

Giovanna Viana Martins

**três personagens através do território dos afetos.
transversais de inscrições contemporâneas**

**três personagens através do território dos afetos.
transversais de inscrições contemporâneas**

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

Área de concentração:
Arte e tecnologia da Imagem

Orientação:
Profa. Dra. Maria Angélica Melendi

agradecimentos

Àqueles amigos que tomam os riscos das experimentações e das mudanças como missão.

A outros amigos: aqueles que me fazem ir e aos que me fazem também voltar.

A Julio Cortázar, J. L. Borges, Alberto Manguel, Ítalo Calvino, Roland Barthes, Maurice Blanchot e todos os outros companheiros que estiveram ao meu lado neste percurso traçando mapas e indicando caminhos e que, muitas vezes, emprestaram-me suas palavras.

À querida amiga Piti - e orientadora Maria Angélica Melendi -, por todas as horas ao telefone, sonhos e insignificâncias há muito tempo partilhadas.

A meu pai, à minha mãe, à minha filha Flora e à irmã distante. Por sabê-los sempre ali.

Agradeço especialmente a FAPEMIG, que tornou possível este trabalho de pesquisa.

[...] tudo o que alcance a dizer-te vem de algo que apenas se deixa tocar pela linguagem, algo que cede à armadilha das palavras com o orgulho desses animais que aceitam o cativeiro e morrem silenciosamente nas jaulas que pretendiam exhibi-los e nomeá-los.

Cortázar

Cada vez que um homem diz a outro: “Prove seu caso, defenda sua fé”, está pressupondo a infalibilidade da linguagem; ou seja, está pressupondo que um homem tem uma palavra para cada realidade na terra, ou no céu, ou no inferno. Ele sabe que há na alma matizes mais desconcertantes, mais incontáveis e mais inomináveis do que as cores de uma floresta no outono [...] No entanto, acredita seriamente que todas essas coisas, em todos os seus tons e semitons, em todas as suas misturas e uniões, podem ser representadas de maneira adequada por um sistema arbitrário de grunhidos e guinchos.

Chesterton

O próprio do real não seria o fato de ser indomável?

Barthes

Por entender que toda escritura da memória caminha sobre os terrenos imprecisos do outro e dos acontecimentos já vividos, optou-se por construir **três personagens através do território dos afetos**. Uma ficção.

Mediante a invenção de uma personagem, G.M., e da adoção de um narrador de 3ª pessoa, busca-se estabelecer um diálogo entre algumas obras da autora e outras de Sophie Calle e Annette Messenger.

Para tanto, procura-se explicitar os métodos de trabalho de Sophie Calle (suas histórias que, com intensa determinação, transforma em atos amorosos “vividos”) e os possíveis sentidos que suas estratégias fazem aflorar, na medida em que os resíduos que delas sobram são apenas reminiscências de um processo no qual a artista se empenhou.

Já em Annette Messenger tenta-se ver o avesso de suas ações, de suas singulares interferências no mundo animal, as quais terminam por abrir a possibilidade de o homem se ver de maneira estranhada. Pois desloca o confortável ponto de vista humano, introduzindo uma inquietação num mundo classificado e ordenado por padrões racionais.

G.M. caminha de uma produção de teor auto-reflexivo, de acordo com a lição de Foucault, para uma outra em que os nomes masculinos bordados nas folhas do livro de artista não passam de signos que aludem vagamente a momentos intangíveis. E na busca do que lhe escapa, tece com a linguagem a rede que lhe permite deslizar sobre o incapturável.

Investindo e jogando com os espaços do afeto, estas três artistas, que ora falam das relações interpessoais, ora das relações entre os seres e a natureza, serão os motivos e os meios para investigar algumas estratégias utilizadas pela arte na contemporaneidade.

As we understand that every memory script moves over the imprecise terrains of others and over events already lived, we chose to build three characters in the territory of affection. A fiction.

With the invention of a character, G.M., and with the adoption of a narrator in the third person, we try to establish a dialogue between the author's work and the work of Sophie Calle and Annette Messager.

So, we try to express the work methods developed by Sophie Calle (her stories which she transforms into "lived" acts of love with an intense determination) and the possible meanings that her strategies make emerge in the same way that the residues that remain from them are only reminiscences of a process which the artist has employed.

In Annette Messager's case an attempt was made to look inside her actions, in her singular interferences in the animal world, which in the end opens the possibility of man regarding himself in an unaccustomed manner. For it dislocates the comfortable human point of view, introducing inquietude into a world that is classified and ordered by rational patterns.

G. M. moves from an art production with a self reflective content, in accordance with Foucault's lesson, to one in which the masculine names embroidered in the sheets of a artist's book are nothing more than signs that vaguely allude to intangible moments. And in the search for what escapes her, knits with language the net that permits her to gloss over what cannot be captured.

Surrounding and playing with the spaces of affection, these three artists, who speak sometimes of interpersonal relations, and sometimes of relations between beings and nature, will be the object and the means in the investigation of some strategies used by art at the present time.

de dragões, laços e palavras.....	9
avec mes souvenirs j'ai allumé le feu.....	16
o que conta um bestiário.....	43
en el pais de nomeacuerdo.....	73
percursos brumosos.....	104
 a política dos espaços de amor e partilha.....	108
glossário.....	115
referências.....	118

[...] como ultrapassar as bordas da linguagem se as margens que nos permitem transpô-las são as mesmas que nos condenam, irremediavelmente, à existência de seres da linguagem? A saída, [...] é desterritorializar: escrever à margem, na borda de um limiar.

Lúcia Castello Branco

de dragões, laços e palavras

Talvez seja isso que realmente conta: chegar ao cerne do sentimento humano, apesar de todas as provas em contrário.

Paul Auster

Talvez uma das coisas que buscam os artistas - homens que inscrevem signos -, seja inventar narrativas, ficções que possam potencialmente justificar e revelar-nos o *absurdo* deste mundo. Movidos pelo desejo de compreendê-lo, de conceder-lhe sentido e, quiçá ainda, pela vontade de ultrapassar a solidão à qual estamos todos condenados, eles lançam mão das mais variadas estratégias, inclusive as falsas. Utilizando-se de ferramentas bastante diversas e por vezes mesmo surpreendentes, inventam sistemas para dar a este mundo alguma coerência, tentam impor ao caos certa ordem. Uma busca que recomeça antes mesmo de finalizar e que já delinea seu fracasso no momento em que se inicia.

Assim, o artista não tem descanso: alimenta-se da linguagem que será sempre insuficiente para impor silêncio ao mundo e dizer do indizível¹. Convive de maneira conflituosa com seus abismos e limites.

O que se contará a seguir serão apenas algumas histórias, narrativas construídas e inventadas, sobretudo, para aquele que as escreveu. Contos, ficções, como o são todas as escrituras da memória ao passear pelo impreciso, vasto, enigmático e desconhecido território do outro e dos acontecimentos já vividos. Leitura feita a partir de restos e indícios. Tentativa de fazer aproximações afetivas. Uma forma de agradecimento àqueles que nos dão motivos para seguir dizendo, sem esquecer o que temos que seguir fazendo (como queria Cortázar).

Aqui, o leitor não encontrará respostas. Apenas palavras escritas num eterno exercício onde o sujeito, tomado pelo movimento da escritura, deixa entrever as falhas e os

¹ Cf. BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Lisboa: Relógio D'Água, 1984.

abismos de toda linguagem.

Estas palavras falarão de uma viagem empreendida ao longo de territórios para localizar e reconhecer mapas, marcas e signos deixados e propostos por três artistas contemporâneas. Esta viagem se mostrará permeada de bifurcações, desvios, encruzilhadas e não será, quase nunca, linear. As narrativas que dela resultarão, traduzirão, portanto, nada mais que uma leitura factível de um mundo no qual o *Real*² é produto do simbólico.

Os territórios explorados são os de Sophie Calle, Annette Messager e G. M. Territórios, sob muitos aspectos, distantes entre si. A escolha de viajar entre eles não se fez sob critérios puramente lógicos, objetivos, ou mesmo sob o das afinidades formais, mas sob algo mais turvo. Algo que não reside nas aparências, mas, quase sempre, naquilo que está por trás ou para além do que nos é dado a ver: a sedução de uma palavra, de uma idéia, de um gesto, de uma procura, de um contato.

Ao contrário de grandes distâncias geográficas, escolheu-se delimitar e percorrer um pequeno lugar no espaço e no tempo, na tentativa de melhor percebê-lo.

O que une estas três mulheres – e que estas narrativas ressaltarão –, para além do desejo do autor (e do fato de serem mulheres e contemporâneas), são as maneiras como elas investem e jogam com os espaços afetivos, evidenciando-os ao enlaçar o espectador em suas redes de significações. Através de jogos metafóricos e metonímicos que inventam, ora falarão de relações interpessoais, ora, das relações entre os seres e a natureza, utilizando para compor estratégias e discursos os mais diversificados meios e matérias. Delinearão espaços sentimentais ao modificar a distância entre aqueles que se colocam frente aos jogos propostos. Mais do que utopias de linguagem, essas artistas conceberão aquilo que o teórico francês Nicolas Bourriaud chama de *utopias de aproximação*³. Lançarão mão dos sentimentos, estabelecerão círculos e nos envolverão nos elos do afeto.

Dissimulados ou tratados de maneira rarefeita e simplificada, hoje os sentimentos são vistos como uma “fraqueza” do ser. O pensamento objetivo ignora-os ou enreda-os em fios de silêncio. Quando os descreve, o faz como se falasse da *fauna de um país*

² Aqui, a acepção vulgar do termo Real, como aquilo que existe efetivamente, encontra-se entrelaçado com o singular e subjetivo do sujeito.

³ BOURRIAUD, Nicolas. *L'esthétique relationnelle*. Paris: Presses du réel, 2001.

distante ou, ainda, coloca-os como *um simples complemento do mundo*. Não percebe que é neste lugar que o homem encontra-se por inteiro? Ou, percebendo, manipula-o e afasta-o desta sua força e poder?⁴ Para Roland Barthes, *o discurso amoroso é hoje em dia de uma extrema solidão*⁵. É falado por muitos, mas mantido por poucos. Renunciado pelas linguagens próximas, tratado com ironia, ou mesmo depreciado por elas, ele foi excluído do poder e igualmente dos discursos de poder, como as ciências, o conhecimento e as artes.

Adorno e Horkheimer, na *Dialética do esclarecimento*, haviam dito que tudo aquilo que *não se submete ao critério da calculabilidade e da utilidade torna-se suspeito para o esclarecimento*. Que este só reconhece como ser e acontecer àquilo que se deixa captar pela unidade. Seu ideal é o sistema do qual se pode deduzir toda e cada coisa⁶.

