

Carolina Junqueira dos Santos

A ORDEM SECRETA DAS COISAS:
René Magritte e o jogo do visível

Belo Horizonte

Junho de 2006

Carolina Junqueira dos Santos

A ORDEM SECRETA DAS COISAS:
René Magritte e o jogo do visível

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Arte e Tecnologia da Imagem

Orientadora: Prof^a Dra. Maria Angélica Melendi

Belo Horizonte

Junho de 2006

*à memória do meu pai,
porque era preciso continuar*

AGRADECIMENTOS

À Maria Angélica Melendi, pela atenção, pelo cuidado, pela palavra.

Às professoras Daisy Turrer e Maria Esther Maciel, por terem aceito, gentilmente, o convite para a banca de avaliação desta dissertação.

Aos amigos do mestrado, por esses passos dados ao lado.

Aos amigos do Grupo de Estudos, pelas fervorosas discussões em meio às conversas sobre tudo.

À Giovanna Martins, pelas palavras errantes.

À Patricia Franca, pelo afeto.

À Consuelo, pela primeira leitura e a cuidadosa revisão.

Ao Wellington, pela língua francesa.

Ao paulo de andrade, pelo silêncio dividido.

Ao Bruno Reinhardt, pelo primeiro olhar em Magritte.

Ao Daniel Ribão, pelo caminho.

À Thula Kawasaki, pelo lugar protegido.

A todos os amigos que aqui nem cabe dizer, pelo carinho.

Ao Leo, amor.

À minha mãe e ao meu irmão, por tudo.

Ao meu pai (*in memoriam*), pelo que ficou.

À Zina e aos funcionários da Secretaria de Pós-graduação da EBA, pela atenção.

À CAPES, pelo auxílio financeiro para a realização desta pesquisa.

Mas talvez a inconsistência não esteja somente na linguagem e nas imagens: está no próprio mundo.

Italo Calvino

(...) se continuarmos utilizando a linguagem no seu significado corrente, com as suas finalidades correntes, morreremos sem ter sabido o verdadeiro nome do dia.

Julio Cortázar

As palavras nunca são loucas (no máximo perversas).

Roland Barthes

RESUMO

A obra de René Magritte, longe dos holofotes do Surrealismo, é uma obra silenciosa. Uma pintura voltada para o pensamento, para a análise das imagens, da linguagem e da representação. Magritte dedicou a maior parte de sua vida a essa pesquisa incansável e, o tempo inteiro, a duas perguntas: qual o lugar da imagem? Qual o lugar da palavra? Neste texto, adoto a estratégia de me aproximar de sua obra por uma via tortuosa e incerta. Assim, faço recuar a um tempo mítico, a questão que subjaz à sua produção, colocando-me em cena como a portadora das lembranças de uma gênese perdida no tempo e na memória. Escrevo através de lembranças. As outras vozes surgem com os fios da escrita. Enquanto escrevo, ouço essas vozes, posso mesmo dialogar com elas. Posso tecer o texto à medida do meu desejo. Lembro-me de palavras distantes, das imagens encontradas em livros. Lembro-me da literatura. A ordem que se estabelece entre as coisas, a ordem silenciosa de que falaria Foucault, é o viés por onde o texto caminha em direção à obra de Magritte. Por vezes, alguns escritores, alguns artistas, são chamados ao texto para um diálogo. Para tentar localizar esse ponto em que acontece a vertigem da imagem, da palavra, a vertigem da lógica e da ordem das coisas. Como participante do jogo de olhares e espelhos que se instaura na obra de Magritte, meu lugar nesta escrita é incerto. Alterna-se. Ora mantém um distanciamento propício à explicitação de suas regras, ora se deixa precipitar no abismo a que imagens e palavras conduzem. Por isso, as abordagens críticas são as aproximações e as possíveis fugas à beira da armadilha que Magritte monta para nós.

RÉSUMÉ

L'oeuvre de René Magritte, loin des projecteurs du Surréalisme, est une oeuvre silencieuse. Une peinture tournée vers la pensée, vers l'analyse des images, du langage et de la représentation. Magritte a dédié la plupart de sa vie à cette recherche infatigable et, tout le temps, à deux questions: quelle est la place de l'image? Quelle est la place du mot? Dans ce texte, j'adopte la stratégie de m'approcher de son oeuvre par une voie tortueuse et incertaine. Ainsi, je fais reculer à un temps mythique la question sous-jacente à sa production, en me présentant comme la détentrice des souvenirs d'une genèse perdue dans le temps et dans la mémoire. J'écris par des souvenirs. Les autres voix surgissent avec les fils de l'écriture. Pendant que j'écris, j'entends ces voix, je peux même dialoguer avec elles. Je peux tisser le texte à la mesure de mon désir. Je me souviens des mots distants, des images trouvées dans des livres. Je me souviens de la littérature. L'ordre qui s'établit entre les choses, l'ordre silencieux dont aura parlé Foucault, c'est le biais par où marche le texte vers l'oeuvre de Magritte. Parfois, certains écrivains, certains artistes sont, dans le texte, appelés au dialogue. C'est la tentative de situer ce point où se donne le vertige de l'image, du mot, le vertige de la logique et de l'ordre des choses. Je participe au jeu de regards et miroirs qui se met en place chez Magritte et mon rôle dans cette écriture est incertain, alternant. Soit il maintient l'écart propice à l'explicite de ses règles, soit il se laisse précipiter dans l'abîme où mènent les images et les mots. Ainsi, les approches critiques sont les approximations et les fuites possibles autour du piège que nous tend Magritte.

LISTA DE IMAGENS

- Pág. 21 René Magritte *L'avenir des voix* 1927
Óleo sobre tela, 50 x 65 cm – Turin, Coleção Particular
- Pág. 22 René Magritte *Le point de vue* 1927
Óleo sobre tela, 54 x 73 – Desaparecida
- Pág. 30 René Magritte *La clef des songes* 1930
Óleo sobre tela, 81 x 60 cm – Coleção Particular
- Pág. 31 René Magritte *Les mots et les images* 1929
[citação do artigo para a revista *Révolution Surréaliste*]
- Pág. 31 René Magritte *La clef des songes* 1927
Óleo sobre tela, 38 x 53 cm – NY, Sidney Janis Gallery
- Pág. 32 René Magritte *The interpretation of dreams* 1935
Óleo sobre tela, 41 x 27 cm – NY, Coleção Jasper Johns
- Pág. 33 René Magritte *Le bon exemple* 1953
Óleo sobre tela, 46,5 x 35,5 cm – Centre Georges Pompidou, Paris,
Musée national d'Art moderne / Centre de Création industrielle
- Pág. 37 René Magritte *Les mots et les images* 1929
[Artigo para a revista *Révolution Surréaliste*]
- Pág. 41 René Magritte *La cascade* 1961
Óleo sobre tela, 81 x 100 cm – Suíça, Coleção Particular
- Pág. 43 René Magritte *La condition humaine* 1933
Óleo sobre tela, 100 x 81 cm. Washington DC, National Gallery of Art
- Pág. 45 René Magritte *L'appel des cimes* 1942
Óleo sobre tela, 66 x 56 cm – Coleção Particular
- René Magritte *La clef des champs* 1936
Óleo sobre tela, 80 x 60 cm – Coleção Thyssen- Bornemisza, Madrid
- Pág. 46 René Magritte *La belle captive* 1931
Óleo sobre tela, 38 x 55 cm – Sydney, Hogarth Galleries
- Pág. 47 René Magritte *Le bon sens* 1945
Óleo sobre tela, 48 x 78,5 cm – Coleção Particular
- Pág. 48 René Magritte *Ceci est un morceau de fromage* 1936/37
Objeto, 30 x 34 cm – Houston, Cortesia The Menil Foundation
- Pág. 50 René Magritte *L'au-delà* 1938
Óleo sobre tela, 73 x 51 cm – Coleção Particular

- Pág. 56 René Magritte *La trahison des images* 1929
Óleo sobre tela, 62,2 x 81 cm – Los Angeles, Los Angeles County
Museum of Art
- Pág. 58 René Magritte *La trahison des images* 1952
Nanquin sobre papel, 19 x 27 cm – Coleção Particular
- Pág. 58 René Magritte *Les deux mystères* 1966
Óleo sobre tela, 65 x 80 cm – Bruxelas, Cortesia Galerie Isy Brachot
- Pág. 60 René Magritte *Le monde perdu* 1928
Óleo sobre tela, 81 x 116 cm – Coleção Particular
- Pág. 60 René Magritte *Le monde perdu* 1928
Óleo sobre tela, 54 x 73 cm – Kunstmuseum Winterthur
- Pág. 62 René Magritte *Personnage marchant vers l'horizon* 1928
Óleo sobre tela, 81 x 116 cm – Staatsgalerie Stuttgart
- Pág. 68 René Magritte *Le miroir magique* 1929
Óleo sobre tela, 73 x 54 cm – Edinburgo, Scottish National Gallery of
Modern Art
- Pág. 70 René Magritte *Le miroir vivant* 1928/29
Óleo sobre tela, 54,2 x 73,5 cm – Coleção Particular
- Pág. 71 René Magritte *Le faux miroir* 1928/29
Óleo sobre tela, 54 x 81 cm – NY, MoMA
- Pág. 71 René Magritte *Le faux miroir* 1935
Óleo sobre tela, 19 x 27 cm – Coleção Particular
- Pág. 73 René Magritte *La reproduction interdite (Portrait d'Edward James)* 1937
Óleo sobre tela, 79 x 65,5 cm – Roterdam, Museum Boymans-van
Beuningen
- Pág. 74 René Magritte *Les liaisons dangereuses* 1935
Óleo sobre tela, 73 x 54 cm – Coleção Particular
- Pág. 80 Alec Soth [do projeto] *Sleeping by the Mississippi* 2002
Fotografia
- René Magritte [cadeira] *instalação* 1945 – Destruída
- Pág. 82 Brassai [*O armário espelhado*] 1932
Fotografia
- René Magritte *En hommage à Mack Sennett* 1937
Óleo sobre tela, 73 x 54 cm – La Louvière, Coleção da cidade de Louvière
- Pág. 84 Ernst Haas 1951
Fotografia
- René Magritte *Le paysage isolé* 1928
Óleo sobre tela, 54 x 73 cm – Destruída

- Pág. 86 Eva Rubistein 1933
Fotografia
- René Magritte *L'amour désarmé* 1935
Óleo sobre tela, 72 x 54 cm – Coleção Particular
- Pág. 88 Florence Henri *Auto-retrato* 1928
Fotografia
- René Magritte *La condition humaine* 1935
Óleo sobre tela, 100 x 81 cm – Genebra, Coleção Simon Spierer
- Pág. 90 Jeanloup Sieff *Nude with a dressing-table* 1976
Fotografia
- René Magritte *Le sens propre IV* 1929
Óleo sobre tela, 73 x 54 cm – Coleção Robert Rauschenberg Foundation
- Pág. 92 Leonilson *Ninguém* 1992
Bordado sobre travesseiro, 24 x 47,5 cm – Coleção Isa Pini, São Paulo
- René Magritte *Le jeu de mourre* 1966
Óleo sobre tela, 30 x 40 cm – Coleção Particular
- Pág. 94 Manuel Alvarez Bravo *Retrato de lo eterno* 1935
Fotografia
- René Magritte *L'usage de la parole* 1928
Óleo sobre tela, 54,5 x 75 cm – Bruxelas, Coleção Mis
- Pág. 96 Manuel Alvarez Bravo *Paisaje y galope* 1932
Fotografia
- René Magritte *Confiture de cheval* 1937
Pote de vidro com rótulo pintado em gouache – Coleção Particular
- Pág. 98 Manuel Alvarez Bravo *Día de todos los muertos* 1933
Fotografia
- Rosângela Rennó *Cicatriz* 1996
Fotografia
- René Magritte *L'art de la conversation* 1950
Óleo sobre tela, 50 x 60 cm – Coleção particular
- Pág. 100 Marcel Duchamp *Fresh Widow* 1920
Janela em miniatura: madeira pintada de azul e oito retângulos de couro polido, 77,5 x 45 cm, sobre uma placa de madeira, 1,9 x 53,3 x 10,2 cm – NY, MoMA
- René Magritte *La lunette d'approche* 1963
Óleo sobre tela, 175,5 x 116 cm – Houston, Coleção Menil

- Pág. 102 Paul Strand *Blind* 1916
Fotografia
- René Magritte *Le paysage fantôme* 1928
Óleo sobre tela, 73 x 54 cm – Coleção Particular
- Pág. 104 Robert Frank 1958
Fotografia
- René Magritte *L'usage de la parole* 1928
Óleo sobre tela, 73 x 54 cm – Coleção Anne-Marie Martin
- Pág. 108 Andy Warhol *Brillo – Caixa de Cartão* 1964
Serigrafia sobre madeira, 44 x 43 x 35,5 cm – Bruxelas, Coleção Particular
- Pág. 111 Arman *Accumulation* 1973
Carimbos de borracha e serigrafia em caixa de madeira e vidro de plástico
46 x 30 x 5 cm – Tiragem: 100 exemplares de 1 a 100
- Pág. 113 Arthur Bispo do Rosario *434 como é que eu devo fazer um muro no fundo da minha casa* – s/ data – cimento, madeira, vidro, 12 x 50 x 6 cm
- Pág. 114 Chema Madoz *Sem título [Porta-queijo]* s/ data
Fotografia
- Chema Madoz *Sem título [Fósforo]* 1994
Fotografia
- Chema Madoz *Sem título [Chave]* 1990
Fotografia
- Chema Madoz *Sem título [Faca]* s/ data
Fotografia
- Pág. 115 Chema Madoz *Sem título [Cachimbo]* 1999
Fotografia
- Chema Madoz *Sem título [Chapéu]* 1998
Fotografia
- Pág. 116 Cildo Meireles *Dados* 1970/96
Estojo com 6,5 x 6,5 x 3 cm, dados, placas de bronze
- Pág. 117 Felix Gonzalez-Torres *Untitled (Portrait of Marcel Brient)* [detalhe] 1992
Balas individualmente enroladas, 198 ½ lbs., dimensões variáveis –
Cortesia da Galerie Jennifer Flay, coleção de Marcel Brient, Paris
- Pág. 119 Hélio Oiticica *Bólido-caixa 22* 1966/67
Caixa d'água e texto
- Pág. 120 Joseph Kosuth *One and three tables* 1965
Mesa de madeira, fotografia e texto impresso, 120 x 310 x 58 cm
(instalação) – Mervyn Horton Bequest Fund

- Pág. 121 René Magritte *Les mots et les images* 1929
[citação do artigo para a revista *Révolution Surréaliste*]
- Pág. 122 Liliana Porter *Serie Magritte: La luna*, 1977. *La condición humana I*, 1976. *La postal*, 1975. *La puerta*, 1977. *El principio del placer*, 1977. *magó*, 1977. Fotogravura, 59 x 46 cm
- Pág. 124 Luis Camnitzer *Fragment of a cloud* 1968
Stencil s/ lâ de algodão, 14 x 20 cm – Ed. de 100 Pratt Graphics Center
- Pág. 125 Lygia Pape *Isto não é uma nuvem* 1997
Madeira, nylon, texto, 19 x 17 x 13 cm
- Pág. 126 Marcel Broodthaers *Les animaux de la ferme* 1974
Litografia, 81,9 x 60, 3 cm
- Pág. 129 René Magritte *Le bouchon d'épouvante* 1966
Objeto, 24,3 x 33 x 39 cm – Bruxelas-Paris, Cortesia Isy Brachot Galerie

SUMÁRIO

Do olhar primeiro	14
I DA LINGUAGEM, DA REPRESENTAÇÃO E DOS ESPELHOS	20
Das arbitrariedades, ou uma pequena coleção de palavras	23
Como atravessar de um lugar a outro sem deixar rastros de passagem: Magritte e os jogos de representação	38
Atlas do impossível: os jogos construídos na obra de Magritte através de uma possível leitura de Foucault	52
Dos espelhos e imagens errantes	64
II MAGRITTE E OS OUTROS	77
Os outros e ele	78
Das ressonâncias da voz – as homenagens, os ecos	106
III POR FIM, O JOGO, A PALAVRA	128
Referências bibliográficas	133
Artistas e fotógrafos citados	138

DO OLHAR PRIMEIRO

Ele foi um homem comum, ele com o seu chapéu-coco. Tinha paixão pelo cinema e pelas imagens de mistério, gostava dos jogos enigmáticos. Ele nasceu na Bélgica em 1898, perdeu a mãe, ainda criança, nas águas de um rio. Viu, uma vez, um homem a pintar num cemitério. Sabia que era da ordem do mistério o que via. Da ordem das coisas inexplicáveis.

René Magritte foi um artista da imagem e da palavra, dos jogos, do cotidiano interrompido pela surpresa, da banalidade dos objetos e da arbitrariedade da linguagem. Alguns insistem em chamá-lo surrealista. Eu prefiro não colocá-lo em lugar algum. Ele não estava muito preocupado com as questões do Surrealismo de André Breton. Não se importava com a psicanálise, não se importava com o automatismo. Por um curto tempo conviveu com os surrealistas de Paris, três anos apenas. Magritte estava na borda das vanguardas. Desenvolveu sua obra independente de grupos e escolas, ele reinventou a maneira de olhar os objetos, ele desmascarou a traição dos sistemas de representação e subverteu a noção habitual da cartilha escolar.

Naqueles anos pós-dadaístas, eis que se ergue das estruturas do próprio Dada, o Surrealismo. Este não foi um movimento que veio depois de Dada, mas ele criou lá suas raízes. O Surrealismo, menos niilista, herdou alguns artistas do Dada. Breton bebeu nas águas deste para gerar as primeiras idéias do Surrealismo. O primeiro manifesto, de sua autoria, data de 1924. O Surrealismo surge com muita euforia, tanto na literatura quanto nas artes plásticas. Naquele momento os olhares estavam voltados ao inconsciente, às técnicas de automatismos, ao uso máximo do potencial de cada artista. Os sonhos, a psicanálise, a junção de objetos desconexos levando ao pé da letra o

que se tornou a máxima dos surrealistas, segundo uma frase de Lautréamont: *Tão belo quanto o encontro fortuito de uma máquina de costura e de um guarda-chuva sobre uma mesa anatômica*. Nisto é fácil reconhecer as imagens de Magritte. Mas ainda assim ele estava distante. À margem.

Seria mais conveniente, neste texto, pensar num certo espírito surrealista que rondava por aqueles tempos. Mais do que uma estrutura de leis e regras, que faziam parte das vanguardas – mais do que isso, aquele momento refletia o espírito de uma época, o homem moderno a todo vapor, sua produção em meio às negações dadaístas e o novo otimismo surrealista, as idéias de Freud misturadas à arte e à literatura, o sonho elevado a um grau de importância nunca visto. Imagens de cenas de mistério e absurdo, o imaginário infantil, o da loucura, imagens obscuras e oníricas. E no meio disso, Magritte, um artista que estava preocupado com questões muito além dos ideais surrealistas e encaixado ali, pela história, por uma simples cronologia.

Antes ele pintou paisagens. Depois vieram as figuras humanas, as manchas de tinta, as pinceladas pesadas e bem marcadas na tela. Ele chegou em alguns momentos à abstração, às imagens cubistas, uma obra ainda sem identidade, sem lugar próprio. Alguns anos depois ele conheceu a obra de Giorgio de Chirico, os cenários arquitetônicos, as estátuas clássicas, a solidão. Ele se encantou, e sua obra tomou outros rumos. As imagens tornaram-se mais enigmáticas, misteriosas. As pinturas eram escuras. Alguns elementos começaram a se repetir: nuvens, olhos, colunas. Os espaços improváveis. Cabeças independentes dos corpos, cortinas, estátuas. Em 1927 apareceu em sua obra a palavra. Nos três anos seguintes, ele desenvolveu toda

uma discussão sobre as questões da linguagem. Vivendo na França, em contato com os surrealistas, ele pintou palavras escritas, pintou espelhos, cachimbos, paisagens nomeadas, molduras vazias. Depois voltou para casa. Desvinculou-se de vez do grupo francês, com o qual discordava em diversos pontos, e voltou para a Bélgica. Então trabalhou com pintura dentro de pintura, com objetos, refez algumas obras com os textos em língua inglesa. Fez retratos em que quase sempre o retratado estava refletido num espelho. Ele jogava o tempo inteiro com a representação. Na década de 40, duas fases diferentes: a primeira, a fase *Renoir*, trouxe um aspecto impressionista para as suas imagens. A segunda, no fim da década, a fase *Vache*, nome atribuído, numa paródia a *Fauve*, às obras com imagens mais coloridas e selvagens. Ele continuava com o seu tom irônico, misterioso e lúdico. Depois volta para a sua técnica habitual, impelido pelas circunstâncias e desejos alheios. Na década de 50, ele retomou em diversas pinturas seu questionamento da linguagem e da representação. Pintou homens de chapéu-coco, objetos gigantes dentro de um quarto, enunciados que não coincidiam com a imagem, e palavras inscritas em pedras. Na década de 60, a última, ele ainda produziu uma série de pinturas e objetos, questionando os nomes, as funções e a representação. Em 1966, propôs, ainda, mais alguma discussão sobre o seu famoso cachimbo. Era a última. Em 1967, ele morreu.

Este texto pretende abordar a obra de Magritte através de um olhar particular, através dos meus olhos e do meu desejo de leitora. Penso que somente assim podem ser lidas as obras de arte, a literatura e o próprio mundo, através do desejo de quem lê. Mesmo os estudos sobre real, representação e linguagem, são feitos e escritos em meio a palavras soltas, é

um texto que deseja o leitor. Cada palavra não tem um sentido absoluto, as significações pouco importam. O conjunto da obra foi selecionado de acordo com o interesse desta pesquisa: as palavras, os espelhos, as ficções e o cotidiano.

A primeira parte deste texto, *Da linguagem, da representação e dos espelhos*, trata da análise de diversas obras de Magritte, tomando como pontos principais as divagações sobre as primeiras nomeações, os nomes das coisas, o ato humano de organizar, nomear e colecionar, para se chegar à linguagem como jogo arbitrário. Logo depois, há uma discussão sobre as relações entre texto e imagem, entre real* e representação, real e ficção. A partir de um diálogo com outras vozes, de Calvino, de Blanchot, de Foucault ou de tantas outras, o texto deseja penetrar nas pequenas brechas do real, da ficção, dos olhares cotidianos: penetrar na ordem secreta das coisas. Por fim, os espelhos. Percorremos, através do texto, algumas imagens de Magritte para refletir acerca destes espaços dúbios, dentro do espaço virtual, chamando Alice para o texto, chamando Borges. É preciso entender de que real se sai e em que real se entra, entender os espaços de multiplicação. Entender a representação como um jogo do olhar e o real como mero ponto de vista.

A segunda parte, *Magritte e os outros*, é um texto sobre imagens. Ao lado de Magritte, outros artistas e fotógrafos são convidados à cena do texto. Em um momento, são colocadas lado a lado a obra de um artista escolhido e a obra de Magritte. Então, em poucas palavras, faço uma leitura delas, falo do meu modo de olhar, somente. Tantas leituras sempre podem ser feitas, para

* Neste texto, a palavra *real* é utilizada no sentido dicionarizado. **Real**. [Do b.-lat. *reale* < lat. *res, rei*, 'coisa, coisas'.] *Adj.* 2 g. **1.** Que existe de fato; verdadeiro. **2.** *Filos.* Diz-se daquilo que é uma coisa, ou que diz respeito a coisas. [Opõe-se a *aparente, fictício, ideal, ilusório, possível, potencial*, etc.] In: FERREIRA. *Novo dicionário da língua portuguesa*. p. 1202.

cada olhar que passa são possíveis palavras novas. Aqui, as minhas. Em outro momento, escolhi obras de outros artistas em que vejo, além da influência direta em alguns casos, uma ressonância da voz de Magritte, os ecos da sua obra, embora, talvez, eles nem tenham um conhecimento preciso da obra do artista belga. Não importa. O que vemos é o que faz sentido entre as coisas. Poderia mesmo escolher obras desconexas e fazer do meu olhar um ponto de encontro entre elas. Basta ler com cuidado cada imagem e cada palavra que sobre as mãos pousarem.

