sonoras, filosóficas, visuais? O que senão um tecido feltrado se desdobrando entre as obras, saberes, horas, dias e anos? Policromia do excesso, acúmulo de registros, fúria de realização, luxo do gasto sem troca (BARTHES, 2009), ou: ordem arquitetônica polissêmica, e não a lei como

ordem. Panóplianatomias: o corpo arquitetado em um meio, por incontáveis meios, entre-Vistas. Em suma, a escuta de uma produção, não de um produto; de uma afecção, não de uma inteligibilidade. Surdez de toda educação condenada ao discurso do mesmo e a seus afetos médios; surdez de toda disciplina condenada à fala, a seus sistemas de interpretação e à obviedade do sentido. Confiar na fortuna: de que maneira sermos tão precisos? De que maneira fazer do currículo o programa de um “realismo radical” (BACON apud MAUBERT, 2010, p.31), o elogio da exatidão nervosa de uma “sensação de vida”, onde toda imagem permanece adúltera?

iii.

“Todos os apelos à certeza, seja o chauvinismo político seja o conhecimento objetivo, têm uma origem autoritária que conta com a cegueira e a coerção – inimigas fundamentais do que é estar vivo no mundo com os olhos abertos” (KENTRIDGE, 2013e, p.309). O resto será excesso, imperfeição e inacabamento, a fantasia de uma tessitura sincrônica, ucrônica e anacrônica de um currículo. Tudo para que depois, uma vez mais, possamos pensar, ou seja: descolar.

Referências

- BARROS, Manoel. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70, 2009.
- BRASIL. MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. TV ESCOLA (ed.) (2001). *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*. VHS, som, cor.
- CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.
- CORAZZA, Sandra. *Fantasia de escritura: Filosofia, Educação, Literatura*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2010.
- CORAZZA, Sandra. *Didaticário de criação: aula cheia*. Porto Alegre: UFRGS, 2012.
- COUTO, Carlos Sequeira C. *Tópica Estética – Filosofia Música Pintura*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2001.
- COUTO, Carlos Sequeira C. *Vedutismo*. Coimbra: Pé de Página Editores, 2005.
- DELEUZE, Gilles. “Em que a filosofia pode servir a matemáticos, ou mesmo a músicos: mesmo e sobretudo quando ela não fala de música ou de matemática”. In: “Dossiê Deleuze e a Educação”. Revista Educação & Realidade, UFRGS, p.225-226. Porto Alegre, v. 27, n. 2, julho-dezembro, 2002.

DIAS, Sousa. *Questão de estilo*. Coimbra: Pé de Página Editores, 2004.

FERNANDES, Rosana. “Pré-requisitos”. In: CORAZZA, Sandra Mara; AQUINO, Julio Groppa (Orgs.). *Abecedário: Educação da diferença*, p.144-146. São Paulo: Papirus, 2009.

FUGANTI, Luiz. “Aprender”. In: CORAZZA, Sandra Mara; AQUINO, Julio Groppa (Orgs.). *Abecedário: Educação da diferença*, p.24-27. São Paulo: Papirus, 2009.

GIL, José. *O imperceptível devir da imanência*. Lisboa: Relógio d’água, 2008.

KENTRIDGE, William. “‘Fortuna’: nem programa, nem acaso na realização de imagens”. In: TONE, Lilian. *William Kentridge: Fortuna*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2013a.

KENTRIDGE, William. *Entrevista*. CYPRIANO, Fábio. Folha de São Paulo. 2013b. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/09/1336724-leia-a-integra-da-entrevista-com-o-artista-sul-africano-william-kentridge.shtml>. Acesso em: 08/04/2014.

KENTRIDGE, William. “A sala do excesso”. In: TONE, Lilian. *William Kentridge: Fortuna*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2013c.

KENTRIDGE, William. “O que vier (já veio)”. In: TONE, Lilian. *William Kentridge: Fortuna*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2013d.

KENTRIDGE, William. “Elogio das sombras”. In: TONE, Lilian. *William Kentridge: Fortuna*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2013e.

MAUBERT, Franck. *Conversas com Francis Bacon*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

MCCRICKARD, Kate. “William Kentridge, um inovador relutante”. In: TONE, Lilian. *William Kentridge: Fortuna*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2013.

TONE, Lilian. “O presente contínuo de William Kentridge”. In: TONE, Lilian. *William Kentridge: Fortuna*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2013.

SATIE, Erik. “Memórias de um amnésico”. In: CAMPOS, Augusto de. *Música de invenção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

SCHENKEL, Camila M.; ARIKAWA, Cristina; TREIGUER, Bruno S.; KLACEWICZ, Ana Carlina; XAVIER, Denise W. *Material didático – William Kentridge: fortuna*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2013.

SEKEFF, Maria de Lourdes; ZAMPRONHA, Edson (Orgs.). *Arte e Cultura II: estudos interdisciplinares*. São Paulo: Annablume, 2002.

SYLVESTER, David. *Sobre Arte Moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

ZORDAN, Paola. “Ensinar”. In: CORAZZA, Sandra Mara; AQUINO, Julio Groppa (Orgs.). *Abecedário: Educação da diferença*, p.144-146. São Paulo: Papirus, 2009.