Tudo que se encontra no campo da magia, o esclarecimento acusa então de ilusório. Passa a reduzir a multiplicidade do mundo à posição e à ordem, as coisas à matéria e a história ao fato. Princípios e enunciados deverão existir numa *ligação lógica unívoca, medida por graus de universalidade*⁷. A forma e os números serão os cânones do esclarecimento.

Porém, aqui, não haverá nenhum postulado, nenhuma *scientia universalis* sob a qual se poderá deduzir um preciso significado, uma exata fronteira, um claro objetivo. O que move esta *escritura* é o desejo de atualizar uma potência, de tornar-se ativo, estender singularidades, produzir uma relação humana, fazer o movimento, enfim. Ao colocar as operações afetuosas à mostra, os *textos* a seguir somente lembrarão e evidenciarão os espíritos e os medos, os desejos, os amores e as imagens especulares dos seres diante de sua natureza.

⁴ Cf. NOVAES, Adauto. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 11-13.

⁵ cf. BARTHES, Roland. *Fragments de um discurso amoroso*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

⁶ HORKHEIMER, Max e ADORNO, Theodor W. *A dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985. p. 21-22.

⁷ BACON *Apud* HORKHEIMER, Max e ADORNO, Theodor W. *A dialética do esclarecimento: fragmentos filosófi-*

Através de algumas obras escolhidas das três personagens, veremos os discursos afetivos tomarem diferentes formas e intensidades. Por vezes, eles serão os próprios meios e o motivo. Noutras, o movimento, o imã, o chamado e o artifício. E ainda, a via principal pela qual trafegarão e se realizarão todos estes jogos. Sairão quase sempre do campo reconhecível de nossas ações cotidianas, por vezes se confundirão com ele, e a ele retornarão ou não. Inventarão, no percurso, elos, redes, encontros, relações. Exigirão posições de corpo inteiro.

avec mes souvenirs j'ai allumé le feu, fala de Sophie Calle, artista francesa, ou melhor, parisiense, que nos anos oitenta iniciou uma série de jogos sobre os quais dizia não pretenderem nada além de ajudá-la a retomar sua vida em sua cidade natal, depois de uma longa viagem. Suas perseguições, porém – nas quais utilizava-se da fotografia como documento e de pequenas anotações como complemento destas – acabaram por levá-la ao território da arte. Utilizando-se, então, de *estratégias do desejo*, Calle passa a contar passagens de sua vida pessoal e íntima: suas paixões, suas decepções, seus sonhos.

Considerada em seu país como uma *faiseuse d'histoires* (inventora de histórias), Sophie Calle, ao nos envolver em suas tramas, trará à superfície nossas próprias memórias que, mescladas às dela, nos farão reviver instantes que antes achávamos perdidos.

Em **o que conta um bestiário**, o mundo nos será apresentado por Annette Messager, artista nascida em Berck, França, que assume desde os anos sessenta diferentes personagens para transitar por diferentes assuntos. Suas obras, que quase sempre nos mostram coisas efêmeras e afetivas do nosso desatento cotidiano, evidenciam o drama do ser: animais, fotografias, bordados, recortes de jornais e objetos banais são sempre laboriosamente trabalhados pela artista. Coloridos, atraentes, numerosos, eles nos revelam silenciosos rituais que pretendem unir algumas separações e iluminar caminhos esquecidos.

Em **en el país de nomeacuerdo** poderemos explorar os campos povoados de um

país onde somos chamados pelas palavras, cores, desenhos, imagens e sons que nos procuram. G.M. – artista mineira, da cidade de Belo Horizonte – tece com eles sua rede, desde o início dos anos oitenta. Inventa armadilhas para trazer até ela aquele que das bordas de seu país se aproxima. Pinturas, livros de artista, diários, uma litografia, fotografias e música: todos são pré-textos, fios formadores de um tecido que nunca será terminado. Ao mudar seus modos de fazer, ela tenta nunca concluir sua errância.

Na construção deste texto estiveram presentes muitas pessoas: Julio Cortázar, Jean Baudrillard, Jorge Luis Borges, Paul Auster, Jacques Derrida, Italo Calvino, Nicolas Bourriaud, Vilém Flusser, Alberto Manguel, Adorno, Georges Perec e muitos outros, mas, sobretudo, Barthes e Maurice Blanchot. Todos eles emprestaram suas palavras, assinalaram caminhos, estiveram amigavelmente ao lado. Deles virão as inúmeras epígrafes, citações. Vozes com as quais as palavras dialogam e através das quais se fazem sentir.

Palavras que muitas vezes são deixadas soltas, ou são agrupadas sem hierarquias, formando um texto que transita pelas margens, pelos extremos caóticos da linguagem.

É preciso somente se manter atento.

Como disse Lúcia Castello Branco em *A traição de Penélope*, este é um tipo de texto que pede para ser, *mais do que lido, mirado. Miraginado*. Mas de olhos bem abertos porque, nele, será preciso perceber e se lembrar com frequência da existência de um vidro (que por vezes é espelho). Para Sartre, *o mundo [...] brinca de viver atrás de um vidro; o mundo está dentro de um aquário; vejo-o extremamente próximo e, entretanto separado, feito de uma outra substância [...]*⁸.

Parte do mundo, todos estes *textos* – imagens e palavras – nos darão por vezes a impressão de serem o próprio mundo. *Isto*, exposto diante de nós, pensaremos, corresponde *exatamente* àquilo a que damos comumente o nome de real. Mas entre tudo *isto* que está aí e nós, está o vidro: ora transparente, ora especular, porém, sempre existente. Deixa-nos ora entrever o que está do outro lado, ora ver-nos a nós mesmos, mas nunca tocar ou possuir

cos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. p. 22.

aquilo que *lá* se encontra.

Talvez o que todas as histórias contam e queiram lembrar por fim – e esta especialmente – seja que, dos movimentos que fazemos, através de palavras, objetos, sons, gestos, imagens e sonhos, o que fica é somente aquilo que se instala a partir deles: os laços que aproximam os seres e ultrapassam o correr de todos os tempos. Estes guardam em si a potência de modificar. Duram. Todo o resto, *lixo de estrelas e de almas*, como disse um dia Fernando Pessoa, é sempre, em algum momento, varrido pela porta dos fundos. E o que há pode, assim, novamente e incansavelmente recomeçar e, mais uma vez, inventar um outro mundo.



avec mes souvenirs j'ai allumé le feu

Você nada sabe das leis que fazem juntar-se essas pessoas que não se conhecem, que você não conhece, nessa rua onde você está pela primeira vez em sua vida, e onde você nada tem a fazer [...], que fazem todos eles? Aonde vão? Quem os chama? Quem os faz retornar?

Perec

Paul Auster, escritor americano, havia inventando a partir dela e para ela a personagem Maria Turner em seu livro *Leviatã*. Mas, ao que parece, essa é apenas mais uma de suas personagens. Sophie Calle não pára de inventar e confundir-se, todo o tempo, com sua personagem predileta: Sophie Calle.

Ela segue pessoas na rua. Expõe seus objetos pessoais dentro de grandes museus. Escreve textos que contam histórias, mostra junto deles fotografias que atestam suas palavras. Manda para um homem presentes e veste-o durante um ano, expõe seus amores e sua intimidade. Recebe pessoas em uma cabine telefônica que mais parece uma casa, no meio de Nova York. Viaja durante um mês até o Japão – lugar do mundo aonde menos desejava ir – e lá fica por dois meses.

Esses são seus trabalhos de arte.

Neles não se podem ver tintas, nem telas, nem desenhos em grafite. O que podemos ver deles, geralmente, são apenas histórias escritas e imagens fotográficas, resquícios de suas ações.

Pode-se neles separar-se realidade de ficção? Não seriam eles o Anel de Moebius, verso e reverso de uma mesma coisa?

Quais são as regras desses jogos?

1.

Com as minhas lembranças eu acendi o fogo [...]
Piaff

Era agosto de 2001. E a culpa de todo esse emaranhado de confusões e questionamentos que será narrado a seguir foi de uma então professora.

Assistindo a uma aula na universidade de arte, G.M. interessou-se profundamente pelas histórias contadas ali sobre e por Sophie Calle. Uma enorme identificação fazia-a acreditar que as compartilhava. Podia ver-se apaixonada por alguns homens, inventando as mesmas mirabolantes situações para encontrá-los. Parecia a ela conhecer os familiares dos quais Sophie Calle falava, o marido que perseguia apaixonadamente, os amigos que havia perdido. Sentia-se quase uma confidente sentada à sua mesa, escutando dela as narrativas e vendo desfiar diante de si todas as memórias afetivas (que já não sabia mais a quem pertenciam). Tornava-se, a partir desse momento, mais que uma simples confidente, uma espécie de seu duplo. Sentiu-se seduzida.

Ao sair dali procurou então saber ainda mais. Entrou na internet e de lá retirou outras informações sobre a artista. E outras tantas histórias surgiram. Mais tarde, a mesma professora fez chegar as suas mãos um catálogo de uma exposição: *Ausência*.

Foi quando os enigmas para ela se intensificaram.

Nascida em Paris em 1953, Sophie Calle diz que cedo se pôs a passear pelo mundo. Que, viajante, tornou-se amante das surpresas e do imprevisível e, como um vício, deles passou vorazmente a se alimentar.

Conta, ainda, que depois de sete anos errando pelo mundo decidiu voltar a Paris, sua cidade natal (esses exílios, mesmo que voluntários, costumam efetuar alguns deslocamentos no interior daquele que um dia se foi, de tal forma que, quando ao seu país retorna, passa a se sentir estrangeiro em seu próprio território, lugar onde não é mais possível

qualquer reconhecimento).

Então, como voltar a viver num lugar de onde se foram os amigos e com o qual não temos mais vínculos, sonhos, nenhum compromisso ou interesse que nos impulsionem?

Por esse motivo Sophie Calle decidiu seguir pessoas: observar o que faziam, como se vestiam, quais lugares frequentavam, o que liam, onde trabalhavam: *Durante meses eu seguia desconhecidos pela rua. Pelo prazer de segui-los e não porque me interessavam*⁹.