A terceira parte é o fim do texto. Escolho uma última obra de Magritte para falar dos jogos e da palavra escrita. Para falar, uma vez mais, que é preciso saber olhar e percorrer a imagem.

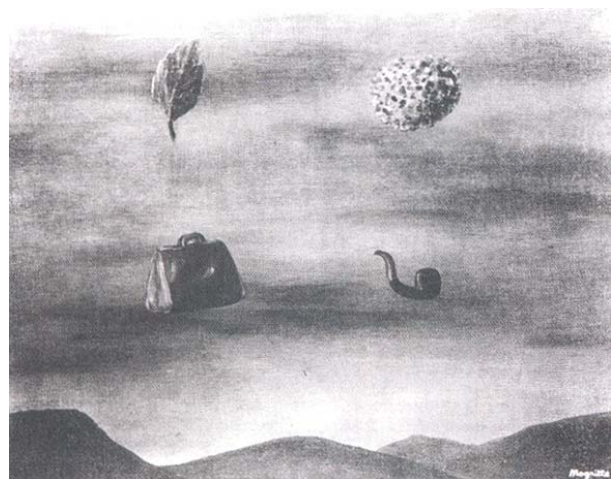
O texto está aberto e cada palavra é um convite. Mais do que estudar a obra de um artista, este texto quer ser lido, quer ser colocado às mãos, tocado. Ele quer o leitor que possa se perder, aqui não é um lugar de palavras precisas. Mas é um lugar de palavras.

I DA LINGUAGEM, DA REPRESENTAÇÃO E DOS ESPELHOS

E antes das palavras escritas, antes da mão a desenhar linhas de texto, eis que veio a voz. E antes da voz, antes da boca a gemer um ruído, tentando pronunciar o nome inventado das coisas, antes era somente a coisa, o objeto vivo, os sentimentos entrelaçados sem nome, sem especificações. Objetos assim soltos, perdidos no espaço de todas as coisas, de todos os nomes ainda não existentes, um amontoado de funções sem palavras.

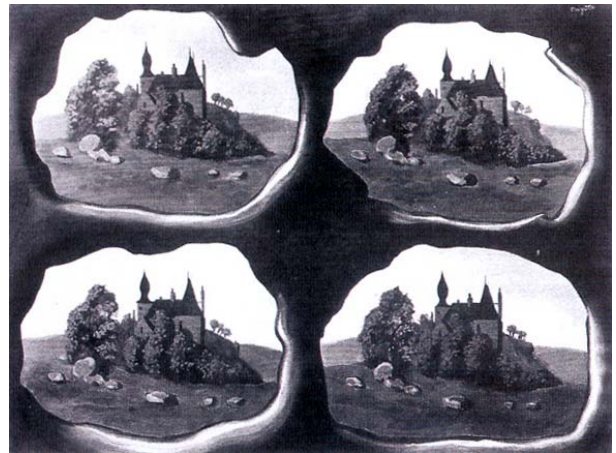
E de repente cada objeto pede um nome, pede uma voz. Não poderiam continuar soltos pelo espaço de todas as coisas. Eles são, também, frágeis, precisam de exatidão, precisam de um nome, de uma função, precisam de uma voz que os pronuncie. Uma voz grave a princípio, uma voz que faça ecoar o nome por todos os séculos e em cada canto do mundo. Todos eles precisam de um nome, sim, como nós. Como precisamos das palavras para estabelecer as relações e funções entre todas as coisas. Precisamos nomear, organizar, classificar. Por vezes precisamos colecionar, criar outros espaços dentro do espaço geral, criar micro-lugares para a existência dos objetos, criar outros nomes e outras funções, precisamos da voz, da palavra escrita nas etiquetas das caixas de papelão, precisamos colecionar coisas e fazê-las nossas, no nosso mundo inventado e nomeado no fundo de uma gaveta.

Distante, nessa paisagem inventada pela pintura, quatro objetos flutuam no céu, ou somente diante da imagem que vemos. Os objetos não estão expostos de acordo com suas funções, nem de acordo com seus nomes. Não, ainda



não existem os nomes. De repente percebemos que estamos diante de um lugar imaginário, um lugar perdido na lembrança dos homens, naquele tempo em que tudo podia existir independente das palavras. É Magritte quem nos diz: *L'avenir des voix*. Na imagem estão alguns objetos que o próprio artista viria, depois, representar, classificar, nomear, subverter. Ali, em 1927, ele começa a história dos objetos, antes do nome, antes da voz. Ele traz à paisagem cada objeto como a futura voz que o pronuncia. Como esta, a minha, uma voz já distante para falar cada nome que existe escondido naquela pintura.

E antes mesmo da voz, o olhar. E através do olhar, as diversas paisagens que poderiam existir diante dos olhos, das mãos. Nesta outra pintura de Magritte, *Le point de vue*, de 1927, vemos quatro paisagens repetidas. Talvez



a incidência do sol sobre cada paisagem seja um pouco diferente, como nas diferentes horas do dia. São quatro recortes da mesma paisagem, vistos por um ângulo muito parecido, embora sempre diferente. Cada recorte se faz de uma forma. Por vezes podemos ver um pouco mais do mato no chão, por vezes um pouco mais do céu. Nenhuma paisagem se repete. Não poderia jamais se repetir. O lugar de onde você olha não se confunde com o meu. Esse lugar mesmo, de onde você lê, não é o mesmo lugar de onde escrevo. Nunca cada um dos nossos olhares poder-se-iam misturar, confundir-se, não seria jamais possível olharmos a mesma coisa, tal como uma voz nunca se repete em outra boca.

DAS ARBITRARIIDADES, OU UMA PEQUENA COLEÇÃO DE PALAVRAS

DA COLEÇÃO DE PALAVRAS

Procuro por aqui o lugar vazio que as palavras ocupam. Posso escrever cada uma delas como se as tivesse na palma da minha mão. E me faço uma pergunta: como tocá-las? Como trazê-las à luz de um discurso sem que sejamos nós os delatores da sua função comunicadora? Não é mais comunicar: é procurar formas de tradução, a comunicação falha porque a palavra recria outro lugar em relação ao que a produz. A palavra ocupa o papel.

O texto, o livro, a cidade – uma ou várias coleções. As palavras estão fora, nós podemos percebê-las pelo olhar. As palavras estão dentro, nosso pensamento se dá por meio da linguagem e seus códigos. Lembro-me de Calvino e o relato de Qfwfq, o herói indescritível das *Cosmicômicas*, sobre a primeira marcação de um sinal no espaço. Em um momento, ele percebe que está a pensar, e isto só era já possível depois da marcação de um sinal – o primeiro código que assinalava um ponto do espaço:

(...) pensar em algo jamais havia sido possível, primeiro porque faltavam coisas em que se pudesse pensar, e segundo porque faltavam os sinais para pensá-las, mas, do momento em que havia o sinal, decorria a possibilidade de que ao pensar pensava-se num sinal, e portanto naquele, no sentido de que o sinal era a coisa em que se podia pensar e também o sinal da coisa pensada, ou seja, de si mesmo.¹

Sim, pensamos através dos sinais marcados nas coisas, pontos quaisquer do espaço. Estamos mais afogados em palavras (e em números) do que nos é permitido perceber. As coisas do mundo possuem etiquetas invisíveis com seus nomes e funções. Em Macondo, cidade em que vivi meus cem anos de

¹ CALVINO. *As cosmicômicas*. p. 37.

solidão através das palavras de um escritor, houve a doença da insônia. Nela, o esquecimento. Os nomes agora precisavam de etiquetas visíveis. Os nomes e as funções das coisas:

Com um pincel cheio de tinta, marcou cada coisa com o seu nome: *mesa, cadeira, relógio, porta, parede, cama, panela*. Foi ao curral e marcou os animais e as plantas: *vaca, cabrito, porco, galinha, aipim, taioba, bananeira*. Pouco a pouco, estudando as infinitas possibilidades do esquecimento, percebeu que podia chegar um dia em que se reconhecessem as coisas pelas suas inscrições, mas não se recordasse a sua utilidade. Então foi mais explícito. O letreiro que pendurou no cachaço da vaca era uma amostra exemplar da forma pela qual os habitantes de Macondo estavam dispostos a lutar contra o esquecimento: *Esta é a vaca, tem-se que ordenhá-la todas as manhãs para que produza o leite e o leite é preciso ferver para misturá-lo com o café e fazer café com leite*. Assim, continuaram vivendo numa realidade escorregadia, momentaneamente capturada pelas palavras, mas que haveria de fugir sem remédio quando esquecessem os valores da letra escrita.²

Depois, houve a cura da doença. E para aqueles habitantes, que voltaram a se lembrar de tudo, um certo envergonhamento com tantos objetos marcados pela casa, marcados pela cidade, as funções, o nome do lugar, e ainda uma frase, para que ninguém se esquecesse: *Deus existe*³.

E quem é o velho Qfwfq, esse personagem a quem não podemos atribuir a identidade humana, nem outra qualquer, esse sujeito sem nome pronunciável? E o que é alguma coisa cujo nome não se pode falar? O que é uma coisa cuja palavra não existe? Blanchot diz que *de um objeto sem nome não sabemos o que fazer*⁴. Por vezes penso que essa coisa não pode existir, nem o que não se pode pronunciar. Somos calcados nas coisas que existem, e pensamos que o que existe deve ter necessariamente um nome. E então,

² MÁRQUEZ. *Cem anos de solidão*. p. 50-51.

³ MÁRQUEZ. *Cem anos de solidão*. p. 51.

⁴ BLANCHOT. *A parte do fogo*. p. 310.

mesmo com um nome escrito, como chamar à nossa direção o velho Qfwfq? Não sei, melhor continuar apenas com as suas histórias contadas e as primeiras marcações no espaço. Talvez possamos, então, roubar o conto de Calvino e tentar reconstruir uma das origens possíveis da primeira nomeação. Num ponto qualquer um sinal é marcado. Com o tempo todo o espaço se enche de sinais, não é possível reconhecer o primeiro, o mundo está repleto de informações de todas as espécies. É o velho Qfwfq quem relata:

(...) no espaço acumulavam-se sinais que vinham de todos os mundos, pois quem quer que tivesse agora a possibilidade não deixava de marcar seu traço no espaço de um modo ou de outro, e o nosso mundo, cada vez que retornava a ele, encontrava-o cada vez mais repleto, tanto que o mundo e o espaço pareciam ser o espelho um do outro, um e outro minuciosamente historiados de hieróglifos e ideogramas, cada qual podendo ser um sinal ou não ser (...) No universo já não havia um continente e um conteúdo, mas apenas uma espessura geral de sinais sobrepostos e aglutinados que ocupava todo o volume do espaço, um salpicado contínuo, extremamente minucioso, uma retícula de linhas, arranhões, relevos e incisões; o universo estava garatujado em todas as suas partes e em todas as suas dimensões.⁵

Assim via o universo Qfwfq. Assim o vemos nós, agora, saturado de coisas e dos nomes das coisas, das funções, tantas palavras marcadas no espaço, como essa quantidade de imagens, quantidade de tudo. E cada um destes nomes surgiu por algum motivo, por alguma voz que o pronunciou, por uma mão que o marcou no espaço.

E mais uma vez, a constatação: o sinal nasceu de forma arbitrária – os nomes, os sistemas, as catalogações são todos, da mesma forma, arbitrários, servem-nos para identificar as coisas no mundo. Mas o fato é que as palavras escapuliram dessa função meramente identificadora e comunicadora para cair

⁵ CALVINO. *As cósmicas*. p. 43-44.

na armadilha da literatura. Capturada a palavra, ela não se comportaria mais da mesma forma. E surgiram os escritores, surgiram os poetas e os artistas. Surgiram os homens que recriariam as palavras e as levariam daqui para outro lugar.

DA ARBITRARIEDADE DA LINGUAGEM

No princípio era o verbo.

Quase nada sei sobre esta frase. Apenas reconheço nela o seu poder de começar coisas. Coisas escritas. Mas mesmo não conhecendo seu lugar exato – apenas alguma lembrança fugidia de Bíblias ou igrejas ou vozes que a repetiram – ainda assim teimo em ser uma destas vozes que agora mais uma vez pronuncia: no princípio era o verbo.

Não, no princípio era a coisa. Não havia nem mesmo o pensamento sobre a coisa, ela era vazia. Um homem, ou talvez tenha sido uma mulher – alguém, em algum dia perdido para sempre num tempo em que não havia a história, não havia mesmo a palavra homem ou a palavra mulher – neste dia pode ter acontecido o primeiro momento da palavra, mesmo que tenha sido apenas um balbucio, algo quase-nada, um sopro de voz que fez um objeto ser identificado. Um barulho saído da boca pode ter dado ao primeiro objeto um nome. Talvez não tenha sido assim. Não importa a origem do que está perdido para sempre. Podemos apenas criar algumas narrativas possíveis, afinal não foi a própria palavra, aquela capturada pela literatura, que nos ensinou isso? A mim, sim, e faço deste espaço um lugar para tudo o que eu quiser. Quero pensar num homem ou numa mulher que deu o primeiro nome a alguma coisa.

Calvino quis pensar num senhor Qfwfq, que nem sequer possui características viáveis para ser um homem. Este senhor alega ter sido o primeiro a marcar um sinal num ponto do espaço. Posso também acreditar nessa hipótese.

Agora leio as páginas iniciais da Bíblia, de quando Deus estava a criar as coisas. Sim, as coisas, das menores à maiores, inclusive o homem, através do qual se criou a mulher. Já no primeiro dia, Deus chamou à luz, dia, e às trevas, noite. No segundo dia, ele chamou ao firmamento, céu. E foi Adão quem deu o nome à Eva, por significar “vidente”. Ali também há uma possível origem dos nomes, é uma história, é uma possibilidade das palavras. Deus *criou-os homem e mulher, e os abençoou, e deu-lhes o nome de homem no dia em que os criou*⁶.

Independente de como surgiu a primeira forma de identificação, de marcação e de sinalização de uma coisa no mundo, o que nos resta compreender é que, inevitavelmente, ela surge arbitrária. Uma coisa recebe um nome ou uma marca para que se faça identificar após um tempo de repetição desta informação. Uma criança ou um animal recebe um nome próprio e eles se reconhecerão neste nome através da escuta repetida dele. Assim, provavelmente, construiu-se toda a linguagem: primeiros nomes, funções especificadas, sistemas inteiros de classificações das coisas do mundo, inventários, agrupamentos, coleções. E é Blanchot quem nos diz: *o nome não saiu da coisa, ele é o seu dentro, posto perigosamente às claras e, contudo, sendo ainda a intimidade oculta da coisa*⁷. Não importa de onde vem o nome, a palavra, a voz. As coisas estão nomeadas, vivemos em meio aos jogos da linguagem.

⁶ BÍBLIA SAGRADA. Gênesis 5, 2.

⁷ BLANCHOT. *A parte do fogo*. p. 310.

Sabemos que o homem sempre teve a necessidade de ordenar o mundo. Essa necessidade é nele inata. E manifesta-se arbitrária. Todas as classificações são possíveis, e elas assim se fizeram pela história. O homem encontrou diversos meios de agrupar as coisas e aprendeu a criar enormes sistemas de identificação. Com a cientifização destes sistemas, a arbitrariedade vai dando lugar a mecanismos mais exatos, a lógicas diversas e passíveis de compreensão. Já não poderíamos falar que agora as classificações são arbitrárias, mas o cerne delas é. Qualquer sistema de classificação nasce arbitrário porque a linguagem nasce arbitrária. E se uma classificação se esgota, na realidade estamos a falar do esgotamento da própria linguagem. Como num caso clássico dessa dificuldade das palavras: o ornitorrinco⁸ não é inclassificável, ele apenas não encontrou um nome além dos já existentes. Há, ainda, muitas palavras por existir.

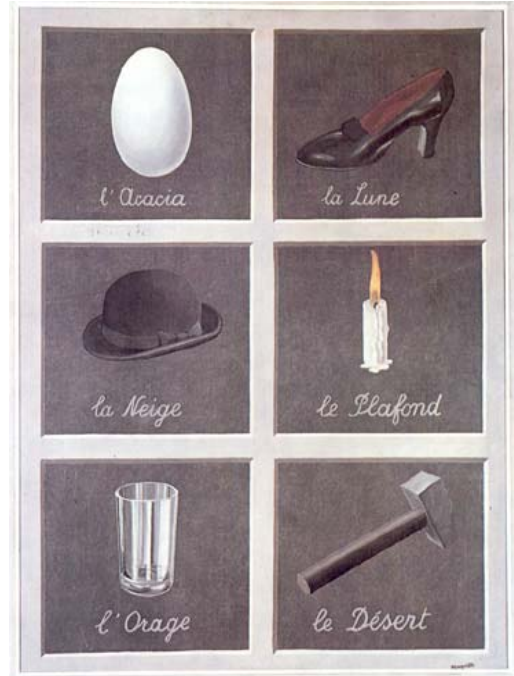
Pensando nisso, lembro-me de Borges e sua enciclopédia chinesa⁹. Há uma divisão dos animais, a começar por *a) pertencentes ao imperador*. Na letra *l*, lê-se: *et cetera*. Depois, até a letra *n*, continua a classificação dos animais. *Et cetera*: tantas discussões sobre o ornitorrinco, e a enciclopédia chinesa conseguiria classificá-lo muito bem. Podemos perceber, assim, que as classificações são linguagem pura, e elas se dão somente através desta. E percebemos, também, que sempre haverá uma improbabilidade de a linguagem dar conta de todas as possibilidades de classificação. Resta, para isso, uma lição borgeana: *et cetera*.

⁸ A descoberta do ornitorrinco, supostamente em 1797 na Austrália, desconcertou todas as noções de sistemas e classificações naturalistas existentes. Ele era um híbrido, mistura de mamífero e ovíparo. Até hoje não há uma categoria específica em que ele se encaixe.

⁹ BORGES. O idioma analítico de John Wilkins. *In: Obras completas*. v. 2. p. 92-95.

A CHAVE DOS SONHOS OU SEIS PASSEIOS PELOS BOSQUES DA LINGUAGEM

Poderia ser uma janela com alguns objetos à vista: um ovo, um sapato de mulher, um chapéu-coco, uma vela, um copo e um martelo. Poderia ser uma ou seis pequenas janelas. Poderia ser uma cartilha escolar: um objeto desenhado e, abaixo, o nome correspondente. Poderia ser, até mesmo, uma lição num quadro-negro e, neste momento, lembro-me de Foucault¹⁰.



Mas se olharmos bem, logo percebemos: isto não é uma janela, isto não é uma cartilha. Aliás, estamos perdidos. Os nomes e as coisas não se correspondem. O observador é obrigado a se confrontar *com a natureza arbitrária dos nossos sinais e códigos*¹¹. Sob o ovo: *a acácia*. Sob o sapato: *a lua*. Sob o chapéu-coco: *a neve*. Sob a vela: *o teto*. Sob o copo: *a tempestade*. Sob o martelo: *o deserto*.

Magritte propõe outros nomes às coisas. Não é apenas uma estratégia para criar leituras possíveis aos objetos pintados. Em um artigo escrito em 1929¹², é o próprio artista quem diz:

¹⁰ FOUCAULT. *Isto não é um cachimbo*. “(...) tudo isso faz pensar no quadro-negro de uma sala de aula: talvez uma esfregadela de pano logo apagará o desenho e o texto; talvez, ainda, apagará um ou outro apenas para corrigir o ‘erro’(...)”. p. 12.

¹¹ PAQUET. *Magritte*. p. 75.

¹² Artigo publicado na revista *La Révolution Surréaliste*.

Un objet ne tient pas tellement à son nom
qu'on ne puisse lui en trouver un autre qui
lui convienne mieux



Sim, um objeto pode ter um outro nome que lhe seja mais conveniente. O nome original é tão arbitrário quanto a troca posterior das palavras. Partindo deste princípio da arbitrariedade, percebemos que um objeto poderia ter qualquer nome e que o gesto de Magritte consiste apenas em refazer um suposto gesto anterior de marcações (e retomo o pensamento em Qfwfq).

Mas, de repente, folheando outros livros, encontro o que talvez tenha sido a primeira versão de *La clef des songes*. É 1927. A pintura é menor, poderia mesmo ser uma espécie de estudo para a de 1930. E no momento em

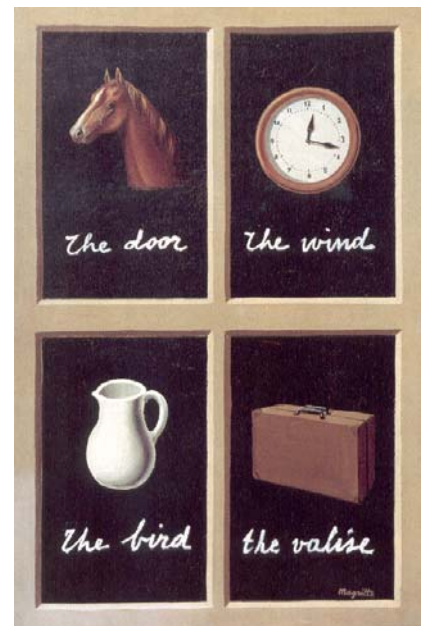


que estou quase a sair da imagem, alguma coisa não me permite: *l'éponge*. Sim, de repente estou diante de um objeto e do nome que o nomeia. Entre três objetos com os nomes trocados, o que nos faz pensar na arbitrariedade das nomeações, entre três objetos renomeados, três relações quase perversas, novas, possíveis – neste mesmo lugar encontro um nome que se refere à imagem. Num primeiro momento penso em Magritte e me pergunto que jogo ele quis propor desta vez. Não sei responder. Mas sei que, atribuindo a um objeto o seu próprio nome, ou seja, estando, ao menos uma vez, de acordo

com as convenções, ele confere credibilidade às outras conexões, que a princípio nos pareceriam equivocadas. No último quadrinho de uma pintura dividida em quatro, ele acerta. E nos confunde.

Poderíamos pensar: ele começou por dar, ao menos, um nome certo aos objetos dispostos. Depois, em 1930, já não restava na pintura seguinte, qualquer nomeação previsível, a “correta”. Mas, depois, encontro uma outra versão de *La clef des songes: The interpretation of dreams*. O ano é 1935. Desta vez, ele volta à estrutura anterior de 4 partes. As três primeiras participam do jogo de renomeação do artista. A última, como na pintura de 1927, grita seu lugar errado. Sim, errado. Há uma mala pintada e, sob ela, o nome: *a mala*.

Fico um tanto perplexa diante desta constatação possivelmente falha, possivelmente correta: os objetos podem ter qualquer nome. Outros ou o mesmo. Não é preciso trocar o nome do objeto para que se constate o mesmo espanto diante de algo nomeado. Sempre há esse abismo, esse lugar intransponível entre palavra e coisa. Jamais elas se tocam. Talvez se esbarrem no jogo do discurso, da linguagem,



mesmo da literatura. Mas não se tocam, não podem jamais chegar tão perto uma da outra. Mesmo o que nos parece correto, o que aprendemos tão facilmente no cotidiano das coisas, mesmo o que nos torna menos analfabetos, isso tudo não serve para compreendermos a dimensão da distância que há entre a palavra e a imagem.

E escrevendo cada uma destas palavras, sei que há algo naquelas pinturas que ainda não consigo entender. Falamos de coisas e nomes, objetos e suas funções. Falamos como se estivéssemos a falar do mundo dito real. Mas de fato estamos a falar de pinturas, ou, de uma forma mais crua, de meras representações deste mundo real. A imagem de uma mala com a palavra *mala* abaixo pode estar tão equivocada quanto o nome diferente sob a coisa. Aquilo, de fato, não é uma mala, senão a representação de uma mala.

E agora, diante de tantos nomes alterados e confundidos, diante do real que se apresenta, no lugar das não significações, dos nomes improváveis, impossíveis, neste lugar das coisas soltas da linguagem, ou da linguagem independente dos objetos nomeáveis – neste lugar, posso, então, perceber a distância das palavras e da função dada à linguagem. Não, ela não serve para nomear, mas sim para criar outros espaços.

EM MEIO AO REAL, A FICÇÃO

E o que faz ali parado aquele homem, de pé, se a legenda da imagem diz outra coisa? Se bem que, ao olhar novamente, percebo o que, de fato, ela me diz: *personagem sentado*. O que vejo é um homem, de pé, chapéu, casaco e guarda-chuva. O que vejo são imagem e texto que possuem uma estranha vizinhança, que se tocam levemente sem muito contato.



A princípio penso que o texto está enganado. Ou estaria a imagem. Mas me perco. Sei que estou no lugar-comum quando assim penso. Esse *Le bon exemple* de Magritte me diz o quê? Aonde ele quer chegar ao levar o pensamento até a dúvida? Não sei, mas descobri que Magritte trabalha com essa dúvida, algo que alguns de seus estudiosos chamariam de “a dúvida fundamental”. Um lugar a que chegamos e do qual não podemos mais sair. Somos capturados pela imagem, ou pelo texto, ou pela suposta falta de conexão entre ambos. Somos enganados e presos na vertigem.

Mais uma vez olhamos essa cartilha inventada por Magritte. E mais uma vez somos presas fáceis dessa armadilha da linguagem. Por que haveríamos de pensar que há que se ter uma relação precisa entre as coisas? Talvez a frase esteja a anunciar o futuro da imagem daquele homem. Talvez esteja a falar de outra coisa, de um personagem, de algo que acontece fora da imagem. Ou de algo que não acontece. E ao escrever a palavra *personagem*, talvez Magritte queira nos falar da ficção, desses jogos que rondam o real, este real que é mero ponto de vista. Se escrevesse *homem sentado* poderíamos falar de um engano. Mas assim não, o *personagem* instaura a ficção, instaura uma espécie de atuação que pode ser da própria imagem. Ou do texto. As palavras fazem o que querem. Ali, no meio de um lugar neutro, sem chão, no meio de uma página, a imagem e o texto. Só isso podemos ver precisamente. De resto nada se sabe, mas ainda se pode sonhar em meio à linguagem.

AS PALAVRAS E AS IMAGENS

Em 1929 Magritte escreve um artigo para a revista *Révolution Surréaliste* em que propõe uma discussão sobre as relações entre palavra e imagem, real e representação. Nesse artigo, Magritte acaba por justificar várias pinturas suas, como aquelas em que ele trabalha com formas vagas, com a palavra no lugar da imagem, e com nomes trocados entre os objetos. Esse artigo, de alguma forma pouco conhecido na sua obra, é de grande importância para que se possa compreender suas preocupações em torno do tema e para que se possa verificar porque, décadas mais tarde, Magritte seria considerado um dos precursores da arte conceitual.

Alguns tópicos do artigo são uma espécie de pequenos ensaios de pinturas do artista. No texto, ele demonstra todo seu interesse pelo

Un mot peut prendre la place d'un objet
dans la réalité :



estudo das relações entre imagem e palavra, por vezes trabalhando à beira da obriedade, este lugar tão comum a Magritte e um dos elementos mais fascinantes em sua obra. Por exemplo, na figura acima, em que Magritte escreve: *Uma palavra pode tomar o lugar de um objeto na realidade*. Este é um procedimento muito simples, colocar a palavra no lugar do objeto, no entanto, a simplicidade do gesto não demonstra o que é alterado na realidade. No lugar, agora, do objeto, há a palavra e a ausência dele, questão que será abordada mais adiante através da voz de Blanchot.

Em outro momento do *Les mots et les images*, é possível sentir um certo tom irônico de Magritte ao falar da representação. Segundo ele: *Tudo leva a*

pensar que existe alguma relação entre um objeto e o que o representa. A seguir ele desenha duas casas e escreve sob a primeira:

Tout tend à faire penser qu'il y a peu de relation entre un objet et ce qui le représente



objeto real, e sob a segunda: *objeto representado*. Nada mais ele nos fala disso. Joga questões abertas no ar, para que alguém resolva, para que o nosso olhar confirme de alguma forma suas proposições.

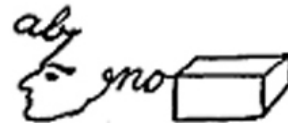
Num outro instante, trabalha só com as palavras escritas, quando diz: *As palavras que servem para designar dois objetos diferentes não mostram o que pode separar estes objetos um do outro.* As palavras são as mesmas diversas vezes, embora

Les mots qui servent à désigner deux objets différents ne montrent pas ce qui peut séparer ces objets l'un de l'autre



queiram falar de coisas diferentes, embora os contextos sejam outros. É puro engano pensar que as palavras se comportam sempre de uma forma específica, elas são matéria-viva, e nada podem mostrar das suas diferenças, só o olhar atento pode encontrar o que difere uma da outra. Logo

Dans un tableau, les mots sont de la même substance que les images



depois, Magritte afirma: *Num quadro, as palavras são da mesma substância que as imagens.* Isso quer dizer que, numa pintura, mesmo ali não se pode saber o que diferencia a palavra e a imagem. Estamos sempre perdidos no mundo das visibilidades.

Eis a reprodução integral do artigo mencionado:

LES MOTS ET LES IMAGES

Un objet ne tient pas tellement à son nom qu'on ne puisse lui en trouver un autre qui lui convienne mieux



Il y a des objets qui se passent de nom :



Un mot ne sert parfois qu'à se désigner soi-même :



Un objet rencontre son image, un objet rencontre son nom. Il arrive que l'image et le nom de cet objet se rencontrent :



Parfois le nom d'un objet tient lieu d'une image



Un mot peut prendre la place d'un objet dans la réalité :



Une image peut prendre la place d'un mot dans une proposition :



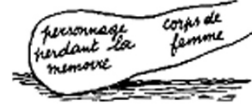
Un objet fait supposer qu'il y en a d'autres derrière lui :



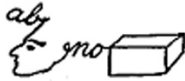
Tout tend à faire penser qu'il y a peu de relation entre un objet et ce qui le représente :



Les mots qui servent à désigner deux objets différents ne montrent pas ce qui peut séparer ces objets l'un de l'autre



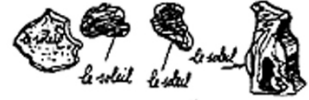
Dans un tableau, les mots sont de la même substance que les images



On voit autrement les images et les mots dans un tableau :



Une forme quelconque peut remplacer l'image d'un objet



Un objet ne fait jamais le même office que son nom ou que son image



Or, les contours visibles des objets, dans la réalité, se touchent comme s'ils formaient une mosaïque :



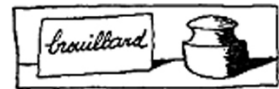
Les figures vagues ont une signification aussi nécessaire aussi parfaite que les précises :



Parfois, les noms écrits dans un tableau désignent des choses précises, et les images des choses vagues :



Ou bien le contraire :



René MAGRITTE.

**COMO ATRAVESSAR DE UM LUGAR A OUTRO
SEM DEIXAR RASTROS DE PASSAGEM:**

MAGRITTE E OS JOGOS DE REPRESENTAÇÃO

Do objeto à imagem, um percurso por se fazer. Dois lugares tão próximos ligados por um abismo. A passagem entre os espaços é o que nos pode fazer aproximar um pouco mais do jogo travado entre o objeto e sua representação, entre o objeto e seu espelhamento. Nada fica depois desta passagem, não há rastros, não há pegadas na areia branca do invisível entre o real e o outro lugar. Lugar a que poderíamos chamar de ficção, ou de mera ilusão do olhar. Mas, aqui, o nome é preciso: *os lugares outros*. Aqueles lugares em que não podemos, de fato, penetrar; onde acontecem jogos ainda desconhecidos para nós, meros olhares passantes em labirintos de espelhos.

Sem rastros de passagem: o lugar do corpo é sempre fora, fora de todos os espaços, fora do real, da passagem, fora do espelho. Nunca se pode precisar o lugar exato em que o olho se coloca. O espectador é um jogador de espaços embaralhados. De repente, a lembrança de Italo Calvino e de seu castelo dos destinos cruzados¹³: cada pessoa criava uma história a partir das cartas dispostas sobre a mesa. Não importava a veracidade dos fatos narrados mas, apenas, a possibilidade de se construir histórias infinitas.

As histórias são livres. O olhar também.

DOS LUGARES REAIS

É de Blanchot a leitura da distância. Do distanciamento que *não é a simples mudança de lugar*¹⁴. Pensar o espaço do real não é um exercício simples, porque ele se apresenta também em forma de jogo. A que real se refere um enunciado? A que instância precisa do real em que vivemos, o real

¹³ CALVINO. *O castelo dos destinos cruzados*.

¹⁴ BLANCHOT. *O espaço literário*. p. 257.

que tocamos, o real pleno de coisas e objetos e situações palpáveis? Não, não sei de que real se fala. Posso apenas tentar cercá-lo deixando espaços livres, espaços de passagem, de contato, com aquilo que não seria da ordem do real. Vejo objetos ao alcance das minhas mãos e chamo a eles de real, posso tocá-los, sei que são objetos pertencentes ao mundo, utilizáveis, seja para quaisquer fins. Começo a questionar, então, as palavras. Elas que me levam a definir como real ou não as coisas dispostas pelo mundo. Qual a função da linguagem senão a de delatar as coisas, senão a de reconstruí-las a partir de seus próprios caprichos? A linguagem é quem define o real.

DOS LUGARES DE PASSAGEM

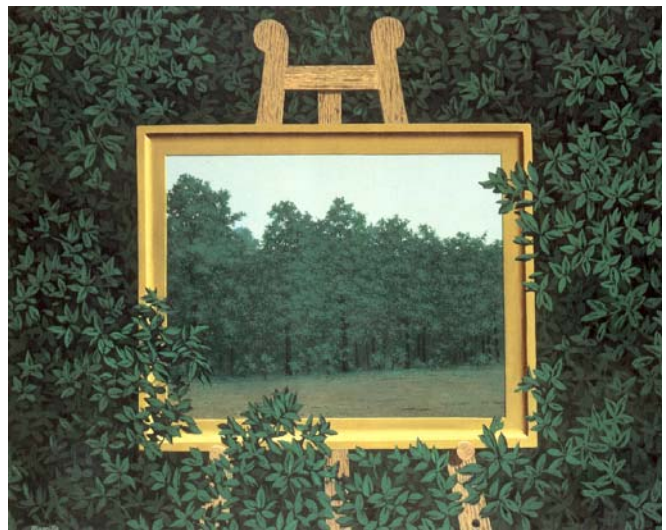
Do real à sua representação, algum caminho se deve percorrer. Por vezes, com os pés atados, outras vezes em puro silêncio. Tento levar o meu olhar para esse lugar entre dois espaços, intocável, impreciso. Lugar onde, de fato, alguns movimentos determinantes acontecem: a passagem e a transformação da linguagem.

A passagem precisa de distâncias. Nada do objeto pode restar na imagem representada, refletida. Há uma forma similar sim, poderíamos, mesmo, chamá-la de idêntica. Mas não nos enganemos por tão pouco: o que se altera é definitivo e nada mais pode se repetir. E, novamente, a lembrança de Blanchot: *o reflexo não parece sempre mais espiritual do que o objeto refletido?*¹⁵ Sim. Blanchot falaria sobre *a presença liberta da existência, a*

¹⁵ BLANCHOT. *O espaço literário*. p. 257.

*forma sem matéria*¹⁶. Eu falo de uma impossibilidade, falo do que se perde na passagem e não mais se alcança. A matéria se altera, o lugar é outro. A passagem é o lugar onde acontecem as trocas. Nesse espaço mínimo de chão e tempo entre o objeto e seu reflexo. Entre o objeto e a sua imagem.

Blanchot me diz que *a imagem pede a neutralidade e a supressão do mundo*¹⁷. Magritte pinta um quadro com plantas que está sendo absorvido pelas próprias plantas. Sim, essas plantas também não são reais para nós, viventes do mundo real. Mas dentro do jogo da pintura, elas são a realidade que engole, com folhas e galhos, o próprio quadro. Na pintura de Magritte, *La cascade*,



a distância entre real e representação não se dá em distância espacial. O real tenta absorver a sua representação, transformar o que fora pintado em matéria viva de folhas. Em algum momento a representação desaparece e a pintura de dentro da pintura volta a ser matéria orgânica. Não para nós, do outro mundo real. Para nós, tudo é um jogo das representações.

DOS LUGARES OUTROS

Depois da passagem percorrida, chega-se, então, ao lugar da representação. Que lugar é esse, onde as imagens brincam distraídas dos seus

¹⁶ BLANCHOT. *O espaço literário*. p. 257.

¹⁷ BLANCHOT. *O espaço literário*. p. 255.

objetos? Blanchot falaria da morte, falaria de algumas possíveis relações cadavéricas, de semelhanças, de estar aqui e em vários lugares. Há, em um de seus textos¹⁸, algumas palavras sobre os restos mortais, os quais muito se aproximam da imagem representada: *algo está aí diante de nós, que não é bem o vivo em pessoa, nem uma realidade qualquer, nem o mesmo que o que era em vida, nem um outro, nem outra coisa*¹⁹. Penso que depois do instante de passagem, quando o objeto já não é mais feito de sua matéria anterior, quando se transforma em imagem, quando altera até seu próprio nome – penso, então, que é outro o lugar da sua presença. Nada mais pode se procurar, nele, do objeto anterior. Tudo se alterou. Blanchot fala da morte que suspende a relação com o lugar. Talvez seja a suspensão mesma do objeto refletido numa cópia. Não é muito fácil trazer ao lado da representação a idéia de morte, mas é possível entrever algumas semelhanças reais entre as suspensões espaço-temporais que as duas impõem aos objetos.

A representação altera a natureza da coisa representada, assim como a palavra não é a coisa que ela nomeia. A palavra está no lugar da ausência do objeto, assim como a representação. Blanchot traça toda uma relação entre a morte e a linguagem no texto *A literatura e o direito à morte*²⁰. Ele começa analisando a palavra pronunciada, com o aniquilamento da existência da coisa, e o que acontece no instante da voz: *quando digo “essa mulher”, a morte real é anunciada e já está presente na minha linguagem*²¹. Ao pronunciar o nome, a coisa nomeada se desfaz, vira a ausência dela mesma. A palavra está no lugar desta coisa, ocupa o espaço vazio.

¹⁸ BLANCHOT. As duas versões do imaginário. In: *O espaço literário*. p. 255-265.

¹⁹ BLANCHOT. *O espaço literário*. p. 258.

²⁰ BLANCHOT. *A parte do fogo*. p. 289-330.

²¹ BLANCHOT. *A parte do fogo*. p. 311.

A palavra me dá o que ela significa, mas primeiro o suprime. Para que eu possa dizer: essa mulher, é preciso que de uma maneira ou de outra eu lhe retire sua realidade de carne e osso, que a torne ausente e a aniquile. A palavra me dá o ser, mas ele me chegará privado de ser. Ela é a ausência desse ser, seu nada, o que resta dele quando perdeu o ser, isto é, o único fato que ele não é.²²

Retirar a realidade das coisas e transformá-las em palavras, jogar com o abismo que existe entre ambas, contornar linhas, riscar muros de pedra, transformar toda a linguagem em matéria viva. Existe um lugar de passagem entre a coisa e a palavra. É um lugar neutro, arenoso, um lugar onde alguma coisa se perde, onde a própria linguagem se perde. E, aqui, este lugar depois da passagem: a palavra, a imagem representada, os jogos da ficção – onde nos perdemos cada um de nós.

DA CONDIÇÃO HUMANA

*La condition humaine*²³ é o nome de uma série de pinturas de René Magritte a partir de um mesmo tema: o real e a representação. Para tanto, o artista dispunha de um mesmo procedimento: a inserção de um cavalete e um quadro com a continuação da imagem do “real” da pintura. Pergunto-me, aos poucos, sobre o título dessas obras: a condição humana.



²² BLANCHOT. *A parte do fogo*. p. 310-311.

²³ *La condition humaine* também é o título de um livro de André Malraux, de 1933, mesmo ano desta pintura de Magritte.

Por vezes, tenho a impressão de que ele fala do nosso olhar, da nossa percepção possível ao alcance do que está a acontecer na imagem. Qual a nossa condição para perceber de que real se fala? Todos os reais possíveis estão embaralhados, e entre eles também as representações e as ilusões da imagem. É um jogo.

Nessa versão de 1933, como nas outras, a pintura se propõe a refletir o que está por trás da representação, se há, ali, o mundo dito real, ou se é apenas um truque para nos fazer crer que as coisas, de fato, se repetem. O que está na pintura dentro da pintura, suspensa num cavalete, pode não representar o que há atrás dele. Poderia haver ali um buraco, uma quebra na paisagem. Acreditamos por um momento que estamos a ver com exatidão a continuação do que o cavalete nos impede de olhar. Mas tantas outras coisas podem estar a acontecer ali, atrás daquele quadro, atrás daquela janela. A própria representação é um jogo, é um mistério. Nunca se pode confiar numa imagem representada. Não se pode saber o que ela quer falar e quais os seus artifícios.

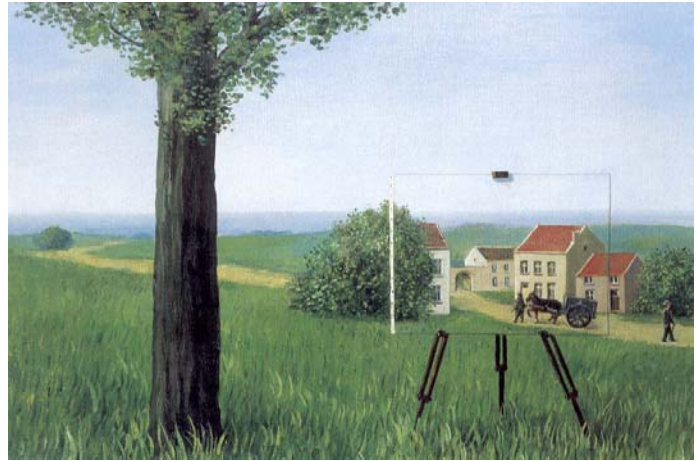
Volto o pensamento à condição humana. E me questiono sobre o que essa condição trata, se é possível que se fale do olhar perdido entre tantas formas de representação, ou se é da percepção que se fala, da capacidade um pouco inexata que temos, de perceber os jogos de imagem, os reflexos no espelho, as pinturas em meio ao real. Este real sem definições, real em que vivo, real como cotidiano palpável, mas também o real de além da imagem do espelho. Por vezes é preciso olhar e nada tentar compreender. Talvez seja essa a única condição.



Poder-se-ia falar também de duas outras pinturas para se pensar a representação. Na primeira, intitulada *L'appel des cimes*, de 1943, há presumivelmente uma montanha de gelo. Há um cavalete, há a continuação representada da imagem. Sim, Magritte já havia feito isso em outras pinturas, mas o fato é que se olharmos bem, de repente percebemos o cavalete sobre um palco. Há uma cortina. Pensamos em uma encenação. Mais uma vez, o pintor brinca com a nossa capacidade de percepção. Mais um real é posto à prova agora. O real do lugar de onde se produz um quadro. O real daquele palco com aquelas cortinas pintados por Magritte.

Na segunda pintura, *La clef des champs*, de 1933, algo diferente acontece na imagem. A janela se parte. A janela através da qual se via o real. Ao se partirem, os cacos de vidro levam, junto a eles, pedaços do real representado. Nada se perde do que se vê através da janela, mas a imagem fica impressa nos vidros partidos. A imagem representada é autônoma e distante do real. É feita de outra matéria. O real que se parte não é o mesmo que fica para além do olhar.

Uma paisagem dentro de outra paisagem, *La belle captive*. Basta um instante mínimo para o olhar, e percebemos que as paisagens se repetem, embora não possamos ver a repetição.



Dentro de um quadro, um outro quadro é pintado. Se pensarmos no pintor Magritte diante da paisagem real, entrevemos um jogo de espelhos, em que detalhes da imagem maior vão se repetindo infinitamente. O procedimento utilizado por Magritte é muito simples: apenas algumas linhas definem a presença de um cavalete na imagem pintada. Mas o que há de simples no procedimento da pintura, talvez não haja na compreensão da importância do tema trazido à tona pelo artista. De repente, estamos diante, não mais de uma pintura convencional, de uma paisagem retratada. Estamos, sim, dentro de um jogo de imagens superpostas, de imagens enganosas, de representações múltiplas. Estamos diante de um abismo. Nosso olhar acostumado a entender a representação e seus caprichos, cai numa rede montada por Magritte e por um simples cavalete pintado numa paisagem. *De que representação se fala?* – pergunta o espectador perdido nas tramas da imagem. Nada se pode saber. Perguntamo-nos o que há por trás do quadro montado no cavalete. Nós queremos acreditar que a imagem real seria a da pintura, mas nunca se sabe. A representação é, também, um jogo de mentiras.

DO BOM SENSO

Sobre um quadro está disposta a natureza-morta. Morta sobre ele, estática, a natureza-viva em objetos reais, em objetos pintados acima do quadro. O tema dessa pintura



se enquadra no que há de mais tradicional na história da arte: um arranjo com frutas suculentas e um vaso; a disposição bem arranjada, o verde, o vermelho e o amarelo que constroem um outro e novo olhar sobre a representação de cada alimento. O quadro emoldurado, perfeito para a natureza-morta, perfeito para compor a história desse gênero de pintura.

Mas o quadro está em branco, emoldurado, sem que imagem alguma tenha sido pintada nele. O quadro está sobre uma mesa e não dependurado na parede, à altura convencional do olhar. E sobre esse mesmo quadro, por cima, por fora, a natureza-morta, as frutas compostas para a pintura. Diante do que seria a mais convencional das imagens, uma pergunta: o que aconteceu?

Magritte nos responde com *Le bon sens*: as frutas e o vaso nada mais são do que uma representação, e agora eles estão sobre o quadro que reproduziria suas imagens. Não é mais, portanto, representação, ali estão como objetos reais. Entretanto olhamos esta cena de fora de outra pintura. Não compartilhamos o mesmo espaço que a mesa, o quadro emoldurado e os outros objetos. As frutas retiradas de dentro do quadro emoldurado não são reais para nós. Há, portanto, alguns jogos de representação dentro da pintura

de Magritte. Os objetos foram retirados do espaço da representação (as frutas e o vaso), porém tornados novamente representação a partir de um outro ponto de vista.

O que dizer então desses espaços relativos da representação? As frutas estão representadas para nós, mas da imagem que se vê dentro do quadro, em especial em relação àquele quadro que está sobre a mesa, elas poderiam ser consideradas reais. Creio que nos perdemos em meio a tudo isso, quase chego a crer também que a representação é um jogo de pontos de vista. Tudo se altera à medida que caminhamos pela imagem, este entrar e sair, o mergulho do olhar, deste corpo fictício que também criamos para penetrar nas brechas do real.

DOS PEDAÇOS DA IMAGEM

E alguns anos depois de afirmar que aquilo não era um cachimbo, Magritte nos surpreende com outra afirmação: *Ceci est un morceau de fromage*. Agora é um objeto o que ele constrói, com uma pequena pintura de um pedaço de queijo que ele coloca,



emoldurada, dentro de um recipiente próprio para o alimento representado. O artifício é simples, um jogo de deslocamentos e cópias. Ele pinta o pedaço de queijo, não é nem mesmo um objeto construído no formato do queijo, é uma pintura e ele confirma isso ao colocar a moldura nela. Hora nenhuma Magritte

quer tirar os valores de pintura daquele pequeno quadro. Pois bem, então temos uma pintura. Mas o lugar onde ela se coloca nos é estranho. Não está dependurada à parede, à altura do nosso olhar, como seria convencional, como era exposta cada pintura do artista. Não, agora a pintura tomou o lugar do objeto real que ela representa. Se ela é a cópia do queijo que deveria estar no lugar dela, então me pergunto onde estará o objeto real. E sendo somente uma pintura, aquele pequeno quadro, por que colocá-la sob uma redoma de vidro? Por que fazer da pintura um lugar reservado, fechado, intacto, e longe do mundo real?