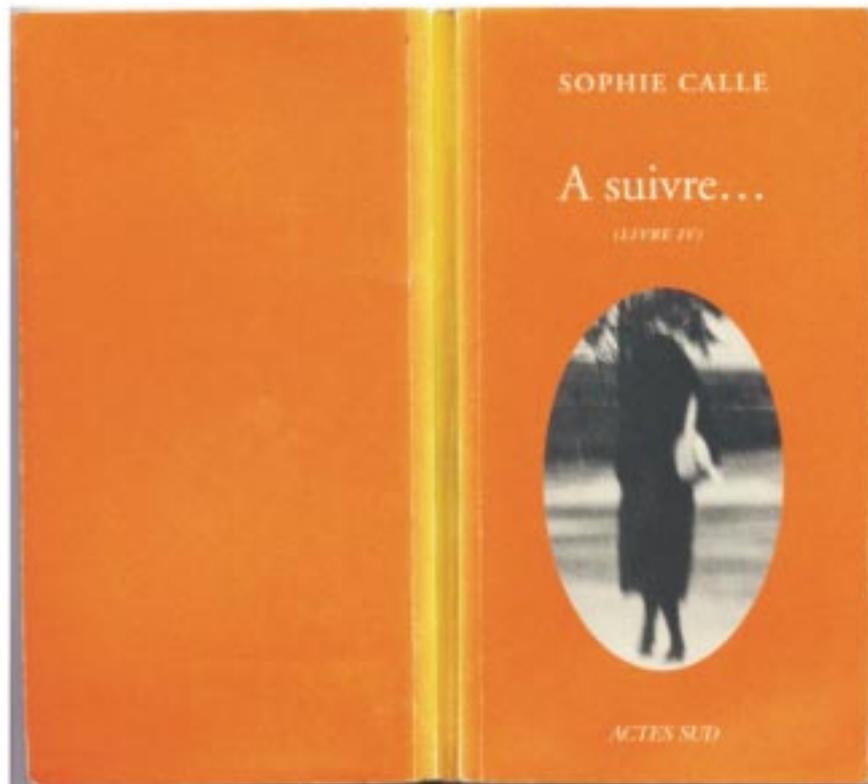
O prazer de perseguir talvez resida no fato de que uma perseguição transforma, por algum tempo, aquele que persegue no duplo do outro. Mimetiza os desejos, transfere responsabilidades. Converte em sombra o perseguidor (este espaço obscuro que almeja a luz), olhos duplos capazes de pressentir o devir.

É preciso ver para saber como viver. Por isso perseguir. É a partir daí que se é capaz de reinventar um outro cotidiano, reiniciar a formação de uma memória. Por isso ainda perseguir. Perseguir com os olhos, esses signos inquietos. Buscar incessantemente aquilo que se desconhece para reconhecer-se. Tocar, tatear, encontrar.

Sophie Calle passou, assim, a retirar da cidade e daqueles que nela se inserem os sinais necessários para inventar seus jogos. Ela elege alguém que passa e começa: fotografa e anota tudo. Nada pode ser esquecido. Tudo precisa ser examinado e novamente sentido.

Posteriormente, é no silêncio de sua casa que coloca sobre a mesa esses registros. Analisa os resíduos que esses procedimentos lhe deixam. Remonta as histórias, reinventa-as. Depois, prolonga novamente suas investigações iniciando outras buscas. Colocando-as frente a um espelho e apontando-o agora para outra direção: a do leitor.

⁹ CALLE, Sophie. *A suivre...* Actes Sud, 1998. p. 11.



Nunca é no excesso de realidade que pode haver milagre, mas exatamente no contrário, no desfalecimento súbito da realidade e na vertigem de nela perder-se.

Baudrillard

Dizem que Sophie Calle o conheceu numa festa. Foi a ele apresentada. Era janeiro em Paris, 1980.

Logo o reconheceu. Havia seguido aquele homem em uma de suas perseguições logo que retornou à cidade, depois de sua longa viagem de sete anos. Mas perdeu-o, poucos minutos após começar.

Dizem também que, em meio à conversa do grupo na festa, ele lhe contou que pretendia viajar a Veneza. Que ficaria no hotel *San Bernardino*.

Foi então que a artista decidiu segui-lo em segredo.

No dia 11 de fevereiro, o pai a leva até a estação de trem. O de Veneza parte exatamente da plataforma H. Na bagagem leva a maquiagem, a peruca loira com corte Channel, chapéus, luvas, óculos negros e duas máquinas fotográficas (uma delas com um jogo de teleobjetivas que lhe permitirá fotografá-lo a distância)¹⁰.

No dia seguinte pisará, pela primeira vez, aquela cidade italiana.

Na lista telefônica de Veneza não existe nenhum hotel de nome *San Bernardino*. Sophie Calle está de pé na Praça de São Marcos e se vê diante de uma cidade que, agora, transforma-se em um labirinto. Por onde começar, para onde ir?

Questura, espécie de delegacia de polícia. Tenta que lhe informem aí o nome do hotel onde se encontra Henri B. Informação negada. A cena se repete no escritório de reservas da estação.

Em suas constantes idas e vindas à Praça de São Marcos em busca desse homem,

¹⁰ cf. CALLE, Sophie. *A suivre...* Actes Sud, 1998.

acaba por fazer novos amigos. Conta-lhes que procura Henri B. e eles decidem ajudá-la a encontrá-lo. Todos os hotéis de nomes parecidos são consultados. Não tendo sucesso, passam aos mais luxuosos. O homem não está em nenhum deles. Não está nunca onde o procuram. Talvez temendo a iminência do dia em que o verá, começa a usar sua peruca loira para sair. Sonha situações, faz suposições. Um dia grita o nome dele sobre uma ponte e em seguida foge. Outro dia, segue um entregador de flores como se este a conduzisse, inevitavelmente, a ele.

Na sexta-feira, 15 de fevereiro, liga para uma enorme lista de hotéis, agora escolhidos por ordem de categoria. Às 18:45 h, na *Casa de Stefani*, pede para falar com o Sr. Henri B. Respondem que ele ficará fora o dia todo: - *Eles saem de manhã bem cedo e voltam somente à noite*¹¹.

A partir desse dia, passa horas nas proximidades do hotel onde ele está. Procura vê-lo (sem sucesso) quando sai pela manhã. Somente no dia 18 (finalmente) o vê sair com uma mulher ao seu lado. Segue-os pela cidade, fotografa-os, imita as mesmas tomadas fotográficas que Henri B. faz durante o percurso. Algum tempo depois, os perde; horas depois, os encontra num café. Logo continuam. O homem e a mulher entram num antiquário e por lá ficam durante muitas horas. Faz muito frio em Veneza. Temporariamente a artista desiste.

No dia seguinte, por acaso o reencontra. Logo, reinicia sua perseguição. São 15:20 h. Nesse dia o homem está só. Por isso, arrisca-se. Aproxima-se mais dele. Torna-se imprudente. Ele a percebe. Observa-a de longe. E subitamente, sem saber como, ele se encontra diante dela e diz: *Seus olhos, reconheço seus olhos, são eles que precisaria esconder*. Ele a fotografa então.

Depois, caminham juntos por Veneza. Somente ele fala. Conta-lhe o que viu daquela cidade. Silenciam. Tomam o *vaporetto* e retornam (sem palavras) à Praça de São Marcos. Quando ali chegam, se despedem. Sophie Calle tenta fotografá-lo, mas ele rapidamente coloca a mão diante de seu rosto para se esconder e diz: *Não, isto não faz parte do jogo!*¹²

⁸ SARTRE Apud BARTHES, Roland. *Fragments de um discurso amoroso*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p.122.

¹¹ CALLE, Sophie. *A suivre...* Actes Sud, 1998.

No dia 24 de fevereiro, descobre o trem no qual ele deverá retornar a Paris e volta no trem anterior ao dele. Sua perseguição termina ali, na última fotografia que o mostra descendo calmamente na estação de Lyon.

Tudo isso pode ser lido num pequeno livro intitulado *A seguir...*¹³, de autoria da artista, cheio de pequenos textos e fotografias p&b, do qual fazem parte três trabalhos de perseguição de Sophie Calle (que sempre os publica neste formato). Um deles é a *Suíte Veneziana*.

Nesta parte do livro, entre as fotografias que mostram a busca, duas vozes narram o texto. Uma narra a história e outra faz observações (*em itálico*). Aquela que narra, revela que no dia 17 de fevereiro toma um café no bar *Artisti* (e depois novamente ali está no dia 19). Esta se refere, o tempo todo, a Henri B. como amigo. A outra, que faz as observações em itálico, diz que *os sintomas de impaciência dessa busca não lhe pertencem e que os sentimentos de Henri B. não fazem parte de sua história*. A primeira confessa a um estranho que ama aquele homem ao qual espera na porta do antiquário, a outra, sobre isto, diz *somente o amor parecer-lhe admissível*. A última tenta todo o tempo reprimir suas suposições e opiniões, mas reclama constantemente do frio e manifesta-se nas entrelinhas do texto. Depois, conta que teve um pesadelo com a perseguição e que, nesse pesadelo, desaparece após salvar das águas de Veneza a mulher que acompanha Henri B. E que esta pergunta: - *onde está a loira?*

Existem aí duas identidades? Como na busca de Orfeu por Eurídice, uma não pode olhar a outra, pois isto significaria seu desaparecimento?

Há no texto uma mudança das vozes que é quase imperceptível. É preciso estar muito atento para notar. Nesse verdadeiro jogo de realidades, as identidades se perdem. Parecem se confundir.

Mas não. Não é assim.

Espécie de jogos irônicos, os procedimentos de Sophie Calle nos viram o avesso das

¹³ CALLE, Sophie. *A suivre...* Actes Sud, 1998.

coisas, desfazem a evidência do mundo. Por essa razão, diz Jean Baudrillard, é que sua fruição, sua sedução é radical, mesmo se é ínfima, pois ela vem de uma surpresa¹⁴ radical das aparências¹⁵. Esse é o seu jogo e de muitos outros artistas na contemporaneidade. E a ele Baudrillard chama *trompe l'oeil*, expressão que o escritor toma emprestada da tradição da pintura e que designa um estilo de criar a ilusão de objetos em relevo, mediante artifícios da perspectiva, uma espécie de *simulação encantada*. Tudo se assemelha por demais com o que existe no mundo referencial, imita tanto aquilo que chamamos real, que colocamos em dúvida o sentido de realidade. O *trompe l'oeil* produz um simulacro em plena consciência do jogo e do artifício [...] revelando-nos que a “realidade” não é nunca senão um mundo encenado¹⁶.

Uma ilusão, onde nada se contrapõe. Ao contrário, se enlaça.