Alguma coisa muito significativa acontece quando a pintura toma, enfim, o lugar do objeto que representa. Ela se impõe como pintura, não quer parecer outra coisa, está emoldurada, ali, envolta por uma margem que a distancia ainda mais do real, do recipiente de vidro que a contém, que a guarda, talvez para que esteja ainda mais distante das nossas mãos. E é Magritte quem afirma: *Isto é um pedaço de queijo*.

Sim, não sabemos a que ele remete exatamente quando diz a palavra *queijo*. Poderia estar a falar da imagem de um queijo, ou do próprio alimento, ou ainda de algo desconexo que é a própria linguagem, esta que jamais pode se assemelhar à coisa nomeada. Sim, isto é um pedaço de queijo. Poderia mesmo estar a falar que aquele jogo de representações e deslocamentos é um pedaço que sobra do real, do alimento que originou a obra, isto é um pedaço da imagem inicial, do objeto, é um pedaço da representação e dos jogos.

DOS LUGARES DE DEPOIS

E depois da representação, o que acontece ao objeto que já se tornara imagem? Nada se pode saber. Levo de volta o pensamento a Blanchot e a seus mortos. Depois da imagem cadavérica, depois do enterro desta imagem, o que fica para além das recordações da existência de um objeto ou de alguém? Há uma passagem de escrita em Blanchot:



O querido desaparecido é, portanto, transportado para um outro lugar e, sem dúvida, é um local que só simbolicamente está afastado, que é certamente situável, mas também é verdade, entretanto, que o aqui do “aqui jaz”, repleto de nomes, de construções sólidas, de afirmações de identidade, é o lugar anônimo e impessoal por excelência, como se, nos limites que lhe foram traçados e sob a aparência vã de uma pretensão capaz de sobreviver a tudo, a monotonia de uma desagregação infinita agisse para apagar a verdade viva própria de todo o lugar e para torná-la igual à neutralidade absoluta da morte.²⁴

De que lugar anônimo aqui se fala, senão do lugar de depois? Um lugar para além da imagem. Há uma pintura de Magritte chamada *L'au delà*. Nela há um céu extenso e um túmulo. Neste túmulo, não há inscrição alguma. O lugar é árido, possivelmente um deserto. Parece vazio, parece distante. É o lugar, eleito por mim, para a morte das imagens. Ali, não há o aqui do “aqui jaz”, ali não há linguagem. A lápide sem inscrição parece à espera de um

²⁴ BLANCHOT. *O espaço literário*. p. 261.

nome, à espera de uma função silenciosa. Lembro-me novamente de Blanchot e da morte ao lado da palavra pronunciada. São palavras dele: *Para falar, devemos ver a morte, vê-la atrás de nós. Quando falamos, nós nos apoiamos num túmulo, e esse vazio do túmulo é o que faz a verdade da linguagem (...)*²⁵. Para falar, é preciso estar diante da morte, ou de costas para ela. É preciso que morra alguma coisa. E ali, a lápide vazia. *Na palavra, morre o que dá vida à palavra; (...) algo estava ali e não está mais.* A ausência, a constatação: *algo desapareceu*²⁶.

A imagem de Magritte também poderia ser um pedestal, o lugar onde se ergue alguma coisa. E ali não há nada. O que pensar, então, de um pedestal que se ergue vazio? Que função agora pode exercer sem nenhum objeto por ele sustentado? Será que o além de que fala Magritte não quer dizer deste lugar de ausência de uma imagem erguida e mesmo sacralizada pelo pedestal? Agora está lá, vazio, só, num meio árido, sem que nada mais possa sustentar. Vazio, sem inscrições ou objetos. Em lugar nenhum.

Não sei quais são os lugares de depois da imagem. Posso contornar, apenas, suas distâncias e seus jogos de representação. Posso ser um jogador. Nada mais. Não basta saber olhar a repetição e reconhecer o que se representa. É preciso percorrer as distâncias e chegar aos outros lugares. No depois. Além de todas as imagens.

²⁵ BLANCHOT. *A parte do fogo*. p. 323.

²⁶ BLANCHOT. *A parte do fogo*. p. 314-315.

ATLAS DO IMPOSSÍVEL:
OS JOGOS CONSTRUÍDOS NA OBRA DE MAGRITTE
ATRAVÉS DE UMA POSSÍVEL LEITURA DE FOUCAULT

SOBRE PALAVRAS E ILUSÕES VAZIAS

Do impossível, sim, das impossibilidades construídas à beira de nada. Pego pelas mãos o atlas de Foucault e entro, com ele, no jogo de Magritte. Somos três. As palavras se constroem sozinhas, elas nada dizem além do corpo gráfico que carregam. Listas, enciclopédias, poemas rasgados. Imagens possíveis e distantes do real que vemos a olhos nus. Vejo cada imagem representada com os olhos abertos e precisos, sei que ali acontece alguma coisa que mal posso notar. É uma ilusão.

A ORDEM SECRETA DAS COISAS

Também uma certa ordem muda, diria Foucault. A ordem desconhecida e realizada todos os dias pelos homens. A necessidade – desde os primórdios de uma civilização qualquer – a necessidade de se fazer classificar cada objeto encontrado. Saber os lugares a que pertencem, a matéria de constituição, as funções. A ordem é silenciosa, sim, nada sabemos da ordem das coisas. Não somos parte delas para entender os sistemas que as explicam, as denominam e as selecionam. Sim, somos nós os classificadores. Mas de repente nos perdemos em meio a nomes e funções. Por que um objeto tem tal nome e não outro? Sim, a arbitrariedade dos signos. A arbitrariedade de cada escolha feita. Nada podemos saber, nós, do que um nome altera no objeto. Se foi Adão quem primeiro definiu os nomes, então estaremos ainda mais distantes de entender os motivos. Não, não há motivos. Os nomes pertencem às coisas sem que nada alterem nelas. Ou será que alteram? Nunca saberemos

nós, acostumados a viver em meio a tantas conexões, a tantas explicações e ordenações de um mundo construído à beira do caos. À beira do cais. Um porto sempre por chegar. Nada sabemos, ainda.

A ordem é ao mesmo tempo aquilo que se oferece nas coisas como sua lei interior, a rede secreta segundo a qual elas se olham de algum modo umas às outras e aquilo que só existe através do crivo de um olhar, de uma atenção, de uma linguagem.²⁷

A rede secreta – também a mudez dos sistemas classificatórios, o silêncio da ordem, dos objetos, das coisas dispostas pelo mundo. Somente através de um olhar que escolhe e define, de uma atenção para essa escolha e do uso da linguagem, pode-se então ordenar o mundo. E somos nós, pobres portadores da voz, da escrita, somos nós os ordenadores do caos, das coisas soltas e perdidas. Somos nós os ordenadores da linguagem no papel, do discurso vivo, das palavras nomeadoras. Escolhemos e definimos as funções, as letras, os lugares a que pertence cada objeto no mundo.

FOUCAULT E MAGRITTE, AS CARTAS

Em meados da década de 60, logo após ler *Les mots et les choses*, de Foucault, Magritte inicia com ele uma troca de correspondências, que duraria pouco tempo, já que Magritte morreria um ano após. No entanto, elas são muito significativas e Foucault resolveu colocá-las anexas à edição de 1973 do seu texto *Ceci n'est pas une pipe*. A primeira edição foi em 1968, ainda sem as cartas e sem alguns desenhos de Magritte.

²⁷ FOUCAULT. *As palavras e as coisas*. p. XVI.

Na primeira carta, datada de 23 de maio de 1966, Magritte argumenta, estimulado pela leitura de *Les mots et les choses*, não existir semelhanças entre as coisas, mas sim similitudes. Ele diz que só ao pensamento é dado ser semelhante. Também traz à discussão um de seus temas favoritos: o visível e o invisível, discutindo *Las meninas*, ao dizer que esta pintura é *a imagem visível do pensamento invisível de Velázquez*²⁸. Ele insiste em afirmar, como já havia feito ao longo da sua vida, que a pintura nada esconde, que tudo está à beira da visibilidade. Em 1960, Magritte afirma:

Questões como “o que esse quadro significa, o que ele representa?” são possíveis apenas se não se é capaz de ver um quadro em toda a sua verdade, apenas se automaticamente se entende que uma imagem precisa não mostra precisamente o que ela é. É como acreditar que o sentido implícito (se há algum) tem mais valor do que o sentido evidente. Não há sentido implícito nas minhas pinturas, a despeito da confusão que atribui significado simbólico à minha pintura. Como alguém pode gostar de interpretar símbolos? Eles são substitutos úteis tão-somente para uma mente incapaz de conhecer as coisas elas mesmas. Um devoto da interpretação não pode ver um pássaro; ele o vê apenas como um símbolo.²⁹

Ainda na carta a Foucault, Magritte conclui: *Não cabe conferir ao invisível mais importância do que ao visível, ou inversamente*³⁰. E diz que, de fato, não falta importância para o mistério que os dois evocam. Magritte sempre fora contra as interpretações de qualquer espécie. Sua preocupação era tornar o pensamento visível e fazer da pintura um lugar de pura visibilidade. O que você vê é o que você vê, o mistério das coisas está na própria imagem cotidiana delas, no que vemos todos os dias e nunca nos damos conta do que ali acontece.

²⁸ MAGRITTE. In: FOUCAULT. *Isto não é um cachimbo*. p. 82.

²⁹ MAGRITTE. In: SYLVESTER. *Magritte*. p. 77.

³⁰ MAGRITTE. In: FOUCAULT. *Isto não é um cachimbo*. p. 83.

A QUE SE REFERE A FRASE ESCRITA NO QUADRO?

É Foucault quem se faz a pergunta, em palavras trêmulas, diante do enigma magritteano. A que se refere cada palavra colocada sob as coisas? Em *La clef des songes*, Magritte nos propõe nomes diferentes para os objetos e com isso nos diz: qualquer um basta. Percebemos, então, os jogos arbitrários da linguagem, das primeiras nomeações. Percebemos, mesmo, que de qualquer forma tudo está fora do lugar, os objetos são mera representação do mundo real e os nomes corretos em nada conectar-se-iam com as imagens pintadas.

E agora, diante dos nossos olhos perdidos, um cachimbo. Diria Foucault: *Nada mais fácil de reconhecer do que um cachimbo desenhado como aquele*³¹. Foucault também fala sobre a simplicidade da imagem, de como ela se parece



uma página tomada de um manual de botânica: uma figura e o texto que a nomeia³². Mas se olharmos bem, toda a estrutura didática cai, em um instante apenas: *Ceci n'est pas une pipe*. Depois disso nada mais pode ser reconhecido tão facilmente. É o artista quem nos alerta: *La trahison des images*. A traição dos sistemas de representação.

Magritte tira do cachimbo a possibilidade de ser um cachimbo. Logo nos confrontamos com a seguinte conclusão: isto não é, de fato, um cachimbo, senão uma representação dele. Resposta óbvia e imediata. E assim, nos

³¹ FOUCAULT. *Isto não é um cachimbo*. p. 19.

³² FOUCAULT. *Isto não é um cachimbo*. p. 19.

sentimos livres de um problema a se pensar. Para Foucault não há tréguas. Nada pode ser tão simples quanto à primeira conclusão tirada. *Isto não é um cachimbo*, sim, mas a que se refere o pronome demonstrativo? *Isto* o quê?

Não poderia haver contradição a não ser entre dois enunciados, ou no interior de um único e mesmo enunciado. Ora, vejo bem aqui que há apenas um, e que ele não poderia ser contraditório, pois o sujeito da proposição é um simples demonstrativo.³³

Foucault nos propõe algumas respostas possíveis. *Isto* poderia se referir ao próprio enunciado: *Eu (esse conjunto de palavras que você está lendo) não sou um cachimbo*³⁴. Ou então o *Isto* poderia se referir, de fato, ao desenho: a imagem de um cachimbo não é um cachimbo. Também poderíamos ler assim: o desenho de um cachimbo não é a palavra cachimbo. Bom, desenvolvendo o raciocínio um pouco mais, Foucault propõe: *Isto*, o enunciado *Isto não é um cachimbo*, não é um cachimbo (objeto real ou desenho).

É preciso, portanto, admitir entre a figura e o texto toda uma série de cruzamentos; ou, antes, de um ao outro, ataques lançados, flechas atiradas contra o alvo adverso, trabalhos que solapam e destroem, golpes de lança e feridas, uma batalha. Por exemplo: “isto” (este desenho que vocês estão vendo, cuja forma sem dúvida reconhecem e do qual acabo de desatar os liames caligráficos) “não é” (não é substancialmente ligado a..., não é constituído por..., não recobre a mesma matéria que...) “um cachimbo” (quer dizer, essa palavra pertencente à sua linguagem, feita de sonoridades que você pode pronunciar e cujas letras que você lê neste momento traduzem).³⁵

Uma batalha. Assim é possível se aproximar um pouco mais de uma definição do que seria o encontro de texto e imagem. É um jogo que acontece na região incerta que separa os dois, neste espaço branco e arenoso, em que

³³ FOUCAULT. *Isto não é um cachimbo*. p. 20.

³⁴ FOUCAULT. *Isto não é um cachimbo*. p. 29.

³⁵ FOUCAULT. *Isto não é um cachimbo*. p. 29.

Foucault supõe o *apagar do “lugar-comum” entre os signos da escrita e as linhas da imagem*³⁶. Tantas voltas da linguagem para que, ao fim, ele chegue à conclusão: *Em nenhum lugar há cachimbo*³⁷.

Em 1952, Magritte, com um sorriso de canto de boca, insiste: *Isto continua a não ser um cachimbo. Isto* o quê, Foucault? – perguntamo-nos quase impacientemente. O quadro, cada uma das palavras, o enunciado? Ficamos um pouco em silêncio a esperar alguma resposta.



Anos mais tarde Magritte pintaria novamente o cachimbo. A mesma imagem, a mesma inscrição sob o objeto representado. Mas desta vez o que seria seu primeiro quadro de 1929 está dentro da pintura. *Les deux mystères*: o primeiro deles talvez se refira ao quadro dentro do quadro, algo bastante discutido por Magritte e sua obra ao longo da vida. O segundo mistério talvez diga respeito ao objeto que sobrevoa a pintura dentro da pintura, aquela forma flutuante de um cachimbo.



Foucault pensa naquela pintura dentro da pintura como uma espécie de quadro-negro. Como se, ali, escrita a frase, desenhada a imagem, restasse um erro:

³⁶ FOUCAULT. *Isto não é um cachimbo*. p. 33.

³⁷ FOUCAULT. *Isto não é um cachimbo*. p. 34.

(...) talvez, uma esfregadela de pano logo apagará o desenho e o texto; talvez, ainda, apagará um ou outro apenas para corrigir o “erro” (desenhar alguma coisa que não será realmente um cachimbo, ou escrever uma frase afirmando que se trata mesmo de um cachimbo). Malfeito provisório (um “mal-escrito”, como quem diria um mal-entendido) que um gesto vai dissipar numa poeira branca?³⁸

Um erro, talvez, mas não importa: sabemos bem o que vemos e conhecemos o homem que propôs a questão. Magritte trouxe um novo problema a ser discutido pouco antes da sua morte. Toda a sua obra foi, afinal, um mesmo questionamento: *a que se refere a frase escrita no quadro?*³⁹ De que cachimbo, agora, se fala? Do objeto representado no quadro preso ao cavalete, ou do cachimbo flutuante no céu da imagem? E afinal o que é este objeto, essa forma opaca em que reconhecemos um cachimbo apesar das proporções estranhas e do lugar sem lugar em que ele repousa?

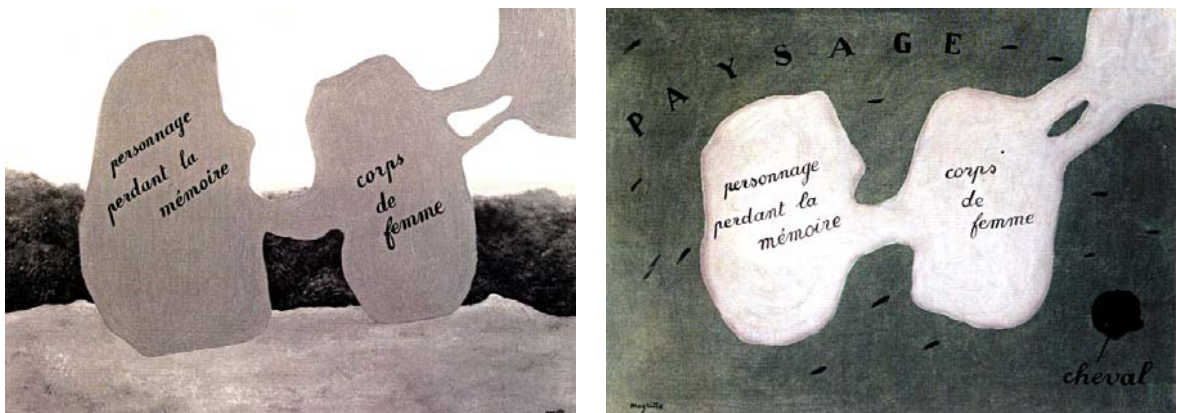
Foucault se perde nas incertezas da pintura. Chega mesmo a questionar se aquela forma de cachimbo na parte de cima do quadro não seria a fumaça solta pelo cachimbo de dentro da pintura onde há o enunciado. Ele se perde entre a flutuação de um cachimbo diante da estabilidade do outro. Foucault não está seguro nem das próprias incertezas. Nem eu. Sei que nesta pintura, mais do que reafirmar algum jogo entre imagem e linguagem que já havia desenvolvido, aqui Magritte quer fechar, de maneira sutil e complexa, a questão iniciada em 1929 quando pintou *La trahison des images*. Não, engano-me, ele não quer fechar, mas ainda colocar à prova suas teorias sobre representação. Teorias que ele desenvolveu com imagens ao longo da sua obra. Magritte foi um artista que se utilizou da própria representação, da

³⁸ FOUCAULT. *Isto não é um cachimbo*. p. 12.

³⁹ FOUCAULT. *Isto não é um cachimbo*. p. 13.

pintura, para promover todo um questionamento do mundo das imagens representadas. Pouco trabalhou com textos teóricos ou objetos. De dentro da própria pintura ele encontrou o lugar mais potente para discutir esta questão que foi, e ainda é, uma das mais caras à arte: a representação e seus jogos.

DA PAISAGEM COMPOSTA EM PALAVRAS



Nas duas pinturas, uma mesma cena: um personagem perdendo a memória e um corpo de mulher. *Le monde perdu*. Criamos a imagem através das palavras escritas sobre formas opacas, conectadas por traços também informes. De um lado está quem perde a memória, sustentado talvez pelo corpo de mulher. Ou o contrário, nada podemos saber da imagem além das palavras que nos são dadas. Foucault perguntaria à imagem: *mas a que as palavras se referem?* Alguma coisa torna essas imagens-palavras estranhas. Um corpo de mulher e ao lado um personagem perdendo a memória. Ele não é real, este personagem? Será apenas uma representação de alguém a perder a memória? Ou, será que o corpo de mulher participa de alguma atuação na imagem, junto ao personagem? As palavras são claras, mas imprecisas. Temos

uma imagem sem que nada possamos saber dela. Do lado de cá da imagem, onde estamos, poderia estar escrito: *personagem perdido*.

Mas nas duas pinturas ainda acontece algo diferente. Na primeira delas, vemos as imagens do personagem e do corpo de mulher de frente, temos uma paisagem ao fundo, parece o alto de uma montanha, com uma vegetação em torno. Na segunda pintura, existem outros elementos presentes, nomeados. Já não estamos mais diante de uma paisagem, isso parece ser um mapa, a planta de um lugar. Há duas novas palavras: *paisagem* e *cavalo*. Ali, no canto, delimitado por um círculo negro está ele, o cavalo. A paisagem está por toda a parte. A forma que sustenta o personagem perdendo a memória e o corpo de mulher é a mesma nas duas pinturas, parece apenas que se coloca em cenários diferentes. Ou talvez seja o mesmo, visto de ângulos distintos. Assim diferentes a ponto de podermos ver um cavalo que não víamos na outra pintura. Mas de que cavalo se fala se não podemos identificá-lo com o olhar? De que paisagem, de que personagem e de que mulher se fala? Nada podemos ver, novamente as certezas e as próprias incertezas estão embaralhadas. Mesmo que ali víssemos as formas e contornos exatos que as palavras propõem, ainda assim elas estariam enganadas. Porque jamais um nome está no lugar de uma imagem, ou uma imagem representada é igual ao objeto, sem que todo um processo já tenha alterado a natureza do real. A palavra entra no lugar das coisas e as modifica. Inevitavelmente. É preciso que nada reste do objeto para que ele se torne palavra pura. Talvez nada daquilo exista, o personagem, a memória, a mulher, o cavalo. Talvez jamais tenham existido. Sabemos os nomes, as palavras que designam a cena, a imagem que pensamos ver, que construímos com nosso senso comum. As palavras não estão erradas,

elas simplesmente pertencem a uma outra natureza e podem, também, criar tudo o que quiserem.

A PERTURBAÇÃO DO LUGAR-COMUM

Um homem diante de uma paisagem. Ele está sozinho. Se olharmos bem, parecer-nos-á um pouco insólito o fato de haver uma poltrona ao lado de um cavalo. Ali, o horizonte. O céu com alguma nuvem e um fuzil ao lado esquerdo do homem. Uma mera paisagem.



No lugar das coisas, uma mancha. Sobre cada mancha, a palavra. A que se refere cada significante escrito sobre os buracos de cor? Buracos que projetam sombra na paisagem. Talvez Magritte esteja apenas a nomear as coisas – as imagens exatas são substituídas pelo nome. Mas qual nome? Por que nuvem ao invés de céu? Ao invés de chão? Por que poltrona ao invés de espelho, ao invés de mulher? Magritte fez algumas escolhas, escreveu palavras que quase nada dizem a respeito da paisagem diante daquele homem. Poderia ser qualquer palavra. Todas. Nenhuma. Poderia mesmo ter um homem escrito. Magritte faz um homem-imagem aparecer diante da paisagem isolada. Ele não é palavra. *Personnage marchant vers l'horizon*. Ele é quem caminha entre as palavras escritas.

Segundo Foucault, nesta pintura *as palavras não se ligam diretamente aos outros elementos picturais, são apenas inscrições sobre manchas e formas*⁴⁰. As palavras talvez nada queiram dizer a respeito das formas sobre as quais estão inscritas. Foucault nos diz que, embora cada elemento nomeado esteja onde deveria estar, a nuvem ao alto, o horizonte ao longe – ele nos diz que *nesse lugar familiar as palavras não substituem os objetos ausentes: não ocupam ocos ou lugares vazios*⁴¹. Essas manchas, segundo ele, são apenas *massas espessas, volumosas, espécie de pedras ou menires cuja sombra projetada se alonga sobre o solo ao lado da do homem*⁴². Por que haveríamos de relacionar nomes e manchas? Talvez as palavras só estejam a jogar com o espectador, fazendo-o acreditar que os objetos se distribuem pela escrita numa paisagem qualquer. Foucault chama as manchas de “porta-palavras”, algo que segura um significante sem que, com isso, tenha a disposição de ser a imagem.

Mas, se a linguagem não mais se assemelha imediatamente às coisas que ela nomeia, não está por isso separada do mundo; continua, sob uma outra forma, a ser o lugar das revelações e a fazer parte do espaço onde a verdade, ao mesmo tempo, se manifesta e se enuncia.⁴³

Todo o tempo, vemos um certo jogo insólito entre o visível e o invisível, entre o legível e o que não se pode ler. Mal podemos, nós, caminhar sobre a superfície frágil das palavras em suspensão. Não sabemos qual o lugar delas nem a que se referem. São manchas. Cada palavra cria um buraco na coisa que nomeia.

⁴⁰ FOUCAULT. *Isto não é um cachimbo*. p. 51.

⁴¹ FOUCAULT. *Isto não é um cachimbo*. p. 52.

⁴² FOUCAULT. *Isto não é um cachimbo*. p. 52.

⁴³ FOUCAULT. *As palavras e as coisas*. p. 50.

DOS ESPELHOS E IMAGENS ERRANTES

Como se fosse possível não ver: para o passante, um jogo infinito de reflexos. Mesmo ausente o sujeito, há uma imagem a ser repetida. Através das possibilidades de ocupação, momentâneas ou também infinitas, uma marca se imprime no espelho. Rastro de passagem, já invisível após o tempo da repetição. Instantes recortados em um mínimo olhar: partilhar o lugar da imagem. Percorrer, através dos espelhos, os espaços faltantes, beber o leite, andar pelo corredor e descobrir o que é diferente nessa partilha – os caminhos de Alice. Imagens errantes e partilhadas num labirinto de reflexos.

Como se fosse possível imaginar o espelho sem a própria imagem – sem o sujeito que o espreita. Sem relações prováveis entre a virtualidade e o real que do lado de fora respira. Imaginar um espelho sem luz, sem cores a serem repetidas. Sem os objetos que se tornam infinitos através daquela luz.

Espelho de Borges – lugar monstruoso de repetição. Tal como a cópula: tudo o que multiplica o número dos seres humanos é, de alguma forma, monstruoso. O espelho duplica infinitamente as imagens, mesmo no escuro, mesmo que ninguém esteja diante dele. Se ele se partisse no chão, ainda assim continuaria a multiplicar o que está diante dele. A imagem do espelho não corresponde ao objeto que diante dele se coloca, é um outro, nada mais fica do objeto real. É um atravessamento, Alice sabia bem. É preciso percorrer os corredores da imagem, percorrer as inversões, é preciso não voltar.

CALVINO, CARROLL E BORGES: TRÊS INSTÂNCIAS DO DUPLO

A cidade é Valdrada, construída à beira de um lago. O viajante, ao chegar, vê sempre duas cidades: uma delas de cabeça para baixo. Tudo o que acontece a uma das cidades, acontecerá à outra. Refletida no espelho da água, Valdrada repete cada movimento de forma invertida. E a preocupação dos que nela vivem não é quanto ao gesto consumado, mas à sua imagem especular. A cidade repete não somente a fachada das casas que facilmente é refletida no lago, mas cada armário e cada objeto que dentro delas se encontram.

As duas cidades gêmeas não são iguais, porque nada do que acontece em Valdrada é simétrico: para cada face ou gesto, há uma face ou gesto correspondente invertido ponto por ponto no espelho. As duas Valdradas vivem uma para a outra, olhando-se nos olhos continuamente, mas sem se amar.⁴⁴

A menina é Alice. Ela está meio sonolenta, a falar sozinha, sentada numa poltrona. Conversa com a sua gatinha, que acabara de fazer traquinagens. Durante a conversa, segura o bichinho diante do espelho e o ameaça contra a própria imagem. Diz: *e se não consertar essa cara já, eu lhe faço atravessar para a Casa do Espelho. O que acharia disso?*⁴⁵. Então ela conta as suas idéias sobre a Casa do Espelho. Conta para Kitty, a gatinha, que as coisas trocam de lado e que nos livros as palavras estão ao contrário. Alice também fica a se perguntar como seria o corredor refletido além do que se vê e pensa que ele poderia ser completamente diferente. O leite do Espelho pode não ser gostoso. Mas apesar de tantas perguntas, Alice atravessa: de repente, o espelho ficou macio. E num outro instante, Alice já estava além dele. Tudo

⁴⁴ CALVINO. *As cidades invisíveis*. p. 54.

⁴⁵ CARROLL. *Alice através do espelho*. p. 137.

era muito parecido, mas um pouco mais desarrumado, com peças de xadrez espalhadas pelo chão. Começara o jogo.

Em seguida começou a olhar em volta e notou que o que podia ser visto da sala anterior era bastante banal e desinteressante, mas todo o resto era tão diferente quanto possível. Por exemplo, os quadros na parede perto da lareira pareciam todos vivos, e o próprio relógio sobre o console (você sabe que só pode ver o fundo dele no espelho) tinha o rosto de um velhinho, e sorria para ela.⁴⁶

O homem é Jorge Luis Borges, escritor da biblioteca infinita. Passa por labirintos e espelhos como quem fizesse um caminho inevitável. Através da escrita, do uso das palavras, Borges recria espaços virtuais. Ele torna o real cheio de dúvidas e utiliza as informações para criar mecanismos de especularizações em forma de complexos labirintos. O homem dos livros tem medo do espelho. Pensa que há algo de monstruoso naquela superfície polida, porque ela multiplica e divulga o ser humano. E qualquer outro objeto. Mesmo os gestos escondidos nas casas – Valdrada, uma cidade invisível, prova-nos isso. A cegueira não impedira Borges de ainda assim se relacionar com o espelho, com a imagem duplicada, neste caso, apenas como uma idéia: *Me buscas e é inútil estar cego*⁴⁷. E mesmo a morte não impediria: *Quando eu estiver morto, copiarás outro / E depois outro, e outro, e outro, e outro...* É ele quem nos fala de uma suposta biblioteca e seus espelhos:

No vestíbulo há um espelho, que fielmente duplica as aparências. Os homens costumam inferir desse espelho que a Biblioteca não é infinita (se o fosse realmente, para que essa duplicação ilusória?); prefiro sonhar que as superfícies polidas representam e prometem o infinito...⁴⁸

⁴⁶ CARROLL. *Alice através do espelho*. p. 139.

⁴⁷ BORGES. A rosa profunda. *In: Obras completas*. v. 3. p. 122.

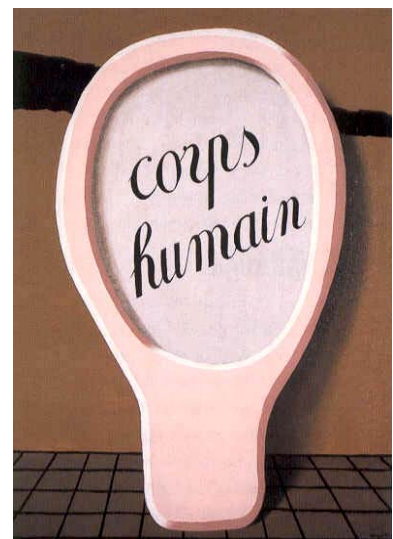
⁴⁸ BORGES. Ficções. *In: Obras completas*. v. 1. p. 516.

O espelho, embora um mero objeto cotidiano, cria através da sua potencialidade um enorme labirinto de informações invertidas. Informações desarrumadas. Alice, ao atravessar para o virtual, depara-se com peças de xadrez no chão: o jogo, na realidade, já havia começado desde o momento em que ela se olhara no espelho. Desde a duplicação da sua imagem e do espaço da casa. Desde a possibilidade do atravessamento.

As duas Valdradas não se atravessam, permanecem à margem uma da outra. Segundo Calvino, elas se olham nos olhos continuamente – e sem se amar. Isso talvez signifique que, de fato, elas não se tocam. Apenas se repetem. Caso se tocassem, virariam uma flor efêmera, tal como Narciso após a morte. Alice, ao penetrar o espelho, não se toca. Ela se transforma numa virtualidade. Não haveria, pois, o risco de também tornar-se flor. Ela atravessa o real para atingir o outro. E na volta, a pergunta: *Quem você pensa que sonhou?*⁴⁹

LE MIROIR MAGIQUE

Um espelho de mão cuja função é servir como pequeno aparato ao olhar: próprio para visualizar o rosto. Ou alguma outra parte do corpo. Mas o que o espelho reflete é a escrita do corpo pensado. Ele não nos permite ver qual corpo exato se duplica na imagem, apenas remete à palavra a informação de que há algo a ser



⁴⁹ CARROLL. *Alice através do espelho*. p. 265.

refletido, embora as palavras não estejam invertidas. A dimensão do espelho original, um objeto de mão, não corresponde à do espelho de Magritte. As dimensões deste são de um corpo inteiro, tendo em vista os ladrilhos de um possível banheiro cujo chão sustenta o objeto.

A idéia original do espelho que duplicaria fidedignamente uma imagem, apesar da inversão especular, detalhe por detalhe, desta vez nos engana e nos dá uma vaga promessa do objeto que ele refletiria. Magritte cria um jogo de informações, entre palavra e objeto, subvertendo a noção primária de espelhamento. Não se pode negar que há uma verdade neste espelho, embora ele nos possibilite da imagem apenas seu nome, que não necessariamente se liga a ela. Um nome que poderia se referir a qualquer corpo – um espelho sem especificações, uma reflexão sem inversão da imagem.

É preciso não se enganar: num espaço em que cada elemento parece obedecer ao único princípio da representação plástica e da semelhança, os sinais lingüísticos, que pareciam excluídos, que rondavam de longe à volta da imagem, e que o arbitrário do título parecia ter afastado para sempre, se aproximaram subrepticamente: introduziram na solidez da imagem, em sua meticulosa semelhança, uma desordem – uma ordem que só lhes pertence. Fizeram fugir o objeto, que revela a finura de sua película.⁵⁰

O corpo refletido no espelho poderia ser o nosso. Poderia ser o imaginado. Poderia ser o de uma figura no extra-campo da imagem pintada. Lembro-me de Foucault ao falar sobre *As meninas*, de Velázquez: *o quadro como um todo olha a cena para a qual ele é, por sua vez, uma cena*⁵¹. Estamos, talvez, diante de nós mesmos ao olhar o espelho mágico pintado. Mas, ainda assim, nunca teremos a certeza. Magritte faz questão de sempre

⁵⁰ FOUCAULT. *Isto não é um cachimbo*. p. 54.

⁵¹ FOUCAULT. *As palavras e as coisas*. p. 17.

tirá-la do seu espectador mais sedento. Ainda é a voz de Foucault, diante de Velázquez, que nos diz, aproximando de uma leitura do espelho de Magritte:

O espetáculo (...) é, portanto, duas vezes invisível: uma vez que não é representado no espaço do quadro e uma vez que se situa precisamente nesse ponto cego, nesse esconderijo essencial onde nosso olhar se furta a nós mesmos no momento em que olhamos. E, no entanto, como poderíamos deixar de ver essa invisibilidade, que está aí sob nossos olhos, já que ela tem no próprio quadro seu sensível equivalente, sua figura selada?⁵²

Como deixar de ver o que está ausente à imagem? Como não procurar em torno do quadro, no chão da pintura, como não procurar o corpo humano? Como não olhar para os lados à procura do invisível cego? O que não posso ver está diante dos meus olhos.

LE MIROIR VIVANT

Fazer da linguagem um lugar vivo de palavras: criar jogos especulares entre as diversas faces do real e possibilitar à palavra um espaço de sentidos alteráveis. Magritte se apropria de manchas sem forma para identificar algumas



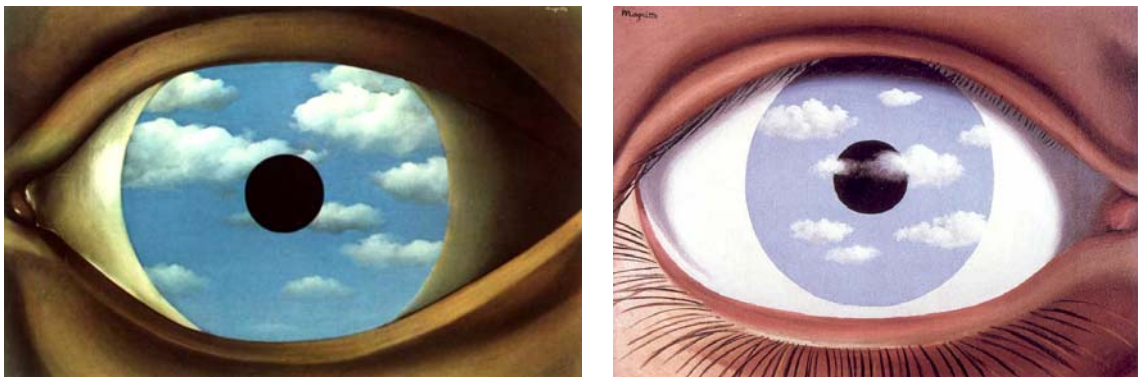
imagens. As palavras, cada uma delas, cria no leitor um reflexo de imagem: a linguagem é um espelho vivo. E ao falar do espelho, não pensamos mais em

⁵² FOUCAULT. *As palavras e as coisas*. p. 4.

uma mera representação: a linguagem se altera e se transforma em fluxo de imagem: reflexos instantâneos de um objeto.

As palavras no lugar das coisas poderiam corresponder às imagens no lugar das coisas. A palavra é uma das formas possíveis de criar uma duplicação do objeto. E não nos enganemos: duplicar envolve toda uma subversão da condição original. O espelho vivo de Magritte nos faz pensar naqueles que decretam a morte da palavra ao ser escrita. Para ele, a palavra acaba por gerar um campo de potência para a discussão da imagem, das representações e mesmo dos espelhamentos. Isto seria uma maneira interessante de se pensar a relação entre texto e imagem – o espelho – onde acontece, de fato, uma grande alteração, desde a visualidade até a ordem de leitura. Mas sendo um espelho, haverá sempre uma distorção e com isso, espaços não visíveis num primeiro olhar.

LE FAUX MIROIR



Um olho que reflete o que vê: espelho do real. A imagem vista não está fora: como Alice, também atravessou o espaço que a reproduzia. Por que um

espelho falso? O olho pode se enganar? Talvez a ilusão venha do modo de olhar e não da imagem duplicada.

O céu no olho do sujeito que o olha. Tradicional janela para o mundo, o olho é um guardador de imagens instantâneas. Ele guarda e altera, faz da imagem do céu, um pequeno espaço com nuvens. O olho percebe a imagem e a deforma de acordo com a própria forma. O céu não está mais fora. A partir do instante em que é percebido pela visão, rapidamente já se altera. O espelho é um jogador que faz as coisas parecerem iguais. Um espelho é sempre falso.

Na primeira pintura (1928/29), uma particularidade: as nuvens não passam diante da pupila. É como se a cor dos olhos registrasse o céu, como se não fosse o céu diante do olhar, mas dentro. Na segunda versão (1935), o céu está refletido, de fato, nos olhos. As nuvens passam diante da pupila, há ali um céu em movimento e o olhar provavelmente se altera de acordo com o movimento do que está fora, o próprio céu. Na obra de 28/29 o movimento é estático, parece uma pintura sobre os olhos. Na de 1935, o céu é vivo nos olhos, o movimento é visto e não se torna estático pelo olhar. Seis ou sete anos passados entre uma imagem e outra e me pergunto se teria Magritte escolhido esse novo movimento das nuvens por perceber que elas nunca poderiam ficar paradas dentro dos olhos, ou se pretendia falar da impossibilidade de o olhar apreender uma imagem viva por muito tempo. Podemos olhar o mundo com os olhos atentos, porém sempre as imagens nos escapam. Assim, como nuvens.

LA REPRODUCTION INTERDITE

De repente vem Magritte a nos dizer: *está tudo errado*. Um homem olha e nada acontece. A duplicação nada inverte. Há uma repetição sem que qualidade alguma do objeto real se altere. Não estamos mais a falar de um espelho. Mas Magritte insiste: *isto é um espelho*. Apenas foi negado a ele exercer sua única função prática. O olhar não é devolvido. Mas há uma imagem e ela é impossível.



Que faz parado aquele homem a contemplar uma imagem insólita? Talvez esteja a participar do jogo do espelho. Se é proibida a reprodução, que ao menos não se esmague a falsa cópia. Há sempre uma diferença, mesmo ínfima, de espaço e tempo, que altera qualquer repetição. Que faz parado aquele homem? Talvez já não esteja ali, estamos dentro de um jogo infinito de reflexos e precisamos saber viver em meio à vertigem.

O livro está espelhado. O homem não. Ele tem a sua identidade negada. Ali, não há um homem, apenas uma imagem pintada. Magritte novamente joga seu jogo invisível, esfrega os enigmas da representação na nossa cara, desfaz qualquer expectativa em torno da semelhança, da ilusão da cópia. No quadro, o homem é espectador de si mesmo, ele vê a imagem que nós vemos. Uma pessoa nunca pode olhar a si mesma senão numa representação. Num espelho. Não há a possibilidade do olhar direto. Precisamos, enfim, de qualquer ilusão do real para olharmos o próprio corpo.

LES LIAISONS DANGEREUSES

Voltado ao espectador, o espelho não reflete o que está à sua frente. Ao contrário, ele mostra o que está atrás dele, com ângulos duvidosos, mas ainda é o corpo que o segura. Poderia não ser uma única mulher, não sabemos, de fato, se há outra pessoa diante do espelho que a primeira segura. Mas se fosse, ainda assim teríamos um espelhamento evidente,



temos dois corpos que se parecem e que se ligam na junção das imagens real e virtual.

Mas o espelho não reflete somente o que ele esconde, o corpo. Ele reflete uma parte deste corpo, que, de qualquer forma, não seria visível no lugar onde o espectador está. A mulher utiliza o espelho para se esconder – um paradoxo se pensarmos na função duplicadora do espelho. E a imagem que o espelho nos devolve é uma outra postura da mulher, também a esconder o próprio corpo. A imagem real e a virtual não se correspondem, mas o movimento delas sim: esconder-se.

A imagem é notavelmente menor do que a própria mulher, indicando assim, entre o espelho e o que ele reflete, uma certa distância que a atitude da mulher contesta, ou é por ela contestada, apertando o espelho contra seu próprio corpo para melhor escondê-lo.⁵³

⁵³ FOUCAULT. *Isto não é um cachimbo*. p. 71.

A mulher vira-se de lado na imagem refletida. Poderiam ser duas mulheres a se esconder uma da outra. Rosto baixo, uma delicadeza em se mostrar. Na pintura, tudo se esconde num certo jogo de revelações. É quase uma impossibilidade: ao se esconder, outra face é revelada. O espelho não permite que nos escondamos por inteiro. Da sua duplicação, embora duvidosa, não há como escapar. Do lado de cá, um espectador que passa diante da jovem nua, procura entender o que está a acontecer com aquele corpo. A mulher se esconde atrás de um espelho sem saber que, ali, também se esconde um espaço infinito de duplicações.

E neste espaço das repetições, a sombra. A cabeça da mulher, as bordas do espelho e as pernas têm as sombras projetadas na parede. Mas não a mão, falta a sombra dela, da mão que segura o espelho. É Foucault quem diz:

[a forma da mão] faz falta como se, nessa sombra projetada, o espelho não fosse carregado por ninguém. Entre a parede e o espelho, o corpo escondido foi eliminado; no pequeno espaço que separa a superfície lisa do espelho, que capta reflexos, e a superfície opaca da parede, que recebe apenas sombras, não há nada⁵⁴.

Como se aquela sombra se ligasse a outro corpo, como se entre o corpo no espelho, o que o segura e a sua sombra, nada se correspondesse. Ou talvez seja mais um dos jogos da representação a dizer: não se engane, a repetição é sempre diferente. Na sombra, nada mais resta do corpo original, tal como não resta na imagem do espelho. Sim, entre a parede e o espelho, o corpo foi eliminado. Alguma coisa sempre desaparece no instante da sua representação.

⁵⁴ FOUCAULT. *Isto não é um cachimbo*. p. 71.

OS ESPAÇOS PARTILHADOS

Numa outra cidade invisível, Cecília⁵⁵, há um encontro entre viajantes: um reconhece a cidade, o outro só reconhece o que está fora. A cidade, para este, é o que separa os pastos, para aquele, os lugares desabitados nada dizem. Cecília é uma cidade contínua, atravessada por espaços diferentes, reconhecíveis ora por uns olhos, ora por outros. Cada viajante se relaciona de forma distinta com o espaço percorrido. Os espaços se misturaram – disse o pastor. A certeza dos lugares começa a desaparecer ao longo do caminho.

Como os espelhos. Atravessamos continuamente os seus espaços. Entramos e saímos das imagens sem notar as alterações sofridas: estamos acostumados. Não conseguimos mais exclamar como o pastor: os espaços se misturaram. Estamos dentro deles e tudo é potência.

Partilhar: os viajantes de Cecília nos ensinaram que os espaços precisam ser percorridos. Não basta saber os nomes, é preciso perder-se.

⁵⁵ CALVINO. *As cidades invisíveis*. p. 138, 139.

II **MAGRITTE E OS OUTROS**

OS OUTROS E ELE

E agora também os outros, as obras postas lado a lado. Escolho uma de Magritte e uma de um outro, um artista ou fotógrafo, moderno ou contemporâneo. As imagens foram escolhidas por alguma semelhança que eu via, fosse de tema ou de composição, talvez tenha sido apenas meu desejo de encontrar essa semelhança e fazê-las próximas.

São textos breves. Um simples olhar para cada imagem. As palavras são poucas e falam somente do que vejo. Outras leituras podem ser feitas, tantas quantas palavras houver. Aqui, falo de mim.

E falo dele, de Magritte, falo através das palavras que conheci nele. Não poderia mais levar meu olhar para longe, não saber de quem falo. Estas leituras são o eco da imersão em sua obra. Deixo, agora, o texto livre para chegar onde for.

Alec Soth . [Do projeto] **Sleeping by the Mississippi** . 2002
René Magritte . [cadeira] . *instalação* . 1945



Uma cadeira num canto qualquer. O lugar está vazio, é uma casa velha talvez. A poeira no chão, escondida atrás da porta, traz-me a sensação de um lugar deixado, abandonado, mas ainda vivo. A luz está acesa, há uma imagem de mulher na parede. Ela é silenciosa e fria. Cabelos arrumados, imagem posada, aquela mulher é a única presença na casa. Mas logo revejo a cadeira. Ali, um pouco ressabiada, escondida de mim, do meu olhar aflito por uma presença efetiva. Ela é estática, mas percebo, de repente, que a sua presença é mais intensa que a da mulher na imagem. Esta é uma mera representação de um corpo de mulher. A cadeira parece se colocar, num movimento, no lugar onde está, parece fazer parte da casa, parece ser ela quem mantém a luz acesa. Ela traz a presença de um corpo que talvez tenha se ausentado um instante. E

a poeira no canto da porta talvez seja apenas para dar a falsa impressão dessa ausência.

Uma cadeira num canto qualquer. Deixada no meio das coisas, desabitada. A cadeira subiu as paredes. Não poderia mais exercer sua função estática de espera, de acolhimento, de presença silenciosa. Agora ela grita, ela se mostra acima das outras coisas, subiu, subiu as paredes e está no teto da galeria. Uma mostra de arte, quadros dependurados tradicionalmente nas paredes, e uma cadeira no lugar errado. Talvez o nome daquele objeto não seja *cadeira*. Segundo, talvez, o próprio Magritte, poderíamos chamá-la de *lustre*, e então o objeto estaria no lugar adequado. Basta trocar os nomes e as funções. Basta manter a linguagem e os seus objetos num lugar vivo, onde cada coisa perde seu nome e função o tempo inteiro. Outros possíveis usos teria aquele objeto pendurado no teto. Ou nenhum, talvez seja apenas uma imagem do deslocamento de função. Pouco importa. Ao olhar para aquele objeto, meu senso de visão, meu senso de lugar, tudo se altera de repente. E sei, logo depois, que todos os objetos são livres e independentes das funções que, um dia, lhes atribuímos.