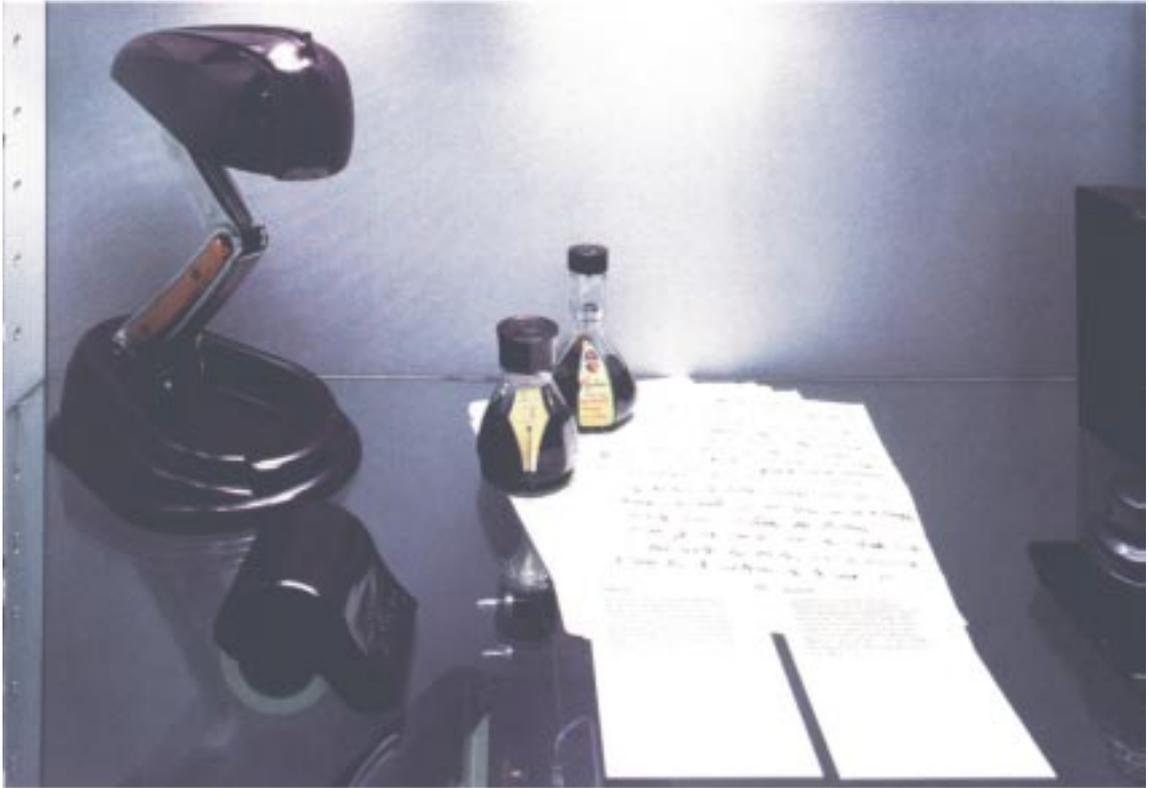
Envolve a realidade e a faz inseparável de uma outra mais sutil, a partir do desaparecimento daquela.

Como num universo de fantasmas (que pertencem à esfera dos espelhos), a realidade, proposta por Sophie Calle, nunca é encontrada exatamente no lugar onde a procuramos.

¹⁴ Grifo do autor.

¹⁵ BAUDRILLARD, Jean. *A arte da desapareição*. Rio de Janeiro: Editora da Universidade Federal do Rio de Janeiro/ N-Imagem, 1997.

¹⁶ *Ibidem*.



3.

Eu desejaria tanto possuir qualquer coisa que me lembrasse tudo o que pode ser-me querido neste mundo. Não é simplesmente a semelhança que é preciosa neste caso, mas as associações e o sentimento de proximidade que impõe esse objeto.

Carta de E. Barret datada de 1843

G.M. percorre as vitrines de um museu de artes decorativas.

Uma delas contém em seu interior alguns bules rústicos escuros e outros de fina porcelana branca, dois pratos chineses azuis-e-brancos, alguns vasos e pequenas xícaras variadas. Todos esses objetos parecem antigos, porém um entre eles destoa: uma pequena xícara branca de café, à direita. Ao seu lado podem-se ver duas folhas de papel branco com um pequeno texto que se repete em dois idiomas.

Aproxima-se mais.

Lê: Foi o homem mais inteligente que conheci. Falava com uma simplicidade surpreendente. Mesmo quando era complicado. Um dia ele me convidou para almoçar e propôs um encontro para a semana seguinte. Entretanto, a idéia do prazer que eu teria ao ouvi-lo transformou-se em incômodo: o medo de que, diante dele, eu não “estivesse a altura”. Então, a fim de me preparar, perguntei a ele do quê falaríamos. Um exercício que eu sabia irrelevante e vão, mas que me tranqüilizaria. À queima-roupa D. fixa então o tema: “O que te faz levantar de manhã?”. Eu revi e acumulei todo tipo de respostas durante toda a semana. Finalmente o dia chegou. Eu perguntei a ele sua opinião sobre a questão e escutei-o dizer: “O cheiro do café”. Depois nós mudamos de assunto. Ao fim do almoço nos serviram o café e eu roubei uma xícara como lembrança¹⁷.

G.M. dá mais alguns passos e passa à vitrine seguinte.

Um abajur preto e dois antigos vidros de tinta para canetas estão sobre uma carta manuscrita. Novamente um texto em suas duas versões diz: *Por anos uma carta de amor erra negligentemente sobre a mesa do escritório. Eu não tinha nunca recebido uma.*

¹⁷ Tradução da autora

Encomendei-a, então, a um escrivão público. Recebi, oito dias depois, uma bela carta em versos de sete páginas escrita à caneta tinteiro. Ela tinha me custado cem francos e o homem dizia: “...eu, sem fazer um gesto, estive em todos os lugares onde você ia...”.

Visita Guiada é parte de um projeto de Sophie Calle que se chama *Ausência* e que consiste numa série de exposições e trabalhos feitos pela artista em lacunas deixadas por peças roubadas de museus, ou emprestadas a outras instituições. Desta série também faz parte *Visto pela última vez*, onde a artista expõe no lugar da obra – ausente – a descrição e os pequenos desenhos feitos pelos funcionários do museu que conviviam diariamente com o objeto desaparecido.

Em *Visita Guiada*, feita no Museu de Rotterdam, nas vitrines iluminadas, ao lado das peças do acervo, a artista instala objetos advindos de seu “museu pessoal” e também narrativas. As vinte e uma que integram a exposição falam de suas relações afetivas, da falta do ser desejado, das tentativas de eternizar o outro através da posse do objeto que a ele pertenceu ou que por ele foi um dia tocado.

Os objetos mostrados nessas vitrines – meros objetos do cotidiano – nada mais são do que os vestígios *do pensamento, emblemas da solidão em que um homem toma decisões sobre si mesmo*¹⁸. A gilete, a xícara, a tevê, a tinta para escrever. Ali, estão eles investidos de uma afetividade que os transfere para outra esfera, não a dos objetos práticos e utilitários, mas a dos objetos do campo das paixões, que despertam em nós o desejo de possuir. E uma vez organizados, como os organizamos sempre nas vitrines abertas de nossas casas, são os próprios testemunhos das histórias que pretendemos narrar, lembram-nos nossa continuidade, contam dos modos como usamos a vida. Enlaçam, assim, aqueles que se colocam diante deles numa relação de cumplicidade, pois evocam um passado perdido que é imediatamente recuperado pela memória, e logo reinventado. Essas coisas – objetos que nos rodeiam e nos servem – atestam nossa existência e nossa fragilidade. Para Borges, elas *durarão para além de nosso esquecimento; nunca saberão que partimos...*

Ao se entrar no museu em *Visita Guiada*, recebe-se um *discman*, ele será o guia.

¹⁸ AUSTER, Paul. *A invenção da solidão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 17.

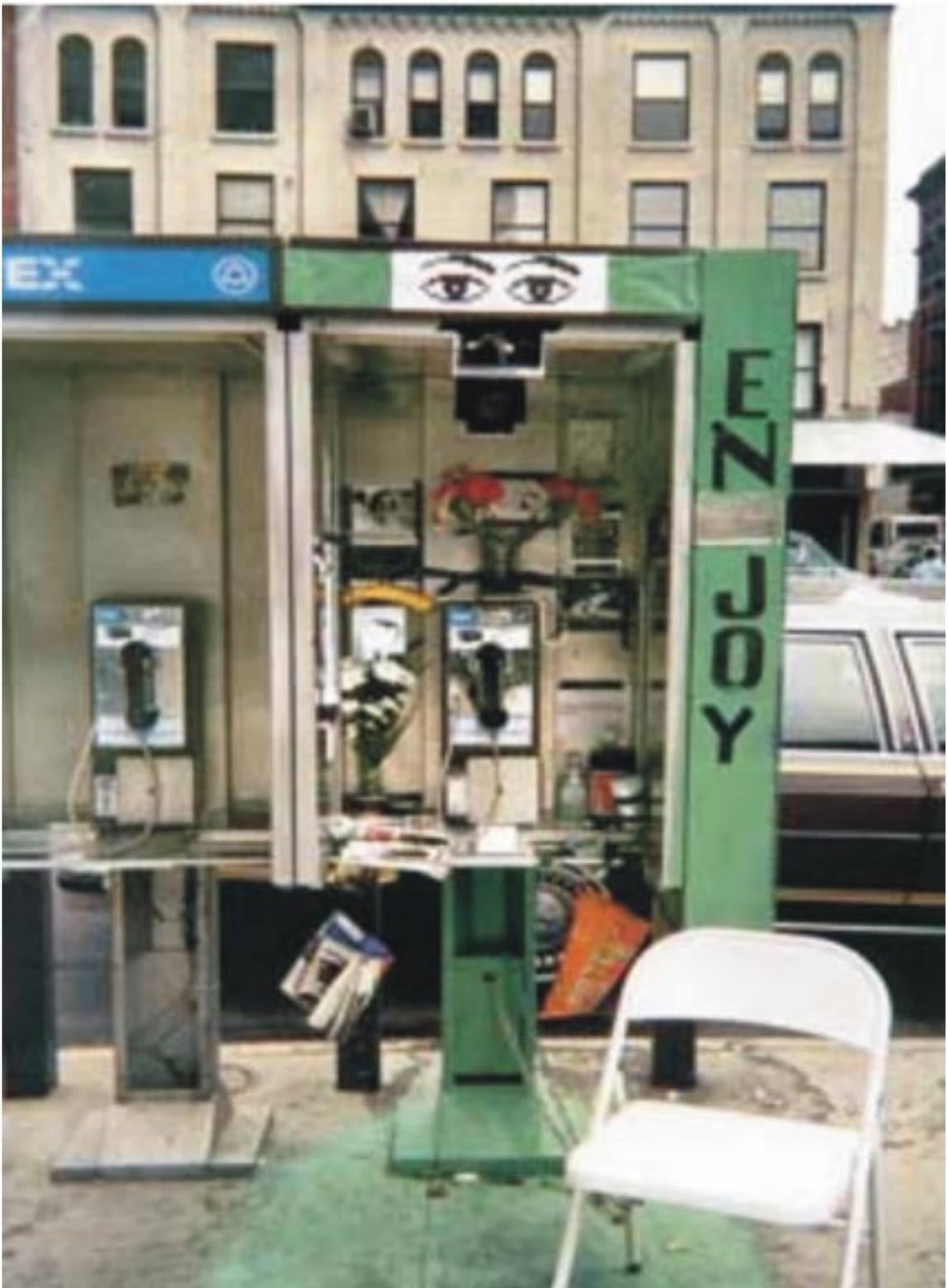
Através do fone de ouvido, escuta-se a história que se lê através da melodiosa voz da cantora Laurie Anderson. Sobre um suave fundo musical ela anuncia, em inglês, o título de cada trabalho (com um indefinido e forte sotaque). E, enquanto se passeia pelo espaço expositivo, sua voz nos leva a acompanhar uma a uma as vitrines, na seqüência em que a narradora as indica.