E ao olhar para as duas imagens, para as duas cadeiras desabitadas das suas funções originais, duas cadeiras que mais se parecem um corpo vivo, em movimento, ora no canto da parede, ora junto ao teto, sinto-me como se estivesse a olhar uma narrativa dela, criada por ela, a história de um objeto. Dali do canto, escondida, ela mal pode olhar a casa. Dali de cima, ela mantém o controle de todo o espaço da galeria. Não posso olhá-las sem sentir um leve desconforto. O mundo dos objetos nos é impossível.

Brassaï . [O armário espelhado]. 1932
René Magritte . En hommage à Mack Sennett . 1937



O armário espelhado e nele um corpo de mulher. Não podemos ver o seu rosto, apenas o corpo e sua carne, as dobras, a cabeça baixa. O corpo da mulher não está no lugar onde o vemos. Está fora. É um corpo refletido, não é real, a carne não pode ser tocada. Um homem olha a mulher. Está de braços cruzados diante da imagem do corpo dela. Se virasse as costas, veria o corpo real, a mulher próxima, tocável, sentiria mesmo o cheiro, tão perto ela está do corpo dele. Mas, assim como nós, que olhamos através da distância da reprodução, o homem a vê. No recorte do espelho há um corpo inteiro. A nudez é ainda maior porque estamos na condição de voyeur, como aquele homem. Nós a olhamos sem que ela possa saber, entretida que está a colocar

seu sapato, talvez. Estamos de braços cruzados diante da nudez de uma mulher.

O armário espelhado e nele um corpo de mulher. A porta está aberta, não é mais o reflexo do espelho do lado de fora. Há também uma porta fechada, e através dela vemos que há um quarto vazio. Não há ninguém, não há outros objetos. A porta está aberta. Há um corpo. Ainda mais possível em forma de linguagem do que na imagem que carrega. É uma camisola, guardada sozinha no armário, pendurada em um cabide como se estivesse exposta a qualquer olhar passante. A porta não está semi-aberta, não foi um esquecimento do último que ali passou. A camisola está à mostra, o espectador não é mais um voyeur. Ele foi capturado propositalmente pela imagem. E, na camisola, um par de seios. A nudez revelada pelo que deveria escondê-la, guardá-la. Tudo nesta pintura é uma exposição. Um jogo de esconde e mostra, a porta do armário aberta, o corpo aberto em meio à roupa. A intimidade de mentira construída por um homem de fora da pintura.

E em cada porta de armário, em cada lugar que se possa mostrar ou esconder alguma coisa, nos espelhos velados, a nudez. A nudez que tanto faz parte deste jogo do esconder. Para que nada mais se veja, antes é preciso o olhar. A nudez precisa ser tocada para que depois nada reste dela. Para que nada mais se possa ver.

Ernst Haas . 1951
René Magritte . **Le paysage isolé** . 1928



O homem tem uma paisagem diante dos olhos. Uma paisagem que está recortada em pequenos espelhos. O homem está sozinho nesta imagem em que uma multidão se reflete em pequenos quadros. Nada é muito real diante dos espelhos pendurados: o movimento de ir e vir, o movimento dos diversos corpos que habitam o lugar atrás do homem. E, de repente, ele se vira para o real da imagem espelhada. Ele, então, olha diretamente, agora não mais de forma fragmentada, a multidão. O olhar nos parece uma tentativa de confirmação: ele olha para trás e percebe que aqueles corpos são reais, eles estão em movimento, e o tamanho menor que ocupam nos espelhos é apenas decorrente de um jogo da imagem refletida. Ou, então, ele olha para trás e nos vê, meros espectadores, nesse lugar que ocupamos a olhar.

O homem tem uma paisagem diante dos olhos. Há uma casa, há um bosque, pedras, talvez um horizonte composto por montanhas, nuvens, o céu. Diante desta paisagem, o homem, sozinho, diz: *eu não vejo nada em torno da*

*paisagem*⁵⁶. Desta vez, o homem não se vira. Nada tem a confirmar em relação ao que acontece atrás do seu corpo. Ele nada vê em torno da paisagem. Ele nada vê de nós, espectadores, que procuramos alguma coisa que não se possa, também, ver. Queremos saber do que se fala, do que não se pode ver. Não podemos ver nem mesmo o rosto daquele homem, o homem que nada vê. Ele não sabe que estamos atrás, não sabe que além da sua própria solidão, além da linguagem que pode falar do que não é visto, além disso, existimos nós. Existem muitos olhares em torno da paisagem.

E diante de qualquer uma delas, diante do olhar que lançamos à multidão ou a um certo nada que, por sua vez, pode ser somente uma palavra – através dos nossos olhos perdidos, das imagens encontradas, podemos construir qualquer paisagem. Ela se refaz a cada novo olhar, os ângulos de visão não se repetem, os reflexos, a paisagem vazia, a casa, os espelhos. Um homem se vira. O outro talvez tenha fechado os olhos. O que podemos saber de um homem quando não vemos o seu rosto? O que saber dos seus olhos, da expressão? Talvez, sim, estivesse de olhos fechados e então nada veria. Nem a paisagem, nem o próprio corpo. Talvez só existisse, ali, a linguagem, seu discurso sozinho, as palavras feito pedras, palavras soltas da sua boca muda, do seu olhar cego. O outro homem, diante dos espelhos e da multidão, usa óculos. Ele vê. Ele busca a imagem. Ele se vira, olha para frente, para trás, mantém seu corpo diante da imagem, também é imagem. Ele faz parte da multidão que olha. O outro, olhos fechados, está em lugar nenhum.

⁵⁶ *Je ne vois rien autour du paysage.*

Eva Rubistein . 1933
René Magritte . *L'amour désarmé* . 1935



Um pequeno espelho junto à parede. Ele pode me mostrar apenas um canto do lugar onde está. De onde estou posso ver uma cama, vazia, uma cama ainda quente, de onde um corpo acaba de sair. Algumas manchas na parede, a luz que vem da rua – esse lugar parece abandonado à própria sorte. Como talvez estivesse o corpo naquela cama, abandonado. Sabemos que há alguém ali. Uma fotografia precisa do dedo do fotógrafo, mais do que do olhar, numa lembrança de Barthes⁵⁷. Talvez seja o corpo ausente quem se coloca diante da imagem distante do espelho. O corpo talvez esteja de costas para a cama vazia. Ele se ausenta dela, vê somente o seu reflexo em um pedaço de espelho, que nada pode mostrar além de um lençol revirado sobre o lugar vazio.

⁵⁷ BARTHES. *A câmara clara*. p. 30.

Um pequeno espelho junto à parede. Ele me mostra um pequeno pedaço da imagem que vejo logo abaixo. Essa mesma imagem que vejo representada e que, por isso, já se encontra, para mim, fora do mundo real. Longe das coisas tocáveis. A imagem é insólita, um par de sapatos e longos fios de cabelo que se derramam sobre eles. Talvez se eu não visse esses objetos, se tivesse somente a imagem refletida do espelho, num canto de parede, talvez pensasse se tratar de um corpo de mulher. Ela que estaria abaixo da altura do espelho, talvez de saída, talvez quase a se olhar. Ou deitada numa cama invisível à imagem. Nada poderia saber daquela mulher e, embora ela não exista, ela possui uma história. Os sapatos, os cabelos derramados, a história de uma mulher que não está em parte alguma. Não temos certeza da imagem que vemos, podemos acreditar no espelho, se quisermos, como o criador de uma história possível. Tudo é um jogo de representação.

E junto à parede, sempre um espelho. Ele que toma apenas os pedaços, que nunca pode refletir o espaço inteiro, nada pode saber do que acontece. Ele que está sempre quieto, silencioso a produzir imagens, a repetir, a inverter, a dissolver a realidade no seu vidro de sonho. Alguma coisa fica gravada nele, por mais que tudo se perca no instante seguinte, no momento em que ele se parte ou quando as luzes se apagam. Ele continua a repetir sua falsa cópia.

Florence Henri . *Auto-retrato* . 1928
René Magritte . **La condition humaine** . 1935

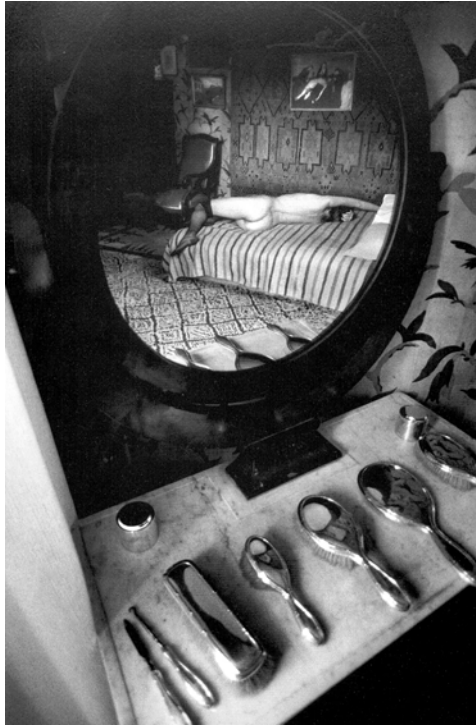


Um pequeno espaço e talvez o mar. Uma pessoa sobre o cais de madeira refletida num espelho. Os espaços estão misturados. Olhamos a imagem e nos perdemos nela. Vemos aquele espelho mas vemos a pessoa na distância virtual dele, não podemos contemplá-la aqui, deste lado de cá, no plano real da imagem. Talvez sejam aquelas bolas no chão o que nos dá a dimensão de um espelhamento. A imagem não nos permite tocá-la inteira, temos alguma coisa, vemos partes da imagem, estamos num cais. O porto. Não podemos identificar quase nada, a não ser que se trata de um corpo fotografado, e no entanto não sabemos de quem é esse corpo. É um auto-retrato, embora isso não nos permita uma certeza do que vemos. A pessoa está espelhada nesse retrato, não podemos ter uma dimensão de nada. A imagem me perde.

Um pequeno espaço e talvez o mar. E aqui estamos no plano da representação, dos jogos de imagem. A porta, a bola ao chão, o mar. E, aqui dentro, neste cavalete, a continuação da imagem pintada. Não sabemos, na realidade, se ali, atrás, há a imagem do quadro, mas assim acreditamos. Aqui não há o retrato de alguém, talvez o retrato do mar. Não há espelhos, mas há uma cópia que, por sua vez, também é sempre invertida, outra, falsa. Ela esbarra no real e volta. Não pode tomar o lugar dele. Esta pintura também me faz perdida, ela me confunde, ela joga com os seus espaços e já não sei onde me colocar nela. Sim, estou de fora, mas sou imediatamente capturada.

E o que me toca, o que me faz trazer as duas imagens lado a lado, é essa composição repetida, essa estranheza da semelhança. Sinto, ao olhar as imagens, que alguma coisa se comunica fortemente entre elas, sem que eu possa compreender, aqui, de fora. Alguém me falou uma vez sobre a memória das imagens, sobre as composições ou temas que se repetem, que de alguma forma fazem parte de um imaginário coletivo. A memória das imagens. Não preciso de muitas explicações. Me encanta pensar nisso. E então me calo diante dos espaços em que não sei onde me colocar, diante da memória das coisas que não me pertencem.

Jeanloup Sieff . **Nude with a dressing-table** . 1976
 René Magritte . **Le sens propre IV** . 1929



Um corpo de mulher. Podemos ver apenas a sua imagem nua refletida no espelho. O movimento do corpo é bruto, é doloroso. Ela se contorce sobre a cama, diante do olhar passivo da penteadeira, do lugar de embelezamento, onde estão dispostos alguns objetos pessoais. O espelho vê a mulher nua na cama, percebe a dor singela, as meias nas pernas, a mão a segurar o lençol. Nada podemos saber da veracidade da mulher, da dor, estamos diante de um espelho, de um espaço inventado, invertido, de um espaço outro que não o da imagem que se reflete. Há uma mulher, que podemos reconhecer apenas pelo formato do corpo, das dobras, da curvatura sutil da dor que pode sentir. A linguagem que se encarregue da história daquela mulher, e da nossa, para que as palavras possam ocupar o espaço das coisas que não podemos saber.

Um corpo de mulher. Ela é triste. Podemos apenas margear sua dor, tocar delicadamente a sua história desconhecida. Encostada numa parede qualquer, sob um corrimão de madeira, sozinha em meio às palavras. Em meio à linguagem que a inventa e a torna triste. Não podemos reconhecê-la pela forma do corpo, pelas dobras. Mas temos outras curvas, outras reentrâncias, tão femininas quanto o seu corpo escondido em linguagem. As palavras, sim, as palavras. Tão delicadas na forma, escritas a punho cuidadoso. O que torna aquela mulher invisível, o que torna aquilo uma mulher, triste, ali, sozinha? Como pode a linguagem, somente duas palavras, construírem a história dela? A história contada em quase nada. As palavras, que por vezes podem tão pouco, e agora são a narrativa que se tem de um corpo e da tristeza de uma mulher.

E, colocados um diante do outro, o corpo refletido através do espelho e as palavras que tornam um corpo triste. Sei que o que traz a nudez silenciosa da mulher é a sua distância. Seja através de um reflexo ou através da linguagem, ela está sempre ali, distante e intocável, protegida pelos artifícios possíveis. Não podemos nos aproximar, sentir o corpo quente. Não podemos acreditar que a dor seja real, que ela esteja no movimento do corpo, no cuidado das palavras escritas. As duas imagens se tocam delicadamente sem nada poderem dizer uma à outra.

Leonilson . **Ninguém** . 1992
 René Magritte . **Le jeu de mourre** . 1966



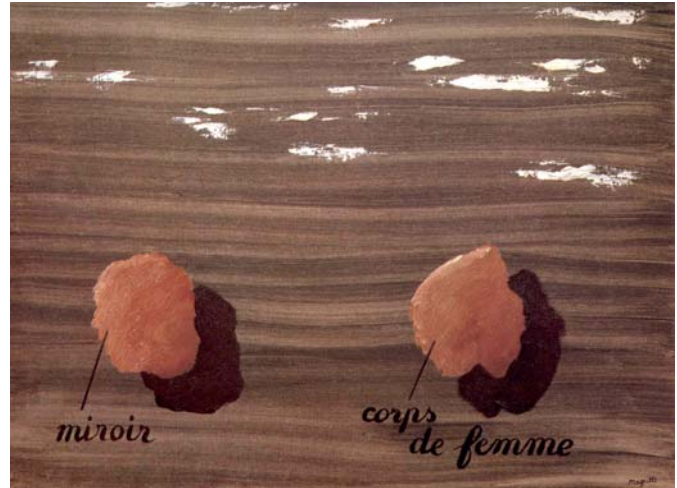
Uma palavra ali escrita. Sobre o travesseiro, a ausência de alguém. Ausência costurada no tecido, bordada letra a letra, com agulha e linha, com a espera. E essa espera sabe que o outro não volta. É a imagem, por excelência, da saudade. Não essa saudade cotidiana, mas a saudade verdadeira, essa que não se importa mais com a fome, essa que entende em definitivo a ausência do outro. Como na morte – essa ausência que só agora posso entender. Ali, no travesseiro rosa, cheio de detalhes em flor, em linhas delicadamente costuradas, uma palavra negra, mal escrita, brusca. Como um grito. Mas a voz está sufocada, a voz está com a cabeça no travesseiro, o grito abafado, como sempre esse grito da saudade absoluta. Ali, no canto, bem no canto, a palavra não toma muito espaço, ela não pede muito. A ausência de todos os corpos está inscrita numa só palavra.

Uma outra palavra ali escrita. Numa maçã, na representação de uma maçã, a fruta por excelência. A fruta das paixões e da história que envolve o pecado original. Duas palavras, uma despedida. Uma outra saudade também impressa em forma de palavra sobre um objeto, embora só tenhamos agora a

imagem representada dele. Pouco importa, a despedida está lá. Os olhos distantes, o corpo num movimento contrário ao meu, os passos do outro para um lugar que desconheço: vejo tudo escrito na escrita da palavra, desenhada letra a letra pelas mãos, cuidadosamente, uma despedida dita com a voz silenciosa.

E em cada objeto que olharmos talvez possamos ver uma palavra escrita. Uma palavra de saudade. Os objetos, além do nome e das funções que carregam, também possuem uma história. Essa história que quase nunca é contada, que se torna palavras invisíveis para nós que os olhamos. Se de repente olho para as roupas de uma pessoa que não está mais aqui, ou para um par de sapatos na porta da sala, se olho para o lugar vazio na cama, ou para as chaves sobre a mesa, vejo ali uma palavra. Um nome, algo para sempre perdido. Uma palavra que pode contar sozinha uma história inteira.

Manuel Alvarez Bravo . **Retrato de lo eterno** . 1935
René Magritte . **L'usage de la parole** . 1928



Eterna é a imagem refletida no espelho. E eterno é o corpo que permanece invisível nas suas margens. Sentada num canto de parede, com pouca luz vinda de fora, através da janela que não podemos ver, uma mulher arruma o cabelo com cuidado. Seu rosto parece refletir a calma do gesto, o mesmo de todos os dias, a repetição eterna de um gesto feminino. Pouco do seu corpo pode ser visto, nem os olhos, nem os dedos que delicadamente pousam sobre seu longo cabelo. O espelho, na outra mão, é pequeno, e pouco pode mostrar do seu corpo inteiro. Não sabemos que imagem ela vê encostada na palma da mão. A luz que incide no quarto, no corpo, é só o que pode nos revelar alguma parte da mulher e do seu gesto cotidiano. Nada sabemos do espelho, que talvez não exista nesta imagem fechada em sombras.

Eterna é a imagem refletida no espelho. Mesmo que nada possamos ver de reconhecível. Não há o corpo de uma mulher, não há espelho algum. Há linguagem pura, palavras soltas e perdidas num amontoado de espaço quase vazio. Uma mulher se olha, refletida. Mas não há mulher. Algumas palavras se olham, distantes, elas se olham e encontram um sentido. É uma imagem. É um encontro. As duas formas nem sequer são iguais, nem o espelho é capaz de repetir uma imagem sem que ela seja invertida. Nada se sabe do olhar desta mulher, se está diante do espelho ou se lhe dá as costas. Da mesma forma, não sabemos se o espelho está diante dela ou de nós. Podemos inventar uma história qualquer para as palavras.

E eterno é o jogo da linguagem, das histórias inventadas, o jogo da escrita. Também o jogo das imagens, dos reflexos e dos espelhos ao infinito. Uma mulher pode se olhar em forma de corpo ou palavra. Dos espelhos nada se pode ver. O retrato que cada uma faz de si é o eterno envolvido pela linguagem.

Manuel Alvarez Bravo . **Paisaje y galope** . 1932
René Magritte . **Confiture de cheval** . 1937



Na imagem do cavalo, a solidão. Essa solidão que vem dos seus contornos desenhados, do movimento contido numa pintura de parede. O olhar parece um tanto assustado, o enorme corpo num gesto de medo e aquele animal está preso entre quatro cantos, numa moldura desenhada. Em torno da imagem, uma paisagem qualquer: uma casa, a porta, uma árvore, a rua, a calçada, o pedaço de uma placa onde há uma palavra partida. Na outra palavra que se cria pelas letras que lemos, uma negação. Como se, feita essa negação, voltássemos então nosso olhar para o cavalo e entendêssemos que dali ele não poderá jamais sair. Sua representação está confinada num pedaço de parede. E agora também numa fotografia. Justo este animal, tantas vezes símbolo de liberdade, de campos abertos, ironicamente ele está ali, preso, partida sua condição no momento em que é representado pela pintura. Por vezes tenho uma sensação de que ele percebe a negação do movimento em que está e tenta

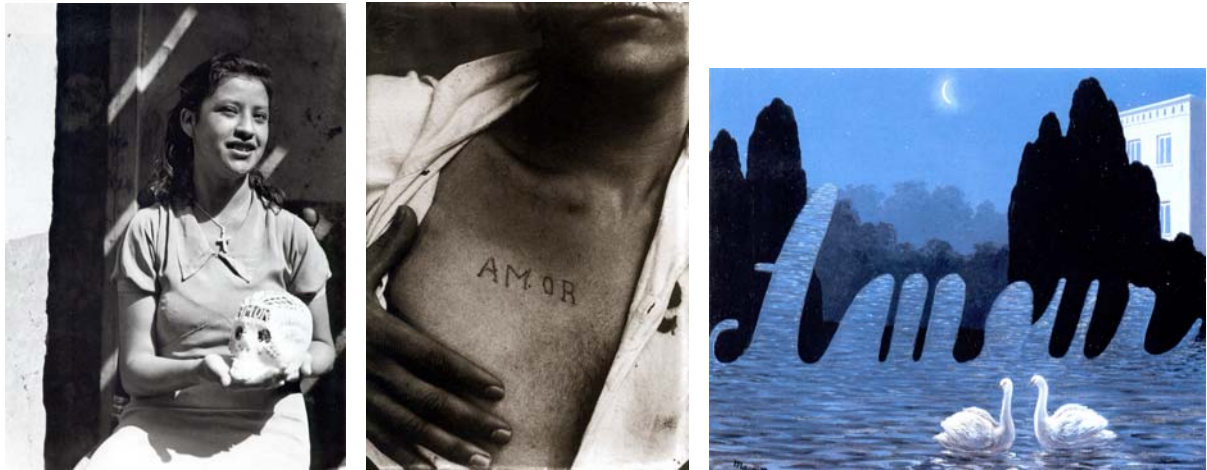
escapar dessa condição inutilmente. Ele tornou-se estático e seu movimento é pura ficção.

Na imagem do cavalo, a solidão. Essa solidão constituída pela falta de lugar, pela função alterada, pela imagem e palavra que ocupam lugares estranhos. O pote de vidro vazio, essa rolha para impedir o contato com ar, a etiqueta onde se lê *conserva de cavalo*⁵⁸. Aquele pequeno desenho da cabeça do animal, sem expressão, poucas linhas que contornam a idéia de que aquilo é um cavalo. Mas então o que dizer desta espécie de conserva onde o produto principal é um cavalo? Assim, dentro de um recipiente sem contato com o ar, para prolongar a duração. O que é aquela etiqueta explicativa, aquele desenho, se dentro do vidro nada reconhecemos? O vidro está vazio. Talvez essa seja a resposta. Da conserva feita do cavalo, nada poderia ser visto. Não é mais um cavalo, este sempre estaria em movimento. Quando conservado torna-se de outra natureza. E não mais podemos vê-lo.

A pintura na parede, a fotografia, a conserva, a falta de contato com o ar. De alguma forma, fala-se da mesma coisa: da natureza que se altera quando algo é representado, quando é guardado longe das suas funções habituais, a negação do movimento, a negação do real. Naqueles dois cavalos vejo quase a mesma coisa: duas imagens confinadas, perdidas, presas entre paredes e vidros. Só resta ali a memória do movimento. A memória distante do real.

⁵⁸ A palavra francesa *confiture* geralmente é traduzida por *geléia*, mas optei por traduzi-la como *conserva*, por achar esta palavra mais pertinente em relação à obra de Magritte.

Manuel Alvarez Bravo . **Día de todos los muertos** . 1933
 Rosângela Rennó . **Cicatriz** . 1996
 René Magritte . **L'art de la conversation** . 1950



O amor. Ali escrito em continhas brancas sobre os contornos de um crânio. Ali nas mãos de uma mulher, ela que segura cuidadosamente o objeto com a palavra escrita. Segura na palma das mãos, abertas, estas mãos que delicadamente seguram o amor. E a morte. O crânio está enfeitado, sabemos que naquele país há uma tradição. O que me encanta na fotografia, ao mesmo tempo em que me fere, é aquela palavra escrita, estampada, etiquetada no crânio, que talvez seja de brinquedo, talvez seja de açúcar. Aquela palavra amor, palavra sem lugar, solta, sozinha, uma palavra escolhida por algum motivo que desconheço e que me fere. No dia de todos os mortos, ali, o amor.