O uso do *discman* se apóia numa prática presente nos museus europeus a partir dos anos 70, quando o museu de arte viveu uma crise de identidade. Foram desenvolvidos, então, uma série de artifícios – dentre eles, esse tipo de visita orientada – numa tentativa de estabelecer um novo tipo de relação com o espectador.

Esse procedimento conduz a leitura da obra: o espectador vê aquilo que escuta. Na construção de sua mostra, Sophie Calle utiliza-se desse recurso, orientando-nos através de uma rede de sentidos. Introduz, assim, a ficção no espaço do museu que, por conseguinte, como numa perfeita relação de simbiose, atesta a veracidade de seus relatos autobiográficos.

Sophie Calle nos conduz quase sempre, através de seus trabalhos, a espaços emocionais. Captura-nos naquela vertiginosa rede de sedução à qual não se pode escapar. Joga com esse eu que se torna nós, enlaçando-os de tal forma que não mais percebemos o que é da linguagem ou o que é do afeto. À maneira dos romances policiais, coloca-nos na posição de investigadores, sempre na eterna busca de encontrar os limites entre a realidade e a ficção. E é o mistério em torno de sua identidade (e então da nossa) o que seduz. Convida. Desafia. Inicia-se um jogo cujos segredos, uma vez jogadores, acreditamos possível compartilhar, sermos seus cúmplices.

Trabalhando sob o signo da duplicidade, Calle se confunde com seu personagem. Persegue, aí, a eliminação da tênue fronteira entre arte e vida. Instaura, assim, espaços indefinidos, não mais compatíveis com as formas artísticas e literárias tradicionais. Amplia o sentido da arte como configuradora de possibilidades.



4. *Gothan Handbook - New York, modos de usar*

(Nova York, 1994)

A regra do jogo:

Sorria quando a situação não o impõe. Sorria quando você está com raiva, quando se sente infeliz [...] e veja que efeito isto faz. Sorria a desconhecidos na rua. Nova Iorque pode ser perigosa, você deve, então, ser prudente. Se preferir, sorria somente para as mulheres (os homens são brutos, é preciso não lhes dar idéias falsas). Pessoas te falarão depois de lhes haver sorrido. Entre eles, alguns te falarão porque se sentem incomodados, ameaçados ou insultados pelo signo de simpatia que você lhes dirigiu. Aborde o assunto do tempo. Falar do tempo com um desconhecido é estender-lhe a mão e desarmá-lo. É um signo de boa vontade, um testemunho de humanidade partilhado com a pessoa com quem você fala. Faça provisões de pão e queijo. Cada vez que sair de casa, prepare três ou quatro sanduíches e coloque dentro do bolso. Cada vez que vir alguém que tem fome, dê-lhe um sanduíche. Faça também provisão de cigarros. Os cigarros dão grande conforto àqueles que fumam. Não se contente em dar um ou dois. Dê maços.

Contabilize o numero de sorrisos que são endereçados a você a cada dia. Não se decepcione quando as pessoas não retribuem os seus. Considere cada sorriso que a você é dirigido como um presente precioso. Adote um lugar público¹⁹.

Ao escrever *Leviatã*, Paul Auster atribui a seu personagem, Maria Turner, uma série de trabalhos de arte feitos pela artista Sophie Calle e, seguindo a mesma lógica deles, inventa para a primeira, alguns outros mais. Depois de publicado o livro, Calle pede ao escritor que invente para ela um outro personagem ainda, o qual se esforçaria em representar. Ele então lhe envia *Gothan Handbook – Manual de instruções para uso pessoal de S.C. sobre o modo de como embelezar a vida em Nova York (a pedido seu)*.

Inicia-se então o jogo:

¹⁹ Cf. CALLE, Sophie. *Gothan Handbook*. Actes Sud, 1998. p17-20. Tradução da autora.

Escolhi a cabine telefônica situada no cruzamento das ruas Greenwich e Harrison. É uma cabine dupla. Apropriei-me da do lado direito. Para embelezá-la comprei Glass Plus para limpar os vidros, Brasso para fazer brilhar os metais, um aerossol de tinta verde, seis blocos para notas, seis crayons, um espelho, um tubo de cola, duas correntes em torno de 4 metros, dois cadeados, um buquê de rosas vermelhas, sete cartões postais, um cinzeiro, duas cadeiras desmontáveis e um exemplar do último número do Glamour Magazine.

Na noite de terça-feira, 20 de setembro de 1994, tomo posse da cabine telefônica.

Sophie Calle passa a estar ali recebendo as pessoas durante um determinado período, como mandam as regras de Paul Auster. Sorri, conversa, acolhe. Oferece alimentos (os do corpo e os da alma). Logo, nesta aproximação, uma rede afetiva se instaura.

Aqui, uma prática essencialmente social de falar em um telefone público, transforma-se em prática artística. Ao se apropriar da cabine telefônica e transformá-la, a artista inventa um cenário, instaura um ruído no cotidiano, impõe outro ritmo a ele. Aquela, agora, não é mais uma simples cabine telefônica, sob a qual rapidamente costumamos nos colocar, mas um abrigo dentro de Nova York que procura reproduzir um pequeno e aconchegante lugar para se viver. Propõe, desta maneira, novas maneiras de habitar um território, novas maneiras de utilizá-lo.

As demarcações, os estranhamentos implantados por essas práticas, geram narrativas, concedem a esses lugares visibilidade. Inscrevem-nos na memória coletiva, principalmente porque uma *duração* se estabelece pelas vias afetivas. O espaço público, ao passar pelas mãos da artista Sophie Calle, se transforma: são suas as flores no interior da cabine, os papéis de anotação, as palavras de boas-vindas; os cigarros, o lanche, as cadeiras que se oferecem. O novo espaço convida.

Para Maria Angélica Melendi, *é através de ações similares que muitos artistas contemporâneos confrontam-se com o mundo e com sua cidade: interferindo, delicada ou incisivamente, no que eles têm de mais cotidiano, de mais ordinário, de mais rotineiro, de*

*mais vulgar*²⁰.

E a essas estratégias que se estendem no extenso campo do social, o escritor francês Nicolas Bourriaud chama *utopias de aproximação*²¹. Para ele, estas utopias inventariam lugares nos quais as trocas, encontros e coletividades instantâneas se formariam a partir da proposição do artista e do grau de participação exigido pela natureza de sua obra, e isto determinaria novos modelos de socialização.

Gothan Handbook localiza-se sob esse signo, pois se dá a ver num tempo e num lugar determinados. Propõe um jogo a ser jogado dentro da cidade que consiste em abrir espaços para que as relações se tornem – mesmo que por um pequeno instante – mais próximas, menos indiferentes.

O que geralmente resta destas ações, depois que acontecem, são somente vestígios, relíquias de uma ação já passada. E a artista Sophie Calle as formaliza como uma experiência autobiográfica. Metonímia de um acontecimento²².

Balanço da operação:

125 sorrisos dados para 72 recebidos

22 sanduiches aceitos para 10 recusados

8 maços de cigarros aceitos e nenhuma recusa

154 minutos de conversação.

²⁰ MELENDI, Maria Angélica. *Garrafas no mar, da urgência à desesperança*. Mimeo, 2005.

²¹ BOURRIAUD, Nicolas. *L'esthétique relationnelle*. Les presses du réel, 2001. p. 10.

²² Toda esta série de rituais que a artista Sophie Calle fez juntamente com Paul Auster, foi publicada em 1997 com o título *Double Jeux* (Jogos Duplos).



ECT - EMP. BRAS. DE CORREIOS E TELEGRAFOS
AGC COMERCIO PRESTACAO DE SERVICOS LTDA UNIDADE DA ECT
AGENCIA DE CORREIOS FRANQUEADA - BELO HORIZONTE
RUA GOITACAZES 178 - CENTRO, BELO HORIZONTE - MG
CAC: 34.028.316/0015-09

CERTIFICADO DE POSTAGEM

CAIXA: 25 DATA: 15/10/2001 HORA: 14:19 NOV: 553340
Rte: SIOUHANNA MARTINS

PRODUTO	QTE	PRECO	TOTAL
DOC.ECON			
PAIS: FRANCA			
PESO: 12g	1	0,60	0,60
DESTINO: SOPHIE CALLE			
VALOR A PAGAR.:		0,60	
VALOR RECEBIDO:		0,75	
TROCO.....:		0,15	

Apresente este Certificado em caso de Reclamacao

5. Dados para se compreender melhor uma história confusa, ou, como se jogam os jogos da arte.

Ela, então, escreveu para Sophie Calle:

Belo Horizonte, 20 de outubro de 2001.

Cara Sophie,

Sou artista plástica e professora de arte. Neste momento preparo um projeto para tentar, no próximo ano, entrar no mestrado (que é o equivalente ao DEA francês). Escolhi sua obra como ponto central de minha pesquisa e, a partir dela, abordarei questões mais gerais em relação à arte contemporânea.

Pretendo focar a parte “autobiográfica” de seu trabalho de arte, em que as narrativas indicam sua identidade. Falarei, então, sobre a relação entre arte e narrativa, realidade e ficção a partir daí.

Estou interessada, principalmente, em questões de identidade; nos artistas contemporâneos que constroem suas obras sobre “espaços emocionais e de afeto”, pois sinto esses caminhos muito próximos dos discursos propostos por meu próprio trabalho.

Aqui, na cidade de Belo Horizonte, temos duas universidades de arte e, em suas bibliotecas, poucas informações sobre sua obra. Conheci seu trabalho através de um catálogo editado pelos museus de Rotterdam e de Lausanne por ocasião da exposição Ausência e Visita Guiada, 1994; por revistas (Parkett e outras); por uma tese de mestrado escrita por Magali Nechtergael (França, 2000) e por artigos publicados na internet.

Escrevi, com a ajuda desse escasso material de pesquisa, um pequeno texto que deverei apresentar no II Encontro de Pesquisa da Universidade do Estado de Minas Gerais.

Gostaria de lhe perguntar se, ao avançar em minha pesquisa, você poderia me

conceder uma entrevista ou responder a questões relacionadas a este estudo, por e-mail ou por correspondência.

Deixo para você, aqui, o meu e-mail:

giovanna_martins@hotmail.com.br

Agradeço-lhe imensamente sua atenção. Saudações,

Giovanna Martins

E, alguns meses mais tarde, Sophie Calle lhe respondeu:

“Sophie.Calle” sophie.calle@wanadoo.fr

Saturday, december 29, 2001 1):00 PM

Subjet: réponse tardive

Cara Giovanna,

encontro sua carta e não acredito tê-la já respondido. sinto muito, mas se eu dissesse sim passaria meus dias fazendo somente isso. e quando não trabalho nos meus projetos, prefiro “tomar distância”. desculpe-me esta recusa.