O amor. Ali inscrito no corpo de um homem. Palavra escrita com agulha e tinta, com dor. Quisera saber porque aquele homem escolheu esta palavra, porque então a escreveu sobre o seu peito, as letras maiúsculas, capitulares. O que, na verdade, quer dizer cada uma daquelas letras ali impressas? De que palavra *amor* se fala? A que se refere isto, o amor? As mãos segurando a

camisa aberta, aquelas mãos através da qual posso entender silenciosamente a escolha da palavra, estas mãos que se tornam eróticas, que se tornam carne, que me tocam a pele sem que eu perceba, as mãos daquele homem que exhibe a palavra no peito. Palavra impressa no corpo. O amor escrito com agulha e tinta. Escrito, agora, no meu desejo pela imagem.

O amor. Palavra escrita no ar, nas águas, palavra escrita no seu lugar invisível. Na paisagem azul, no lago, nas casas um pouco distantes. O amor, esta palavra que nada diz, palavra pequena, preenchida por águas, contornada pela vida ao fundo. Aqui, deste lado, posso ver: o lago é delimitado pela palavra, nada pode ir além dela. Nem a paisagem. Nem talvez o sentido que possa existir nas suas formas arredondadas. Ali, de repente, percebo: a palavra é o que recorta a paisagem, o amor, ele é quem divide os espaços da pintura, divide com a delicadeza das letras manuscritas, das letras caprichadas, das mãos amorosas. O amor, esta palavra no meio das águas.

E em cada língua dita, de cada boca que a pronuncia, a palavra é viva. É carne. A palavra amor me toca o corpo. Assim, escrita e manuseada, impressa na pele, nas águas, impressa num dia santo, num dia morto. A palavra amor pertence às mãos que a escrevem.

Marcel Duchamp . **Fresh Widow** . 1920
 René Magritte . **La lunette d'approche** . 1963



Uma janela através da qual não se pode ver. Ela está cerrada, tem couro a cobrir seus vidros delicados, é uma janela em miniatura, típica francesa, mas através da qual não se pode ver. A parte escura, o couro que recobre os vidros, impede a entrada de luz. E as palavras, o jogo: *fresh widow*, french window. O escuro, a janela, a viúva. Uma viúva de negro, através da qual não se pode ver. Nada, nem um feixe de luz, o couro é matéria rígida, não deixa passar nem um instante de imagem. É uma janela sozinha, fora de contexto, fora de lugar. E nada se pode ver através dela. Mesmo sabendo, talvez, o que existe por trás, há alguma coisa ali a acontecer que nos é impedido saber.

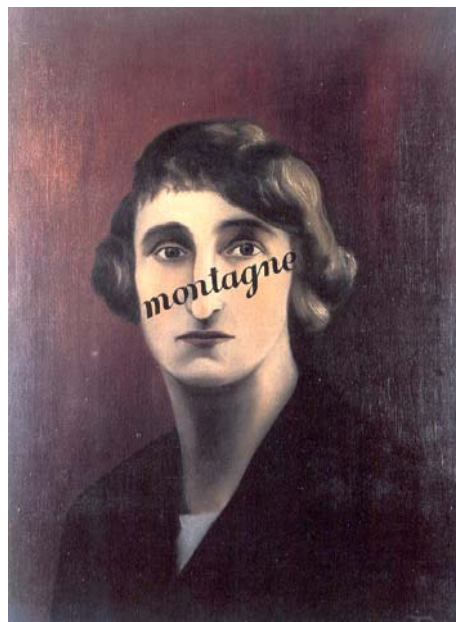
Uma janela através da qual não se pode ver. Ela está semi-aberta, poderíamos entrever o que está além dela, mas não conseguimos, está escuro. Nada se pode ver. Os vidros estão recobertos pelo céu. Olho mais um pouco e

percebo que este céu – que a princípio me enganou, fazendo pensar que era a imagem vista pela janela – ele é o que impede a visão do que há além dela. Os espaços de dentro e de fora se misturam, não sabemos mais se estamos no interior de uma casa ou se estamos fora, se o céu está refletido no vidro e, dentro, a escuridão, ou se o fora é que é escuro e o céu é apenas uma miragem do olhar, este olhar tão acostumado às imagens prontas, fáceis. Estamos novamente perdidos em meio a uma imagem.

E, nós, diante de duas janelas através das quais nada se pode ver. Uma está coberta por couro e a outra por céu. E as duas impossibilitam a visão da mesma forma. É irônico porque o couro impede a visão do claro, do céu, ele é a parte escura da imagem, ele veda a luz. Já na pintura, o céu impede a imagem da escuridão por trás da janela, a luz veda o escuro, não nos permite vê-lo. Isso me leva a pensar que talvez todas as janelas impeçam a nossa visão de alguma forma, elas não precisam estar vedadas com pano escuro, ou pintadas, ou cercadas, muradas. Qualquer janela altera nosso campo de visão, transforma a composição da imagem, não nos deixa tocar diretamente as coisas e as transforma em pura distância.

Paul Strand . **Blind** . 1916

René Magritte . **Le paysage fantôme** . 1928



Diante do corpo doente, do corpo sozinho, diante da mulher na rua, dependurada, presa à sua condição, a placa. Nela está definida a mulher. Nada mais é, ela, senão uma mulher cega. Uma mulher que nada pode ver, que nem mesmo poderia entender as letras na placa que carrega junto ao corpo. E, ali, diante da multidão de passantes, ela nada mais é que a própria cegueira, ela não é somente cega. A cegueira transfigurada num corpo de mulher. Carrega seu corpo e a palavra como se estivesse a carregar a sua própria condição. Aquela palavra pertence ao corpo, ela o explica. A mulher tem um olhar triste e distante. Mas ele não existe.

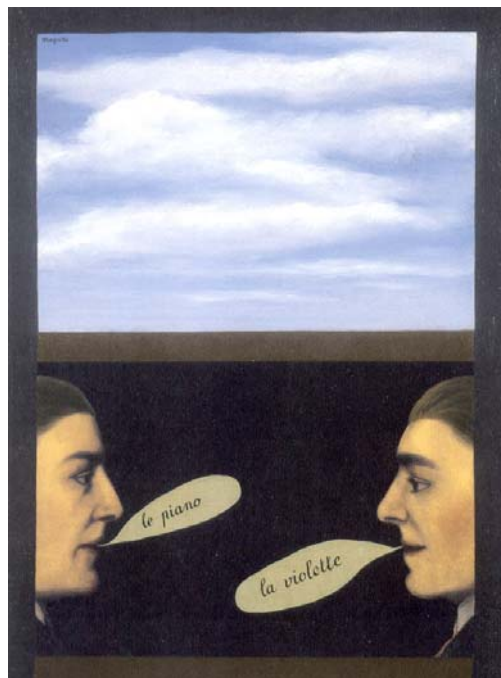
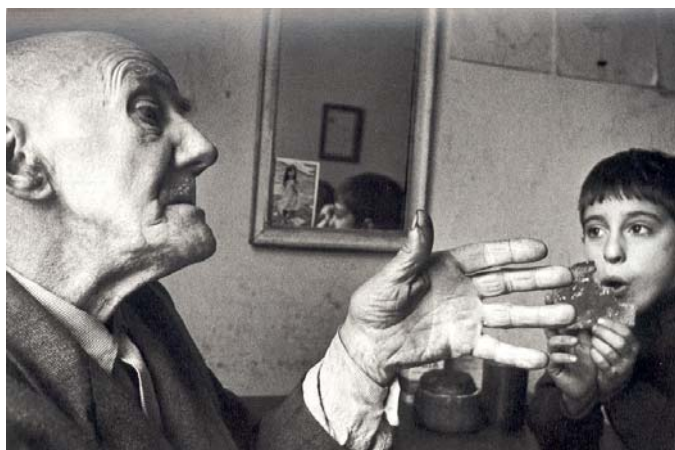
Diante do corpo retratado, do corpo posado para a imagem, para a pintura, ali, diante dele, uma palavra. Escrita à mão, não podemos saber a que ela se refere. Montanha. A mulher nos olha, através do olhar do pintor, um

pouco sem direção, como se o seu olhar apenas estivesse perdido no nosso. Perdido como aquela palavra solta em meio à pintura. Perdido como qualquer relação que se poderia estabelecer entre seu corpo parado e a palavra que carrega. Se, ali, estivesse escrita a palavra *mulher*, ainda assim nada poderíamos saber. Nunca se pode. O olhar, um pouco frio e assustado, este olhar sobre o qual nada se pode saber. Ou talvez a mulher esteja a olhar uma montanha e, impressa, no seu rosto, a palavra que designa a direção do seu olho. Como se, a cada vez que olhássemos um objeto, o nome dele se fixasse no nosso rosto, como se a palavra escrita fosse o reflexo do objeto diante do nosso olhar. E aquela mulher está sozinha na linguagem, em meio a uma paisagem fantasma.

E em meio à linguagem estamos, cada um de nós, perdidos. As palavras são carregadas pelo corpo, estampadas, somos várias explicações de nós mesmos, como, nas coisas, estão etiquetados os seus nomes e as suas funções. As palavras, sejam quais forem, são coisas que pronunciamos e tornamo-las parte da nossa imagem. Algumas explicam. Outras nada podem dizer de nós, ou mesmo do lugar a que pertencem, das suas funções. Sobre o que não se pode ver, sobre o que não se pode falar, sobre o silêncio de um olhar cego, podemos apenas nos calar. E ler, em voz baixa, sem nada pronunciar. O olhar cego é também o olhar da mulher que tem uma montanha sobre o rosto.

Robert Frank . NY . 1958

René Magritte . **L'usage de la parole** . 1928



Como saber, então, fazer uso da palavra. As mãos em movimento, o gesto da fala, cabeça levemente para trás, o olhar atento. Os dedos, aqueles dedos através dos quais pode-se compreender o tom das palavras ditas, a exatidão com que aquele homem fala, embora não se saiba sobre o quê. Pela direção do olhar e por algum reflexo que podemos ver no espelho, sabemos que as palavras não são para o menino. Mas este menino também não sabemos o que faz, se ele sopra a comida quente nas suas mãos, ou se pronuncia uma palavra em tom fechado. Ele está atento, olha em direção à boca do homem, não olha para as mãos, nem para os olhos. As palavras são parte da boca. Ao olhar a imagem logo tenho a sensação de ouvir este homem falar, tal é o movimento preciso do seu corpo para o diálogo, para a fala. Quisera saber a

palavra exata que ele pronuncia no instante da imagem capturada. A palavra que faz o gesto da sua mão se tornar o centro da fotografia.

Como saber, então, fazer uso da palavra. Numa imagem recortada, sob o céu claro, dois homens e um diálogo. Eles estão estáticos, as palavras são o movimento. Um homem diz: *o piano*. O outro responde: *a violeta*. Ou talvez seja o contrário. Ou ainda possa ser que as palavras sejam pronunciadas ao mesmo tempo. Nada podemos compreender deste diálogo, destas palavras soltas, compreender as bocas semiabertas, porém imóveis, como se a palavra não dependesse mais do movimento, como se elas pudessem existir independentemente da articulação da língua. É dia sobre as palavras pronunciadas. Não importa o que é dito.

E embora se saiba a palavra que é dita na imagem, ainda assim a fala é perdida. Duas palavras não são capazes de nos fazer compreender o diálogo. E pouco importa esta compreensão. O movimento do corpo, o gesto, a boca, tudo faz parte do imaginário da palavra dita, esta palavra viva, que ressoa com a voz e depois deixa apenas um ruído na memória.

DAS RESSONÂNCIAS DA VOZ – AS HOMENAGENS, OS ECOS

E agora os outros através de cujas vozes ouço o ruído de Magritte. Não importa se houve de fato alguma aproximação, provavelmente em muitos casos não. Mas é possível voltar o olhar para esses outros artistas e perceber um caminho continuado, embora muitas vezes distante.

Escolhi alguns artistas quase por acaso. Poderia ter escolhido outros, ou mais, poderia ter escolhido somente um. Porém fiz algumas opções e aqui elas estão. Alguns artistas trabalharam com referência direta a Magritte, como homenagens e influências. Outros talvez não o tenham conhecido.

O que importa, neste texto, é a leitura que se tem de algumas obras depois de Magritte. É perceber que ali, na obra dele, nosso olhar foi, de fato, modificado e, agora, a lembrança dele está presente em cada jogo de representação e de linguagem.

O que importa é olhar.

1. ANDY WARHOL

Uma caixa de sabão, dessas que vemos todos os dias nas prateleiras dos supermercados. Uma marca mais que conhecida, as informações na caixa, as cores habituais. Estamos no mercado de consumo. Andy Warhol trabalhou diversas vezes com esse imaginário dos objetos cotidianos,



como nesta caixa de sabão, ou nas caixas de alimento, ou nas famosas latas de sopa. Ele percebeu que esse lugar-comum dos objetos de consumo era um grande potencial de imagem e de questionamento dos valores da sociedade. Mas ele não somente reproduziu as marcas comerciais, não refez a caixa de sabão, simplesmente. Ele tornou ainda mais grave o jogo entre o objeto real e o objeto representado, levando até mais adiante os valores de consumo.

Esta caixa de sabão não é uma caixa de sabão. E logo a lembrança de Magritte. É um cubo de madeira. O rótulo da suposta embalagem foi feito com serigrafia. A proporção é bem maior do que a da caixa de sabão das prateleiras do supermercado, esta que vemos todos os dias. Warhol cria uma simulação da caixa de sabão. Ele transforma a imagem do consumo diário de produtos necessários (alimentação, limpeza) numa imagem do consumo da arte. Nunca um produto deixa de ser consumível, ele apenas altera seu lugar e, conseqüentemente, seu valor.

O que me interessa olhar nesta obra, aqui, é o efeito da representação e alteração de uma imagem. Pela reprodução em fotografia vemos exatamente

uma caixa de sabão, não sabemos, a princípio, que se trata de uma simulação. As palavras e o texto são utilizados como senso-comum para a verificação de uma imagem cotidiana. E no meio da banalidade das coisas, essa potência da imagem, e o lugar de questionamento dos seus próprios valores.

Arthur C. Danto, professor de filosofia e crítica de arte americano, escreveu alguns ensaios sobre esta obra de Warhol. Segundo Danto, foram as *Brillo Box* que o acordaram para um novo acontecimento na arte. Em 1964, na Stable Gallery, em NY, Danto conhece as caixas de sabão, empilhadas ou enfileiradas, com as proporções maiores que as caixas convencionais dos supermercados. Esse evento ficaria marcado por muito tempo em seu imaginário, e, daí, ele elaboraria toda uma nova concepção da arte e do fim da arte. Quanto às caixas, ele afirma: *Sua reivindicação parece ser ao mesmo tempo revolucionária e risível: ela não deseja subverter a sociedade das obras de arte, mas ser admitida nela, ocupando o mesmo lugar dos objetos sublimes*⁵⁹. Para Danto, as *Brillo Box* mudaram a maneira da arte ser feita, pensada e exposta a partir de então, colocando em questão o pluralismo no meio artístico. Já não haveria mais a narrativa convencional da arte e sua história, agora estava a se falar de uma filosofia da arte, e esta só poderia ser elaborada e compreendida através de meios filosóficos e conceituais. A pergunta fundamental que se faz Danto é quanto ao mundo real e ao mundo da arte, e quanto às suas diferenças. Por que as caixas de sabão de Warhol são arte e as caixas dos supermercados, enfileiradas nas prateleiras, não o são? Qual é a precisão desta fronteira entre arte e real? A diferença, ele afirma em algum momento, não é quanto ao material, que de fato é diferente. Não é essa

⁵⁹ DANTO. *A transfiguração do lugar-comum*. p. 296.

a resposta. A diferença é conceitual, e então esbarra-se num terreno perigoso, onde o discurso, o uso da linguagem e a intenção do artista interferem. Danto não quis dizer exatamente que chegara o fim da arte com as *Brillo Box*. Ele afirma que, na realidade, suas primeiras idéias sobre a arte como filosofia surgiram dessa experiência com a obra de Warhol. Em 1992, ele escreve o livro de ensaios *Beyond the Brillo Box: The visual arts in Post-Historical Perspective*, em que novamente traz à tona algumas discussões sobre a obra de Warhol e as questões provenientes dela. Outros livros e ensaios seus abordariam sempre a obra de Warhol. Ela foi realmente um ponto crucial na visão de Danto na história e na narrativa da arte. Ele fala que *essa transfiguração de um objeto banal não transforma coisa alguma no mundo da arte, mas que ela simplesmente traz à luz da consciência as estruturas da arte (...)*⁶⁰. Através das *Brillo Box* de Warhol e das caixas dos supermercados, pode-se, enfim, questionar e talvez explicar toda a diferença entre realidade e arte. Mesmo que não se explique, foi lançada a questão e depois dela nada seria visto da mesma forma.

⁶⁰ DANTO. *A transfiguração do lugar-comum*. p. 297.

2. ARMAN

Os carimbos, estes objetos sujeitos à eterna multiplicação da informação que carregam. Não interessa o tempo útil deles, mas a potência deste tempo, o eterno. Nesta obra de Arman, *Accumulation*, depois de um primeiro olhar, a sensação se torna quase sufocante. Acumulação, acumulação, acumulação, acumulação. Esse gesto que se repete, esse gesto que não pode parar. Em cada carimbo, a palavra. E em cada palavra, a possibilidade de multiplicação eterna.



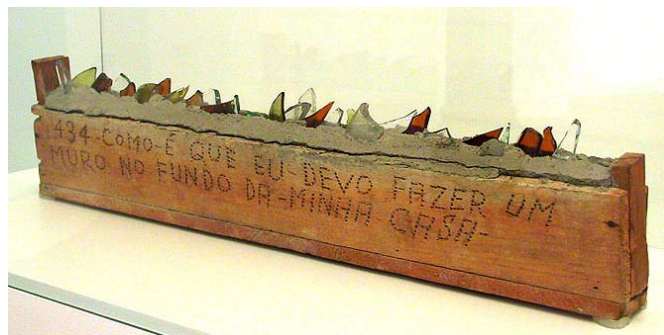
Neste acúmulo de palavras, de repente a descoberta: a palavra e a ação são os mesmos – acumulação. A palavra coincide exatamente com o nome do gesto que acumula a quantidade de palavras repetidas. Damos voltas e voltas nelas, naqueles carimbos, na tinta impressa deles, no próprio título da obra, *accumulation*, ficamos por um instante sem ar, diante deste gesto definitivo. É como se nenhuma outra palavra pudesse existir além desta: acumulação. As palavras seriam sempre a mesma e de número infinito. No entanto, os carimbos são vários para a mesma palavra. A acumulação não é, então, apenas de palavras e gestos de carimbar, mas, também, do instrumento que a instaura.

A coincidência entre palavra e ação é o que me encanta nesta obra. Tal como me encanta a palavra *palavra*. Ela é a única coisa que existe em que o nome e a coisa nomeada se encontram num mesmo lugar. Palavra. Gostaria de

ter um carimbo com ela escrita e, assim, poder multiplicar indefinidamente essa palavra, *palavra*. Poder criar uma acumulação de palavras, acumulação de acúmulos de coisas, sufocar o olho que lê.

3. ARTHUR BISPO DO ROSARIO

Um homem que fazia coleção de palavras, além de todas as outras coisas que existem. Para apresentar o mundo depois do juízo final,



ele catou objetos e palavras no ar e na rua, em cada canto de uma vida isolada por uma única palavra: loucura. Ele inventariou o mundo, criou novas disposições para os objetos, reorganizou todas as coisas que o tempo lhe permitiu fazer. Copiou as imagens do mundo em pequenos objetos para que ninguém se confundisse depois do juízo final, na hora da reconstrução.

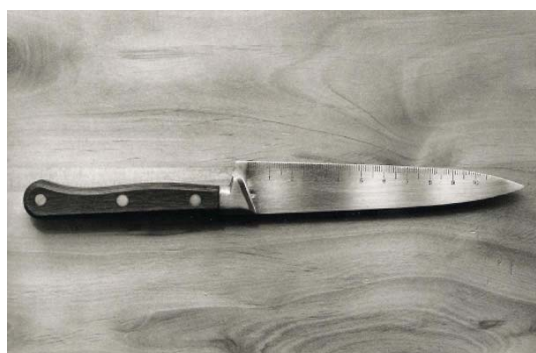
Como é o caso desta obra, entre tantas outras. *Como é que eu devo fazer um muro no fundo da minha casa*. Uns pedaços de madeira, cimento e cacos de vidro para a proteção da casa, assim se faz um muro. Ele observou na rua como era pra ser feito e criou seu pequeno protótipo, este que sobreviveria a tudo e serviria de modelo depois. Bispo embalou objetos para conservá-los melhor, escreveu os nomes nestes objetos para não se esquecer. Para que ninguém jamais esquecesse. De repente a lembrança de Macondo e a epidemia do esquecimento. Era o que fazia Bispo: lutar contra o esquecimento. Ele olhava o mundo, o funcionamento das coisas, e reproduzia isso em seu laboratório de sonho, para que tudo se conservasse de alguma forma, mais tarde. Mais do que um objeto que imita o real, este muro é a explicação do muro, de como fazê-lo, visto o cuidado de Bispo para reproduzi-lo, vista a inscrição nele. É mais que um lembrete, é uma maneira de não se esquecer.

4. CHEMA MADOZ

Chema Madoz é um fotógrafo espanhol contemporâneo, e é impressionante a lembrança que nos traz de Magritte. Cada imagem dele parece dialogar com outra do artista belga, é uma sucessão de semelhanças, de uma voz silenciosa que ressoa de um para o outro. Como na imagem



deste porta-queijo, numa lembrança do *Ceci est un morceau de fromage*, neste caso com o próprio objeto se recortando num pedaço do queijo imaginário. Ou, então, a lembrança de Magritte vem nessas imagens em que uma matéria se mistura com outra e cria relações entre objetos a princípio estranhos entre si, como é o caso do fósforo e a madeira. É um procedimento que Magritte realizou diversas vezes em sua pintura, trazendo à mesma vizinhança objetos sem conexão para que, de repente, eles se tornem parte de uma mesma imagem.



Num outro momento, Madoz desfaz esse procedimento e vai no caminho inverso, como se vê na fotografia da chave que contém, em si mesma, a fechadura. Neste caso um mesmo objeto toma a forma de dois. E então se

torna um objeto cuja função é impossível. Como é o caso da régua no gume da faca, não é possível utilizá-la. A função está perdida.

É interessante, e uma surpresa ainda maior, descobrir alguns elementos do universo de Magritte nas fotografias de Madoz. O cachimbo, que agora se transforma



num instrumento musical, e o chapéu-coco, que está todo fincado por agulhas. Ambos objetos com as suas funções alteradas. Isso era um ponto de grande interesse de Magritte, reconstruir a imagem dos objetos até que eles perdessem a função, ou trocar as funções através do nome, ou mesmo criar objetos e seres híbridos, em metamorfose. Magritte quis penetrar nesses pequenos mistérios que existem entre as coisas, ele tocou diretamente cada uma delas e fez desse encontro a sua pintura.

5. CILDO MEIRELES

Uma pequena caixinha, do lado de fora as informações do que há dentro: *Dados: 1- Dado, 2- Título*. Ao abrir a caixinha, a surpresa: o objeto e o seu



nome – *dado*. A etiqueta com o nome está abaixo do objeto, guardados como preciosidades. O nome facilmente nos remete ao objeto, já que o conhecemos perfeitamente. Mas embora seja assim, embora saibamos olhar e ler, a obviedade destas informações nos incomodam.

A primeira palavra que lemos é *Dados*, assim, como uma forma verbal. Depois a palavra aparece no singular, como substantivo. Percebemos de repente como funcionam os jogos da linguagem, uma mesma palavra pode ter funções distintas. E nos perdemos, então, em meio ao que nos parecia tão óbvio a princípio.

Olhamos de novo para a caixinha aberta: *Dado*. Esse nome que cabia tão bem no seu lugar etiquetado sob o objeto dado, de repente pode se transformar numa forma verbal, e já não mais nomeia o objeto. É outra coisa, outra palavra. O que era claro, ao olhar a imagem, mergulha agora na incerteza. Há, ainda, a possibilidade de lermos a informação da tampa da caixa pelo viés de Kosuth: temos aqui dados, um: o objeto, outro: o nome dele – dado. Já não podemos afirmar do que se trata a palavra. Nem sobre do que se trata o objeto. Aliás, estamos novamente perdidos.

6. FELIX GONZALEZ-TORRES

Muitas vezes ele desenhou tapetes com balas no chão. As balas são consumidas pelo público, elas são devoradas, os papéis jogados fora, e a obra continua no seu tapete sem fim. Ele também fez cantos de doces, chocolates. Ele fez pilhas de papéis para que o visitante levasse um consigo. As balas, os doces, os papéis, eram repostos no fim do dia, nunca o tapete ou os cantos ou as pilhas se desfaziam, permaneciam



constantemente. Felix quis fazer obras sem fim. Silenciosamente, ele ia se despedaçando.

Nesta obra, criada por Felix como o retrato de alguém, vê-se um monte de balas enroladas em papel azul. Neste papel, uma única palavra: *passion*. Paixão. Como se o que o visitante levasse consigo, na boca, nos bolsos, nas mãos, não fosse somente uma bala, mas também a palavra. Como se a palavra escrita fosse a etiqueta com o nome do objeto envolvido no papel, como se o tapete de balas se transformasse, por um instante, num tapete de paixões. Azuis, ali dispostas para o grande público, para quem se atrevera a viver em meio à loucura das paixões, para a mão que alcançá-la. É, também, um aviso: *passion*. Dentro, a bala, doce, açúcar. E o aviso do lado de fora, como quem diz: *não se engane*.

Ele era um homem a falar de amor, mas também das perversões delicadas, da sutileza dos desencontros, da política, da doença. Nesta obra, em que sinto um certo tom de crueldade, vejo milhares de pessoas colocando a palavra *paixão* dentro da boca, vejo essas pessoas sorrirem, vejo o papel jogado no chão. Elas não percebem o aviso. Não se engane, não é doce.

7. HÉLIO OITICICA

Uma caixa d'água, a água e as palavras ao fundo, como se elas quisessem dizer algo sobre o objeto. *Mergulho do corpo*. Mas de que corpo se fala? Do meu, deste que olha? De um corpo qualquer? Do corpo do artista?



Ou, pensando ainda mais, não seria da palavra, que se fala? A palavra *corpo*. Porque, de fato, a única coisa que se tem, ali mergulhada, são as palavras. Nada mais.

Ou o artista estaria a falar do olhar? Deste olhar que mergulha na imagem, com o corpo inteiro. Qual seria este momento, em que somos tomados pela imagem, mergulhados à força por ela, pela leitura, pelas palavras? Olhar é mergulhar, é a entrega do corpo, inteiro.

Mas se olho a frase como uma função do objeto, assim: aquele lugar serve para o mergulho do corpo – então me pergunto ainda mais: a frase supõe o mergulho ou o prevê? Talvez a caixa deseje o corpo, deseje o mergulho do corpo e as palavras ao fundo são apenas o espelho deste desejo. Porém, volto ao que já fora dito anteriormente: a palavra *corpo* é a única coisa que está mergulhada naquela água. Nada mais. Nem mesmo o desejo, os nomes, as funções das coisas. Somente a palavra.

8. JOSEPH KOSUTH

Kosuth é o grande nome da arte conceitual americana. Ele desenvolveu numerosos trabalhos a discutir o uso da linguagem, a tautologia, os jogos da



imagem. Admirador da obra de Magritte, ele o considera o precursor da arte conceitual. Talvez tenham sido dele mesmo, no início do século ao lado de Duchamp, as primeiras grandes discussões da linguagem dentro das artes plásticas. Fosse inserindo texto na pintura, fosse criando objetos sugestivos ou mesmo colocando balão de quadrinhos em algumas de suas obras, Magritte trouxe à tona a palavra.

A obra escolhida de Kosuth poderia ser esta como tantas outras do mesmo estilo: uma e três mesas, uma e três cadeiras, um e três serrotes. Escolhi uma delas por acaso, pois a questão a se discutir é a mesma. Ele toma o objeto real, a fotografia deste objeto e a definição de dicionário do nome do objeto. Este é o procedimento básico. A questão que é lançada é a seguinte: qual a diferença entre o objeto real, sua representação e seu nome? Cada qual se comporta de uma forma no meio de todas as coisas. As funções se alteram de um para o outro. Retomando uma lembrança de Blanchot, ao dizer a palavra *mesa*, fala-se também da ausência desta mesa. Posso dizer que, da mesma forma, a fotografia de uma mesa, é, em essência, a fotografia da ausência dessa mesa. É interessante observar isso: sempre que se fala de um

objeto, seja em imagem representada ou em palavra, ele nunca está presente. Só é presença enquanto é objeto puro, objeto independente do nome e da imagem.

Magritte, em seu artigo *Les mots et les images* para a revista *Révolution Surréaliste*, em 1929, já previa alguma coisa em torno dessa discussão. Para tanto ele escreveu e desenhou esse pequeno trecho:

Un objet ne fait jamais le même office que son nom ou que son image



Nele está escrito: um objeto não tem jamais o mesma função que seu nome ou que sua imagem. E no desenho, um procedimento muito parecido com o de Kosuth: um cavalo, a representação (numa tela) de um cavalo e um homem que pronuncia a palavra *cavalo*. É interessante observar como acontece a mesma linha de raciocínio entre os dois artistas, porém foi Kosuth que transformou isso em diversas obras, até se esgotar a questão.

O fato é que há uma diferença real entre cada tipo de manifestação de um objeto, seja ele real ou sua representação ou seu nome. É preciso estar atento e não se deixar enganar. Entender a ausência no instante da palavra pronunciada, a ausência que também aparece com a representação, com a fotografia. Kosuth continua nos passos de Magritte. E nós, silenciosos, a tentar compreender as diferenças.

9. LILIANA PORTER

Ela pegou o que quis da obra dele. Liliana Porter se apropriou das imagens de um livro sobre Magritte e as recriou. É como se o procedimento fosse retomar a obra para apontar coisas nela. Sim, é um apontamento, é



mostrar de novo, por vezes corrigir, mas, de fato, entrar no trabalho de Magritte. E, lá, ela penetra, faz das imagens o que bem quer, sonha com elas.

A técnica era a seguinte: fotografar páginas de um livro com sua intervenção. Depois ela fazia fotogravura com as imagens fotografadas. Algo como a agregação de camadas de reprodução, sendo que desde o livro há uma, em que a própria obra é reproduzida. Assim, ela desenvolve uma certa história da imagem, passando por suportes diferentes, técnicas diversas, até chegar à nova imagem que ela cria.

No caso dessa série, Liliana escolheu algumas pinturas de Magritte e as tomou para si. Na primeira imagem da série, *La luna*, ela trabalha num recorte da pintura *La clef des songes*, de Magritte, em que ele pinta um sapato sobre a palavra lua, e Liliana conserta. Sim, ela, então, cria a imagem de uma lua, iluminada sobre o sapato de Magritte. Em outras obras da série, ela faz uma espécie de reafirmação do que é “dito” por Magritte. Por exemplo, quando

coloca uma maçã real sobre a imagem de uma maçã pintada num quadro. Porém, depois de sua fotogravura pronta, a maçã real também já se transformou numa maçã representada, e então tem-se mais uma camada de reprodução. Em outra obra, ela toma a pintura *The interpretation of dreams* e o pequeno retângulo em que Magritte pinta um cavalo e escreve em baixo, *porta*. Ela recorta o pequeno retângulo a modo de fazer dele uma porta, uma pequena abertura, como se estivesse, ainda, a consertar a imagem.

Liliana repete a pintura de Magritte, agora com outro procedimento técnico, mesmo que depois a “conserte” ou a reafirme de outra forma. É uma maneira de “fazer de novo” a mesma cena, como se quisesse confirmar o que lá acontece. Assim, por vezes trabalhando literalmente no sentido da imagem, por vezes criando um jogo, um diálogo com Magritte, Liliana faz da obra dele um lugar para os seus próprios sonhos.

10. LUIS CAMNITZER

Sobre um pedaço de algodão, a escrita: *fragmento de uma nuvem*. Logo ouvimos a voz distante de Magritte. Camnitzer desenvolveu uma série de trabalhos que lidavam com o uso da palavra, revelando a influência



da obra de Magritte. Aqui, temos a mesma questão que apareceu anteriormente: a que se refere a frase? Acreditamos, a princípio, que a palavra se refere à superfície em que está inscrita, em casos como este. Então, vemos essa superfície que parece macia, é branca, tem, de fato, aspecto de nuvem. Mas sabemos que a nuvem não é uma coisa que se pega com as mãos. Ela é fugidia, jamais poderia ser tomada e nomeada como está nesta obra. Sim, é a representação de uma nuvem. E volta-se para aquela velha questão da cartilha escolar: a imagem e o nome da imagem, *fragmento de uma nuvem*.

Mas se pensarmos bem, o que é uma nuvem? É também ar. Começo a pensar: se esta obra tivesse no alto de uma montanha, onde normalmente se tem uma neblina forte, se estivesse ali, com nuvens a envolvendo, a que, então, referir-se-ia a frase? À superfície do texto ou ao que está diante dele? As palavras não possuem função e uso fixos. São assim, soltas, elas podem se comportar sempre de maneiras diferentes, seja no mundo das imagens ou do próprio texto. Seja no real ou na ficção que elas ajudam a criar.

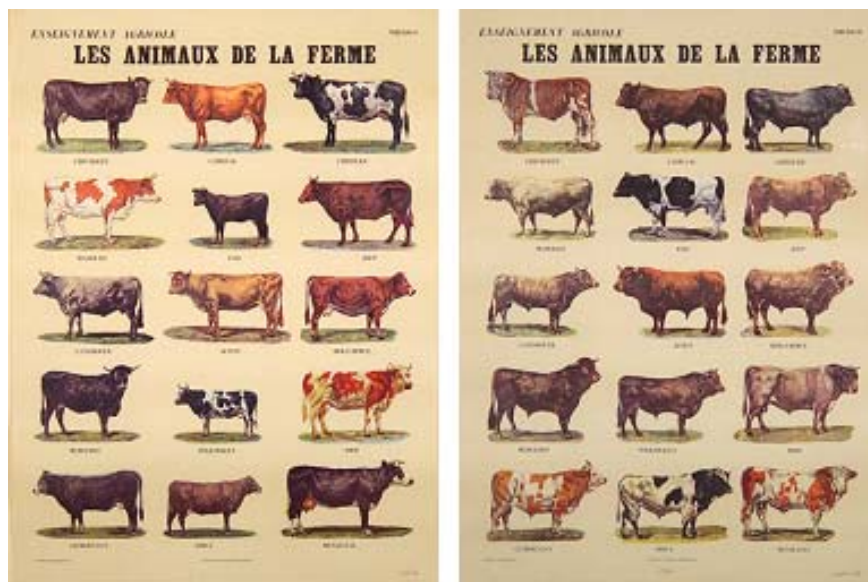
11. LYGIA PAPE

E nesta obra, outra nuvem. Agora é a própria artista quem diz: *Isto não é uma nuvem*. Não, é apenas *nylon*, uma matéria qualquer, que por um momento lembra a imagem do branco no céu. O procedimento dela é o mesmo de Magritte ao falar do cachimbo. E a pergunta que agora faço é a mesma de Foucault: *Isto* se refere a que? A velha questão do pronome demonstrativo. *Isto* pode se referir tanto à imagem imitada de uma nuvem, quanto ao próprio enunciado. Sim, sabemos bem disso.



Mas o que torna essa obra diferente da de Magritte, ao meu ver, é esse enunciado partido ao meio. A frase que lemos poderia ser dois fragmentos de frases? Não sei, mas como tudo na linguagem é um jogo, leio agora pensando em toda e qualquer possibilidade de leitura. Procuro passagens secretas em meio às coisas, como se em algum lugar da imagem estivesse a chave que a solucionaria definitivamente. Mas aprendi com Magritte, a solução não está no invisível que insistimos em procurar nas coisas. Está no que é visto, embora nossos olhos tão acostumados a ver não percebam mais o que está diante do olhar.

12. MARCEL BROODTHAERS



Broodthaers era belga, como Magritte, e foi muito influenciado pela obra dele. Falar no seu nome é evocar, de alguma forma, o nome de Magritte e, também, evocar as questões lançadas por este, os jogos de linguagem e de representação. Como no caso desta obra: *Les animaux de la ferme (tableau A / tableau B)*. Broodthaers cria uma espécie de cartilha, posso imaginá-la num livro escolar ou na parede de uma loja especializada em produtos agrícolas. É didático: acima, o título *Os animais da fazenda*, abaixo, a representação dos animais e, sob eles, os respectivos nomes. Essa estruturação da imagem em forma de cartilha ou manual remete imediatamente à obra de Magritte, em especial, à pintura *La clef des songes*. E, aqui, o que acontece não é diferente.

Os animais, bem desenhados, claros, didáticos. Sob eles, os nomes. Mas eles não se correspondem. Ao olharmos melhor, percebemos: os nomes não são de animais e sim de carros. *Fiat, Jeep, Cadillac*, entre tantos outros. A princípio dizemos: *mas os nomes não se referem às imagens!* Logo depois,

entendemos: as imagens não são os animais, senão a representação deles. As palavras não são os carros, senão os nomes deles. Como havemos de ter tanta certeza ao dizer que imagem e nome não coincidem? O que sabemos nós do nome da imagem representada e da palavra longe do objeto que ela nomeia?

Broodthaers era fascinado pela maneira com a qual Magritte utilizava as palavras para contradizer as imagens. E aqui, embora não contradiga, ele faz seu próprio jogo, este jogo das não-coincidências. Com isso, ele levanta, mais uma vez, algumas questões cruciais para a linguagem, como: *a que se refere a palavra escrita?* Questão esta que foi desenvolvida por Foucault em seu texto sobre Magritte, *Isto não é um cachimbo*. Um manual didático, os animais desenhados, as palavras bem legíveis e continuamos na incerteza, continuamos no lugar dessa ordem misteriosa que rege todas as coisas.

III POR FIM, O JOGO, A PALAVRA

Numa primeira passagem do olhar, percebemos a brincadeira de Magritte. No segundo momento em que olhamos, somos completamente confundidos. Novamente estamos diante de um jogo. Esse jogo do qual nem sempre conseguimos participar, com regras enigmáticas, com um



tabuleiro irreal onde coisas, nomes e funções se misturam a ponto de nos percebermos como jogadores improváveis. Para jogar é preciso entender as regras. E supomos sempre que podemos ganhar ou perder a partida. Porém no jogo de Magritte não há a possibilidade de vencedores ou derrotados, apenas de participantes. Ou entramos e nos perdemos nas regras moventes ou ficamos sempre de fora. O tempo não é estático, assim como as regras, ou como as peças do jogo. Os sentidos se alteram a cada rodada. Pensamos estar fora, pensamos ser apenas mais alguns observadores distantes, mas é impossível. No momento em que se olha, o jogo começa. Não há a possibilidade da desistência. Tentamos entender o ponto em que há o encontro entre a palavra e o objeto, mas ele nos escapa. E, quando nos é revelado o caminho real deste jogo, não há mais aquela ironia que se pode perceber ao começar. Tudo cai na incerteza da leitura. Somos impelidos a ler de uma forma que, de repente, se quebra. E então somos obrigados a retroceder e começar de novo.

Le bouchon d'épouvante: uma redoma e um pequeno pedestal vermelho. Um chapéu e uma placa dourada com sua função escrita: *uso externo*. Função esta que se quebra rapidamente ao primeiro olhar. O objeto agora está

obedecendo a outras regras funcionais que não mais a original. Agora há uma imobilidade que o cerca e que o impede de exercer a função escrita na placa dourada. E o que lá está escrito aparece como uma verdade: letras grandes, aviso simples e objetivo. É uma verdade e ela é impossível. Depois nos perguntamos: de quem é o erro então? Não conseguimos atribuir nem ao texto nem à imagem. Nem mesmo à redoma que cerca o chapéu. Só posso pensar no erro proveniente do nosso sistema de leitura. O *uso externo* é de quê? Pelo fato de estar etiquetado no chapéu, deveria ser atribuído, necessariamente, a ele? Ou será que a placa dourada não remete à sua própria função de objeto, ou apenas à sua função de coisa escrita? Por que não pensamos quase nunca que a palavra pode somente remeter à própria palavra? Sua condição de coisa viva nos permitiria isso. Mas fomos criados com a linguagem para identificarmos as coisas e os nomes por um sistema de etiquetas. O que está junto ao objeto serve para nomeá-lo ou defini-lo. Mas o que Magritte nos propõe em várias obras é um outro pensamento. Ele nos fala das arbitrariedades, das escolhas dos nomes e das funções e ele pretende demonstrar as aleatoriedades destas escolhas. Como talvez tenha surgido o primeiro nome, em um tempo que se perde na nossa incapacidade de entender o passado das coisas.

Perco-me novamente na imagem, na imobilidade do chapéu diante de sua função impressa, no congestionamento das informações. Perco-me no texto que supõe uma função que não é atendida pelo objeto. Talvez Magritte estivesse falando da própria condição de um objeto de arte. Imóvel. Talvez ele estivesse falando dessa alteração sempre presente que sofre um objeto ao deslocar-se do mundo real para o mundo dos objetos estáticos da arte. Mas

isso não quer dizer que eles percam todas as funções possíveis. Agora uma outra é adquirida, a função de imagem.

Olhamos para as coisas e sabemos automaticamente os nomes e para que servem. É como se estivessem escritos nelas, os nomes e as funções. Como no chapéu. Só que o que Magritte faz é tornar real a placa (a etiqueta) que vemos sempre colada às coisas, de forma invisível. E com esse pequeno gesto, quase banal, ele nos revela uma prática viciada e nos desconcerta. Porque nunca estaremos acostumados a ver reveladas as nossas leituras cotidianas. Olhar para várias obras de Magritte nos soa a princípio quase banal. Mas depois percebemos que o que ele faz é um gesto muito difícil para nós, que percorremos um chão tortuoso: ele nos traz a obviedade da leitura, ele transforma a linguagem no que ela de fato é, arbitrária. E só através de um uso que nos parece óbvio, é possível questionar as bases que sustentam a linguagem. Porque ela é tão arbitrária como qualquer escolha. E por isso ela não está errada.

E de repente compreendo: não, não era apenas uma cartilha. Ele reinventou a enciclopédia, trocou os nomes das coisas, criou novos objetos, transformou as funções, ele tocou diretamente o mundo e a sua ordem misteriosa. É de Calvino a lembrança:

Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis.⁶¹

⁶¹ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*. p. 138.

Magritte sabia disso. E cuidou das coisas do mundo com outro olhar, com os olhos de quem soube que era preciso reorganizar. Eis então a sua enciclopédia aberta, um espaço de reordenação das coisas, da linguagem, dos objetos comuns. Magritte desenvolveu sua obra até a vertigem, penetrou os pequenos mistérios cotidianos e fez da pintura um espaço para o pensamento.

PEQUENA NOTA SEM CONCLUSÃO: DAS ILUSÕES PERDIDAS

Sim, perdidas. E encontradas a cada volta da imagem. Olho para todos os lados e não encontro o reflexo invisível do meu próprio olhar. Foi Magritte quem me disse: jogue, olhe para as palavras novamente, olhe para o espelho, para cada imagem em que você acredita. Nada mais será igual depois de alguns instantes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALEXANDRIAN, Sarane. *O Surrealismo*. Trad. Adelaide Penha e Costa. Cacém: Editorial Verbo, 1973.

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea*. Trad. Alexandre Krug e Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Nota sobre a fotografia. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

_____. *Lição*. Trad. Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70, 1997.

_____. *O óbvio e o obtuso*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhida, v. 1)

BÍBLIA SAGRADA. A. T. *Gênese*. 114. ed. São Paulo: Editora Ave-Maria, 1997.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. Vários tradutores. Rio de Janeiro: Globo, 2001.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *As cósmicas*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *O castelo dos destinos cruzados*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

_____. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARROLL, Lewis. *Alice: edição comentada*. Introdução e notas, Martin Gardner. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

CHIPP, Herschel Browning (org.). *Teorias da arte moderna*. Trad. Waltensir Dutra ...*et al.* São Paulo: Martins Fontes, 1999.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.

CORTÁZAR, Julio. *O jogo da amarelinha*. Trad. Fernando de Castro Ferro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

DANTO, Arthur C. *Después del fin del arte*. El arte contemporáneo y el linde de la historia. Trad. Elena Neerman. Barcelona: Paidós, 1999.

DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem*. Uma história do olhar no Ocidente. Trad. Guilherme Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1993.

DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

ECO, Umberto. *Kant e o ornitorrinco*. Trad. Ana Thereza B. Vieira. Rio de Janeiro: Record, 1998.

FERREIRA. Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s.d.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Uma arqueologia das ciências humanas. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Org. Manoel Barros da Motta. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. (Ditos e escritos, III)

_____. *Isto não é um cachimbo*. Trad. Jorge Coli. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

LÉVY, Pierre. *O que é virtual?*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1996.

MAGRITTE, René. *Les mots et les images*. (artigo publicado na Revista *La Révolution Surréaliste* em 1929).

MAGRITTE, René; SYLVESTER, David. *René Magritte: Catalogue Raisonné*. Londres: Philip Wilson, 1992.

MARQUÉZ, Gabriel García. *Cem anos de solidão*. Trad. Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Record, 1998.

MELENDI, María Angélica. *A imagem cega*. Arte, texto e política na América Latina. 1998. Tese (Doutorado em Literatura comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1998.

MEURIS, Jacques. *Magritte*. Trad. Casa das Línguas. Colônia: Taschen, 1999.

MICHELI, Mario de. *As vanguardas artísticas*. Trad. Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

- O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco*. A ideologia do espaço da arte. Trad. Carlos S. Mendes Rosa. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- PAQUET, Marcel. *Magritte*. Trad. Lucília Filipe. Colônia: Taschen, 1995.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- STANGOS, Nikos (org.). *Conceitos da arte moderna*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- SYLVESTER, David. *Magritte*. New York: Harry Abrams, 1992.
- TELES, Gilberto Mendonça (org.). *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- TORCZYNER, Harry. *Magritte – Signos e imagens*. Barcelona: Editorial Blume, 1978.
- VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. *Caligrafias e escrituras: diálogo e intertexto no processo escritural nas artes no século XX*. 2000. Tese (Doutorado em Literatura comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000.

ARTISTAS E FOTÓGRAFOS CITADOS

Alec Soth (1969) – Fotógrafo norte-americano

Andy Warhol (1928-1987) – Artista norte-americano

Arman (1928-2005) – Artista francês

Arthur Bispo do Rosario (1911-1989) – Artista brasileiro

Brassaï (1899-1984) – Fotógrafo francês, de origem húngara

Chema Madoz (1958) – Fotógrafo espanhol

Cildo Meireles (1948) – Artista brasileiro

Ernst Haas (1921-1986) – Fotógrafo austríaco

Eva Rubinstein (1933) – Fotógrafa francesa, nascida na Argentina

Felix Gonzalez-Torres (1957-1996) – Artista cubano, radicado nos EUA

Florence Henri (1893-1982) – Fotógrafa americana, de origem francesa

Hélio Oiticica (1937-1980) – Artista brasileiro

Jeanloup Sieff (1933-2000) – Fotógrafo francês, filho de poloneses

José Leonilson (1957-1993) – Artista brasileiro

Joseph Kosuth (1945) – Artista norte-americano

Liliana Porter (1941) – Artista argentina

Luis Camnitzer (1937) – Artista uruguaio

Lygia Pape (1929-2004) – Artista brasileira

Manuel Alvarez Bravo (1902-2002) – Fotógrafo mexicano

Marcel Broodthaers (1924-1976) – Poeta e artista belga

Marcel Duchamp (1887-1968) – Artista francês

Paul Strand (1890-1976) – Fotógrafo norte-americano

Robert Frank (1924) – Fotógrafo suíço

Rosângela Rennó (1962) – Artista brasileira