Em compensação acredito que minha galeria poderá eventualmente te ajudar.

Procure a Peggy. aqui está seu mail:

galerieemmanuelperrotin@noos.fr

desejo-te boa sorte. se você tiver alguma questão bem simples a me colocar, um esclarecimento, não hesite.

cordialmente. sophie calle. (sic)

6.

*No vazio das peças
móveis quadros tapetes
são o pensamento de Maria
esboçando linhas cambiantes
até fixar-se na ordem imprescritível.*

Carlos Drummond de Andrade

Abra um livro de George Perec. Assista a um filme de François Truffaut (*O homem que amava as mulheres*). Escute músicas de Serge Gainsbourg e Edith Piaff. Talvez seja necessário, também, alguma vez ser um *flâneur*. Andar pelas ruas da cidade como um estrangeiro, deixando-se seduzir pelos seus labirintos e emaranhados. Porque este é o universo de Sophie Calle.

Depois pense em jogos. Sempre neles. Principalmente os que, intensa e sutilmente, desafiam as pessoas para envolvê-las na trama que propõem. Dizem que uma boa estratégia para entender os jogos e melhor jogá-los é navegar pelos caminhos propostos pelo raciocínio de outros jogadores de jogos semelhantes, pois, entendendo-os um pouco mais em sua gênese, na maneira e no contexto em que se realizam, podemos penetrá-los por mais outras vias de leitura, logo, potencializá-los e melhor desfrutar do prazer de jogá-los.

Hervé Guibert, no catálogo da exposição *A suivre...*, no Museu de Arte Moderna da Cidade de Paris, em 1991, definiu Sophie Calle como uma *faiseuse d'histoire* - inventora de histórias.

Sim. Sophie Calle *raconte*. Conta algo, mesmo que falso. Deixa que a verdade se forme e se deforme na mistura das histórias, a partir do desaparecimento das fronteiras que as imagens que inventa suscitam. E estas apontam logo a ausência de uma realidade e tornam-se, elas próprias, puro simulacro.

Esse tipo de trabalho inaugura (e reflete) a era da simulação, como diz Jean Baudrillard, *onde já não existe Deus para reconhecer os seus, onde já não existe Juízo Final para separar o falso do verdadeiro*²³.

²³ BAUDRILLARD, Jean. *A arte da desaparecimento*. Rio de Janeiro: Editora Universidade Federal do Rio de Janeiro/N-Imagem, 1997. p. 29.

Sophie Calle pertence ao grupo de artistas desse tempo. Trabalha a objetualização da memória sentimental, engajada numa via específica que busca conceder relevo ao afeto e ao sentimento, e onde as estratégias valorizam mais o processo do que a obra realizada.

As lembranças, as memórias para esses artistas, são como o fogo que os alimenta. É daí que retiram parte da matéria formadora de suas obras. Para isso, reabrem arquivos, coletam traços na cidade, inventam cenários. Buscam os fragmentos de uma história pessoal que lhes servirá como pano de fundo. Em seguida transformam esses dados, os manipulam, acrescentam-lhes outros. Constroem cuidadosamente um tecido, à frente do qual farão desenrolar uma cena. Sophie Calle, além de tudo isso, dá às lembranças o fim neutro de uma história que passa a ser, por isso mesmo, de todos nós. História esta que não escapa em nenhum momento a seu controle.

As analogias que propõe - *trompe l'oeil* – tateiam, no outro, um outro que se encontra alhures. Colocam em risco as certezas e iniciam, talvez por isso, um diferente entendimento das coisas das quais somos feitos (e também das que nos cercam).

Sophie Calle faz girar diante de nós como que uma moeda, propondo-nos perceber esse objeto único e em movimento. Mas em seu jogo a moeda não pode parar. O que se deve ver a partir dele é a *outra* moeda, a que na rapidez do movimento incessante se forma na memória. Esta, a que gira diante dos olhos, somente corporifica *a outra*. Se parar, perceberemos uma das suas duas faces. E isto, talvez, determine o fim do jogo.

Sua sedução consiste, portanto, em não deixar que os segredos se desvendem. Que os dois lados da moeda sejam revelados ou tocados. Porque, enquanto desconhecemos as estratégias dos jogos, cedemos a eles espontaneamente, como diz Baudrillard. Depois de desvendados, passaremos a jogá-los e percebê-los de outra maneira.

Talvez por isso Sophie Calle permita-se invadir a intimidade alheia (chamam-na *ladra de intimidade*²⁴), mas na sua vida privada não autoriza a invasão, pois, como ela mesma diz: *quando não trabalha, prefere tomar distância*.

Seus trabalhos sempre nos remetem às estratégias utilizadas por artistas nos anos

²⁴ Jornal *Libération*. Paris: 21 de novembro de 2003.

60 e 70. Porém, nessa época, muitos levaram suas experiências a extremos. Igualando arte e vida, feriram-se, mataram-se. Propuseram-se a expandir os limites da arte utilizando-se do próprio corpo numa atitude contestatória e política. Mas hoje já não é assim. O artista mantém a distância (transita entre os dois lados de um mesmo elemento que sempre gira) ficcionalizando parte da obra. Em suas performances, por exemplo, Sophie Calle engaja seu corpo na ação (*L'hotel e Suíte Veneziana*). Mas como uma atriz, representa até mesmo seu próprio papel. Isto porque, na verdade, algumas vezes nem mesmo sabemos se aquele corpo que se diz dela, presente nas fotografias que formam parte de seus trabalhos, é realmente seu.

Mas isso não importa.

Aqui, é o jogo que se impõe e dita os significados.

E os dados são lançados de todas as direções.

Tampouco sabemos se *suas* fotografias são feitas pela artista. Elas apresentam cenários, onde a ação *supostamente* ocorreu, e onde se pode sentir a presença da autora. Mas essas imagens não apresentam uma grande preocupação estética. Guardam sempre aquele ar instantâneo, amador, o que imprime um grande realismo às suas histórias. As fotografias não podem existir sozinhas em seu trabalho, não têm autonomia para se apresentarem fora do contexto por ela proposto. Elas deixam brechas que devem e são preenchidas pelo texto.

Apoiando-se na literatura, suas narrativas, como pequenas legendas, são construídas de forma simples. Suas frases são curtas. Integram-se às imagens fotográficas e/ou aos objetos que expõe, cada um atestando a veracidade do outro. Por isso, em sua obra, texto e imagem são indissociáveis. Existem um para o outro, formando uma homogênea unidade narrativa.

Talvez possamos ainda dizer que seu trabalho se aproxima das pesquisas do *nouveau roman*. Uma das características que teriam em comum seria a dispersão, a errância, o quebra-cabeças que deve ser reconstituído pelo leitor atento²⁵.

Seus trabalhos apresentam-se freqüentemente sob três formas: aquela onde a ação se

²⁵ Cf. www.centrepompidou.fr

dá, outra como livro, outra na galeria onde expõe as narrativas e objetos, e/ou fotografias. Assim, podemos ler sua obra a partir também dos três momentos.

Muitas vezes, ainda, Sophie Calle desmembra e refaz seus trabalhos, retira e move alguns objetos e/ou fotografias à medida que necessita deles, remontando-os em novo conjunto e formando outro corpo narrativo. Assim, por exemplo, é possível ver alguns objetos e narrativas que compõem a série *Visita Guiada*, do museu de Rotterdam, apresentados sob outro título em sua exposição no Centro George Pompidou, em 2003. Da mesma forma outro novo trabalho de perseguição à artista, encomendado desta vez por seu marchand Emmanuel Perrotin, que se chamou *Vingt ans après*, no qual se pode vê-la saindo de casa, do atelier, andando pelas ruas de Paris, tal como em seu primeiro *La Filature* – encomendado por sua mãe a seu pedido, em 1981. A obra inicial apresentava um relatório de um dia de perseguição a Sophie Calle feita por um detetive particular. Anotações sobre papel cuidadosamente datadas acompanhavam as fotografias que atestavam a presença da interessada nos lugares citados. Depois, os textos-legendas e as fotografias foram montados e apresentados como um grande quadro no qual a narrativa obedecia à ordem cronológica do dia.

Numa entrevista concedida por Sophie Calle, a artista insiste que seu trabalho pretende *estimular o imaginário, esperando que ele faça mais sonhar que refletir*²⁶. Ou ainda, que *a linha que divide arte e vida deve ser conservada tão fluida e irrevelável quanto possível*²⁷.

Sua última exposição em Paris, em novembro de 2003, era anunciada em enormes cartazes iluminados, fixados sobre as paredes do interior das estações do metrô. A foto mostrava-a com a metade do rosto encoberto por sua mão esquerda. Sob esta imagem as palavras: *M'as-tu vue*. Esta expressão francesa, de difícil tradução, é um jogo de palavras: “M’as tu vu” (sem o “e” final), poderia ser “Você me viu” (alusão a uma brincadeira de esconde-esconde). “Vue” significa “vista”, mas os franceses utilizam também esta expressão *m’as-tu-vu?* ou, *(un) m’as-tu-vu*, para significar um ator, ou alguém que se faz notar, que gosta

²⁶ Entrevista a J.M. Colard. *Femme d’actions*. Revista Les Inrockuptibles, 1998.

²⁷ Revista *Artpress*. Abril de 2002. in *Fictions d’artistes*. “Sophie Calle, alias Sophie Calle”. Le “je” d’un Narcisse éclaté, de Cécile Camart, p. 31.

de se exhibir²⁸.

A afirmação de Sophie Calle em seu cartaz surpreende e nos confronta com uma eterna dúvida (vimos?), pois aquele que é visto revela, em verdade, mais daquele que vê do que daquele que se oferece aos nossos olhos. A realidade se nos esquiva eternamente (posto que toda realidade é jogo), mas talvez seja através desses intrigantes jogos, que poderemos reaproximar e fazer ressurgir em nós mesmos, pequenas memórias submersas que, mesmo sabendo completamente irrecuperáveis fazem reativar fogos, fulgores de instantes que, de outro modo, estariam para sempre perdidos.

²⁸ <http://www.languefrancaise.net/glossaire/detail.php?id=15984>



o que conta um bestiário

*Demonstra esta história em primeiro
lugar
que quem não tem conhecimento do
mundo
atinge por muito pouco o êxtase
e facilmente acredita nas aparências [...]*

O rato e a ostra, La Fontaine

Ao fim de uma longa haste de metal repousa um pequeno ser empalhado. Sua cabeça não pertence a seu corpo. A que vemos ali a ele unida provém de um bicho de pelúcia, desses que comumente encontramos – por vezes também destroçados – nas mãos ou na cabeceira da cama dos quartos das crianças.

Mas não há apenas um ser nessas condições dentro daquele espaço (e os olhos de certa forma resistem a continuar o percurso), eles são inúmeros: pássaros, pombos, corujas, galinhas e a lebre (talvez seja, em verdade, um esquilo). Todos assim. Como estandartes prontos a serem erguidos por mãos incertas.

Passarinhos voam. Porque esses não? Pequeninos, estão postos delicadamente sobre um pano. Um ao lado do outro, descansam. Alguém os envolveu com delicadas roupas tricotadas em lã. Protegeu-os carinhosamente dos rigores do tempo. Enfeitou-os. Mas esses pequenos corpos estão mortos.

Porque crianças e animais convergem aqui, nesses rituais ao mesmo tempo afetivos e perversos sobre os quais a morte sempre paira?

Para onde e por quais caminhos nos levam os trabalhos e os bichos da *incerta ecologia* de Annette Messager?

1.

*Eu sou a mercadora de quimeras,
vendedora de sonhos simiescos,
de delírios aracnídeos...
Eu sou a ilusionista [...]
Eu sou a mentirosa,
a mensageira de falsas premonições,
dos amores duvidosos,
das lembranças suspeitas [...]*²⁹

Annette Messenger

Dizem que Annette Messenger causa profundo incômodo aos ecologistas quando expõe animais empalhados e vestidos. Mas não é somente deles que fala seu vasto e ilimitado repertório. Eles são, apenas, alguns de seus componentes.

Procurar na areia pequenos objetos oferecidos pelo oceano parece ser um hábito que se instaura naqueles que crescem diante de vastas extensões de água. Hábito que costuma se prolongar também para outros espaços e superfícies.

Annette Messenger nasceu em Berck, cidade do norte da França à beira-mar, em 1943, e desde pequena interessou-se por pequenas coisas encontradas, oferecidas, ora pela natureza, ora pela cidade. Nos arredores de um sanatório local encontrava regularmente coisas que estavam revestidas de magia: oferendas votivas e objetos de devoção popular, construídos por pessoas simples, idosos e doentes que ali viviam.

Dizem que, desde criança, mesmo que descendente de uma família de ateus, se sentia reconfortada e protegida no interior das igrejas, como é comum àqueles que já viveram e presenciaram guerras. Nos calmos ambientes de devoção, o sobrenatural era encarnado pelas formas, cores e objetos e nestes estavam presentes a ambigüidade do sofrimento e a fé que corporificavam.

Conta Annette Messenger que, na sua cidade de infância, todos faziam arte e que o mar e o imaginário eram, naquele lugar, os modos possíveis de escape. De seu pai — arquiteto — obteve as primeiras lições e contatos com técnicas pictóricas e fotográficas e, também dele,

²⁹ Tradução da autora

a lembrança do estado de serenidade atingido somente nos momentos em que se entregava a essas atividades.

De acordo com Catherine Grenier:

Esta experiência de infância de uma arte alimentada de dor, mas que apazigua, que protege e desenvolve ao mesmo tempo virtudes curativas, será essencial nas relações que estabelecerá em seu processo inventivo³⁰.

No início dos anos 60, Messenger deixa Berck e muda para Paris. Ingressa na escola de Artes Decorativas, onde não permanece por muito tempo. Em 1964, depois de obter um prêmio em um concurso de fotografia, parte para uma viagem em torno do mundo.

Em 68, interessada em linguagens que andassem na contra-mão das tendências dominantes da arte conceitual e minimalista, buscou, principalmente no bordado, na fotografia e nos recortes – que formaram seus álbuns e parte de suas coleções – os meios para desenvolver seu trabalho. Messenger voltou seu interesse, desde o começo, para as coisas efêmeras e insignificantes do mundo ordinário, para as pequenas grandezas que nos são dadas (confeccionava em materiais domésticos óculos de sol de papelão, sapatos de papel).

Ao pensar o mundo o faz passar por suas mãos. Tudo sempre é feito de maneira laboriosa pela artista: bordados, desenhos, pinturas, fotografias recortadas, costuras, objetos, livros, cadernos, brinquedos, roupas, restos refeitos e reorganizados. Sua rede plural de materiais inclui o que estiver ao alcance de seu toque, sem nenhuma hierarquia possível, para lançar-se num espaço ilusório que percorre o mágico, o alegórico, o popular.

Annette Messenger transforma, assim, todas as coisas que se colocam à sua frente. Basta que ali elas permaneçam por algum tempo.

E para falar de tantos assuntos, inventou alguns personagens: *Annette Messenger colecionadora* elabora e ordena suas coleções de imagens e sentenças que encontra em revistas

³⁰ GRENIER, Catherine. *Annette Messenger*. Paris: Editions Flammarion, 2005. p. 42. Tradução da autora.

ou jornais; *Annette Messenger artista* dá seqüência a projetos iniciados em *O descanso dos pensionistas*; *Annette Messenger ilusionista* é aquela que através de fotografias e desenhos de clichês, joga com a verdade da imagem e, ainda, *Annette Messenger mercadora* que a partir de sua série *Quimeras*, recapitula todas as atividades anteriores, tornando-as menos íntimas e mais públicas. Estas são apenas algumas das possibilidades de um ser assumidamente plural que não se deixa aprisionar por verdades e regras fixas.

No catálogo de sua exposição no MOMA, Nova York, 1995, a artista traça a planta de seu apartamento em Malakoff, subúrbio de Paris, na qual localiza uma dupla identidade: *Annette Messenger colecionadora*, no quarto de dormir e *Annette Messenger artista*, no atelier. Divide, ainda, em cada um destes espaços, as atividades que desenvolve: como colecionadora a do arranjo e conservação das coleções e, como artista a do esfolamento (*dépouillage*), a colocação da pele (*mise em peau*) e a montagem final.

Para ler seu trabalho é importante saber que *não existe um projeto, mas muitos projetos e que, ao espectador, fica a função de traçar seu caminho entre eles.*³¹

³¹ GRENIER, Catherine. *Annette Messenger*. Paris: Editions Flammarion, 2005. p. 124.



2.

Quem nasceu primeiro, antes dos nomes? Quem viu chegar o outro em seu território, há muito tempo? Quem terá sido o primeiro ocupante e, portanto, o senhor? O sujeito? Quem continua, há muito tempo, sendo o déspota?

Derrida

Pássaro. Melhor, passarinho.

Pássaros guardam em si o sentido de ascensão e de ressurreição. São ao mesmo tempo símbolos de vida e de morte e suas imagens encontram-se em muitas sepulturas talvez para nos lembrar isto: quão inseparáveis corpo e alma estão.

Dizer que um ser humano é como um pássaro é conceder-lhe, pois, certo caráter astuto. E livre. Grandes ou pequenas asas que alcançam regiões muito distantes.

Já o passarinho, ave pequena e particular, é logo associado à imagem do cativo. Sua fragilidade o faz, muitas vezes, uma das presas mais fáceis do homem que quer dele reter o canto ou a beleza.

Aqui, falaremos destes.

Na grande cidade ela não os vê, porém os escuta e, com freqüência, seus amigos inesperadamente escutam-na dizer: - Um sabiá. Escute o canto do sabiá.

São os passarinhos que, às vezes, penetram através de seu canto ou seu vôo por pequenas frestas de sua percepção e tornam a realidade, por momentos, evidente. Dão-lhe a medida e a consciência de estar viva. Mostram que algo do mundo original ainda resiste.

Algum equilíbrio é suficiente para poder, mais uma vez, fazê-la continuar.

Agora, hoje, eu vi um sabiá pousado na Cordilheira

dos Andes.

Achei o sabiá mais importante do que a Cordilheira

dos Andes.

O pessoal falou: seu olhar é distorcido.

Eu, por certo, não saberei medir a importância das coisas: alguém sabe?³²

É preciso contar esta história: foi no tempo da nomeação dos animais, num tempo antes do pecado original.

Está escrito no livro primeiro, o Gênesis, que Deus após criar o céu e a terra, criou, no quinto dia, os animais viventes da água e do ar e, depois, os animais domésticos e os selvagens e, por fim, os répteis (*segundo as suas espécies*). Logo após, no sexto dia, Deus criou o homem, *à nossa imagem e semelhança* (porque Deus, Elohim, em hebraico, é um termo plural), para que ele *presida aos peixes do mar, às aves do céu, às bestas, e a todos os répteis que se movem sobre a terra, e domine em toda a terra [...]*. Depois disse a esse homem, chamando-o Adão: [...] *enchei a terra, e tende-a sujeita a vós, e dominai³³ sobre os peixes do mar, sobre as aves do céu, e sobre todos os animais (todo vivente³⁴) que se movem dentro da terra. Antes de dar ao homem a mulher, após ter formado da terra todos os animais terrestres, e todas as aves do céu, ele os levou até Adão, para ver como os havia de chamar. E o nome que Adão pôs a cada animal é o seu verdadeiro nome³⁵.*

Este homem, então, Adão, nomeia a todos os animais. Deus somente o observa. Está ali *para ver*. Concede a ele esta autoridade. Cria-o à sua imagem e semelhança e depois coloca todos os seres viventes sob o poder de suas palavras para sempre pronunciadas:

Cão.

Águia.

Urso.

³² BARROS, Manoel de. *Tratado geral das grandezas do ínfimo*. Rio de Janeiro: Record, 2001. p. 13 e 35.

³³ grifos da autora

³⁴ nas traduções de E. Dhormes e A. Chouraqui.

³⁵ *Bíblia Sagrada*. Trad. Padre Antonio Pereira de Figueiredo. Reader's Digest do Brasil, 2001. p. 3-4.

Lebre.
Aranquã.
Jupati.
Onça.
Tié-fogo.
Cupim.
Coala.
Camaleão.
Borboleta.
Arraia.
Ameba.
Formiga.
Passarinho.

Estas palavras iniciam a hegemonia do homem sobre esses seres, sobre todos os seres.

O homem nomeia-os sem deixar-se nomear por eles.

Sem a mesma língua, os animais nunca mais poderão a ele responder.

Desde esse dia, um abismo intransponível existe nos olhos de cada um dos seres viventes. [...] *entre aqueles que se chamam de homens e o que os ditos homens, aqueles que se nomeiam homens, chamam o animal*³⁶.

Muitos passarinhos formam *O descanso dos pensionistas* (1971-72). Muitos, porque não seria possível precisar o número deles.

Dentro de variadas vitrines, numa grande sala pouco iluminada, esses pequenos passarinhos repousam. Envolvidos em delicados abrigos de lã e pousados cuidadosamente sobre um fino tecido de cor neutra, eles dormem, em verdade, o sono infinito do ser.

³⁶ DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. São Paulo: UNESP, 2002.

Ao chegar bem perto daquilo que em aparência lembra as coleções de um museu de história natural, suas singularidades começam a nos revelar o que cada um conta. Depois, o que todos contam.

Pode-se ver que um, entre os outros passarinhos, teve seu vôo interrompido, e ainda guarda dele as asas abertas, o último movimento congelado num para sempre. A vestimenta que lhe foi dada e para ele tecida é, por isso, ampla e larga. Outro muito pequeno, enrolado em também pequenino cachecol branco, nunca terá cantado sua longa canção matinal. Está ali deitado, o minúsculo ventre voltado para cima. Abaixo dele, um outro do qual se pode ver somente a cabeça: seu corpo e os pés foram completamente envolvidos por um fechado agasalho bege. Ao lado há um passarinho castanho de asas pretas, outro tem somente a ponta do rabo rosada. Penas longas, alguns de penas curtas. Às vezes não têm cabeça, mas um chumaço indefinido de uma plumagem indefinida.

Annette Messenger chamou a todos estes passarinhos pensionistas.

Algum dia, eles estiveram lá sob o mesmo teto da artista, por tempo indeterminado. No abrigo que lhes concedeu, alimentou-os de outros alimentos. Dizem que lhes deu nomes³⁷.

Annette Messenger em *O descanso dos pensionistas*, faz um relato de si. De si e de todo ser depois de denominado. Embrulha os pequenos passarinhos, protege-os, veste-os. Cada um em sua diferença, seu ser singular.

Talvez os tenha recolhido ao caminhar pelas ruas de sua cidade durante o rigoroso e prolongado inverno de seu país. Não se sabe. Mas esse desejo de proteção infantil, que os passarinhos agasalhados de Annete Messenger nos trazem à lembrança, reside ainda em muitos de nós. Em algum lugar, ele se mescla e se deixa confundir com sentimentos que carregamos desde o pecado original e que vêm à superfície quando contemplamos esses pequenos animais mortos. Então, a redenção nos parece impossível.

³⁷ GRENIER, Catherine. *Annette Messenger*. Paris: Flammarion, 2005. p. 50.

Annette Messenger conversa com os seres viventes através de suas mãos, de seus afetos e de seus silêncios. Linguagem possível.

Mas nunca se saberá o que sabe um passarinho. Ao tentar esse deslocamento, somente vislumbramos o que entendemos por *ser*. Talvez os passarinhos de Annette Messenger nos dêem pistas para que possamos encontrar, desta forma, uma animalidade comum e restabelecer, então, aqueles laços que em algum momento foram desfeitos.



3.

*Eu recolo os olhos
descolo as orelhas
corto os dedos
rasgo um seio
é a minha lei de
troca
eu corto
transformo em peças
pedaços bons e
pedaços ruins
eu desmembro
parto em pedaços
odeio o linear
eu alfineto
seco
umedifico
resseco
eu concebo somente
quimeras³⁸.*

Annette Messenger

A etimologia busca os parentescos das palavras, mapeia sua origem familiar, coloca sobre elas pequenas luzes e ilumina ao redor. Do grego *khímaira*, a *quimera* em sua origem designava um pequeno animal – cabra, cabrito ou bode – que tinha somente um inverno de idade, um ano. A *Quimera* é também um monstro mitológico com cabeça de leão, corpo de cabra e cauda de serpente que lançava fogo pelas narinas. Espécie de dragão. *Sua monstruosidade devia-se à multiplicidade, precisamente, dos animais, do animot nele³⁹.*

O termo *animot*, utilizado por Derrida em seu livro *O animal que logo sou*, joga com a duplicidade: em francês, esta palavra se pronuncia exatamente como o plural de animal, *animaux*. Isto porque o filósofo *gostaria que se escutasse o plural de animais no singular: não há o animal no singular genérico, separado do homem por um só limite indivisível. É preciso considerar que existem “videntes” cuja pluralidade não se deixa*

³⁸ GRENIER, Catherine. *Annette Messenger*. Paris: Flammarion, 2005. p. 91. Tradução da autora.

³⁹ DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. São Paulo: Editora UNESP, 2002. p. 87.

*reunir em uma figura única da animalidade simplesmente oposta à humanidade*⁴⁰.

Quimera passou, com o tempo, a ser qualquer representação de animal fantástico, composto de partes de animais diferentes, fossem eles reais ou imaginários.

Uma quimera é, ainda, (ou, portanto) uma ‘criação imaginária’⁴¹, um desejo ou um sonho irrealizáveis. *O quimérico. A incoerente forma desaparece e a palavra fica, para significar o impossível*⁴².

É necessário dizer tudo isto porque Annette Messenger, entre 1982 e 83, chamou às suas invenções assim: quimeras.

Anonymes. Silenciosamente (é assim que acontecem essas invasões), em 1993, vinte e três animais de duvidosa zoologia instalaram-se numa branca sala da Bienal de Arte Contemporânea de Lyon. Como chegaram ali aquelas pequenas e insignificantes quimeras?

Numa imprecisa noite de Paris, alguém trabalha. Pode-se ver através da porta entreaberta do atelier. Parece a morada de um colecionador: objetos organizadamente espalhados e ordenados sobre duas mesas, sobre as paredes, e também sobre as estantes. Muitos livros e cadernos, recortes de jornais, fotografias, algumas caixas.

Uma mulher se debruça sobre uma figura colocada na ponta de uma haste de metal, espécie de lança. A pouca luz deixa perceber um pequeno gato preto-e-branco que, ao passar diante dela, se detém e a olha por um segundo.

Os surdos ruídos produzidos por essa pessoa sobre aquele estranho objeto chegam até a penumbra do quarto ao lado, depois de atravessarem uma pequenina cozinha e uma sala de banho. Pode-se ver, então, uma larga cama coberta de tecido vermelho ao lado da porta. Sobre ela duas prateleiras cheias de revistas, jornais, documentos e ainda alguns catálogos. Para aqueles lados da casa também se estendem as coleções: inúmeros álbuns de recortes de toda espécie estão empilhados sobre o solo, do lado esquerdo da pequena

⁴⁰ DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

⁴¹ HOUAISS, Antônio. Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa.

⁴² BORGES, Jorge Luis e GUERRERO, Margarita. *O livro dos seres imaginários*. São Paulo: Globo, 2000. p. 118.

mesa. Esse pequeno quarto (bem menor que o aposento onde se encontra o atelier) é iluminado por uma única e fina janela ao lado da mesa e, colado sobre toda a extensão de parede ao lado dela, constrói-se uma espécie de diário feito de pequenos recortes e anotações.

O mundo ali é simples e, nele, entra-se somente por uma porta.

A mulher no atelier interrompe por instantes seu trabalho. Pode-se vê-la, agora, levantar a grande haste de metal que sustenta o estranho objeto na ponta e, depois de sentar-se sobre um pequeno banco, olhá-lo atentamente. Em seguida, começa a girá-lo lentamente. Resmunga alguma coisa e novamente recomeça: abaixa a haste, retira o objeto. Depois, se dirige para um dos cantos da sala e, de dentro de uma caixa de madeira, faz sair o corpo de um grande pássaro sem cabeça. Toma-o em suas mãos e afasta-o. Olha-o demoradamente. Rápido, dá alguns passos até uma das mesas, apanha um pequeno bicho de pelúcia (creio que um pequeno urso preto-e-branco), destroça-o retirando dele aquilo que faltava ao outro: a cabeça. Pega dentro de uma antiga lata uma agulha e um pedaço de forte e resistente linha e, delicadamente, a artista começa a costurar o corpo empalhado do animal à cabeça do bicho de pelúcia. Depois de terminada a operação, coloca-o na ponta daquela mesma lança. Repete o ritual, submetendo esse novo ser às suas observações.

Anonimamente, com o passar dos dias, vai se formando ali, num dos cantos do sombrio cômodo situado em alguma rua do bairro Malakoff, em Paris, um mundo particular de criaturas que não têm nome. Mas que o tiveram um dia.

Nos jardins em torno das igrejas de pequenas cidades do interior do vasto território brasileiro, sucessivas gerações de crianças ainda brincam e experimentam o mundo. O calor do verão e das férias chega sempre junto com as flores e as borboletas. Um dos jogos preferidos da estação é sempre caçá-las: medir a habilidade de se aproximar sem que voem, sem que pressintam a presença ameaçadora das pequenas mãos infantis. Muitas vezes, o afã de aprisioná-las, faz com que as pequenas criaturas coloridas e frágeis morram se debatendo.

Sempre há alguém para contar uma história retirada de sua infância, que ilustra os excessos de zelo, ou as prazerosas caçadas e as experiências cruéis nas quais, muitas vezes, ao atribuir papéis humanos a estes seres da natureza, as crianças terminam por causar-lhes a morte.

Borges conta que, quando criança, ao visitar pela primeira vez um zoológico foi tomado de um misto de horror e prazer. Borges diz que perpetuamos esse prazer inextricavelmente ligado à inquietação, através da arte, que nada mais é que *uma monstruosa série de imaginações*⁴³.

Na grande sala de exposição do museu, Annette Messenger expõe diante de nossos olhos os seres aos quais chama *Anônimos*. Ali, eles não estão a serviço dos espíritos mortos como, um dia, o fizeram nossos ancestrais. Ao contrário. Eles são pequenos monumentos (*memento*), postos ali para advertir aos vivos humanos: lembra-te.

Os seres híbridos, habitantes do seu bestiário, nos olham através de suas máscaras. Estão ali para colocar-nos questões. Para nos trazer a notícia de que *a vida não é essencialmente nem principalmente humana*⁴⁴. Que ao transitarmos por outros reinos, aprendemos a linguagem do diverso, do ímpar, do transitório, do quimérico. E que, nesse outro lugar, os pactos afetivos podem se estabelecer em trocas sem combate. Ou mesmo, que o combate possa ser sinônimo de mobilidade e mutação, condição de vida que resultaria em alianças feitas por seres que se enfrentam em suas diferenças.

Os seres que formam *Os Anônimos* operam nesses deslocamentos.

Deslizam suavemente através de metáforas para nos falar também das aparências, daquilo pelo qual reconhecemos e somos reconhecidos. Mostram as partes arrancadas, mutiladas e depois recompostas, corporificam o sofrimento e a fragilidade dos corpos que o corpo, inteiro, dissimularia. Ao transformá-los, Messenger retira-os do lugar comum do “animal” outorgado pelo homem e os lança para o lugar das quimeras. Das fantásticas criaturas que unem

... os espaços infinitos que separam o lagarto do cão, o protozoário do golfinho, o tubarão do carneiro, o papagaio

⁴³ BORGES, Jorge Luis e GUERRERO, Margarita. *O livro dos seres imaginários*. São Paulo: Globo, 2000.

⁴⁴ LLANSOL, Maria Gabriela. *Onde vais, Drama-Poesia?*. Lisboa: Relógio D'Água, 2000. p. 18.

do chipanzé, o camelo da águia, o esquilo do tigre ou o elefante do gato, as formigas do bicho-da-seda ou o ouriço da eqüidna⁴⁵.

Na sala pouco iluminada, ao andar por entre aquelas quimeras, as sombras que se projetam em suas paredes confundem animais e humanos.

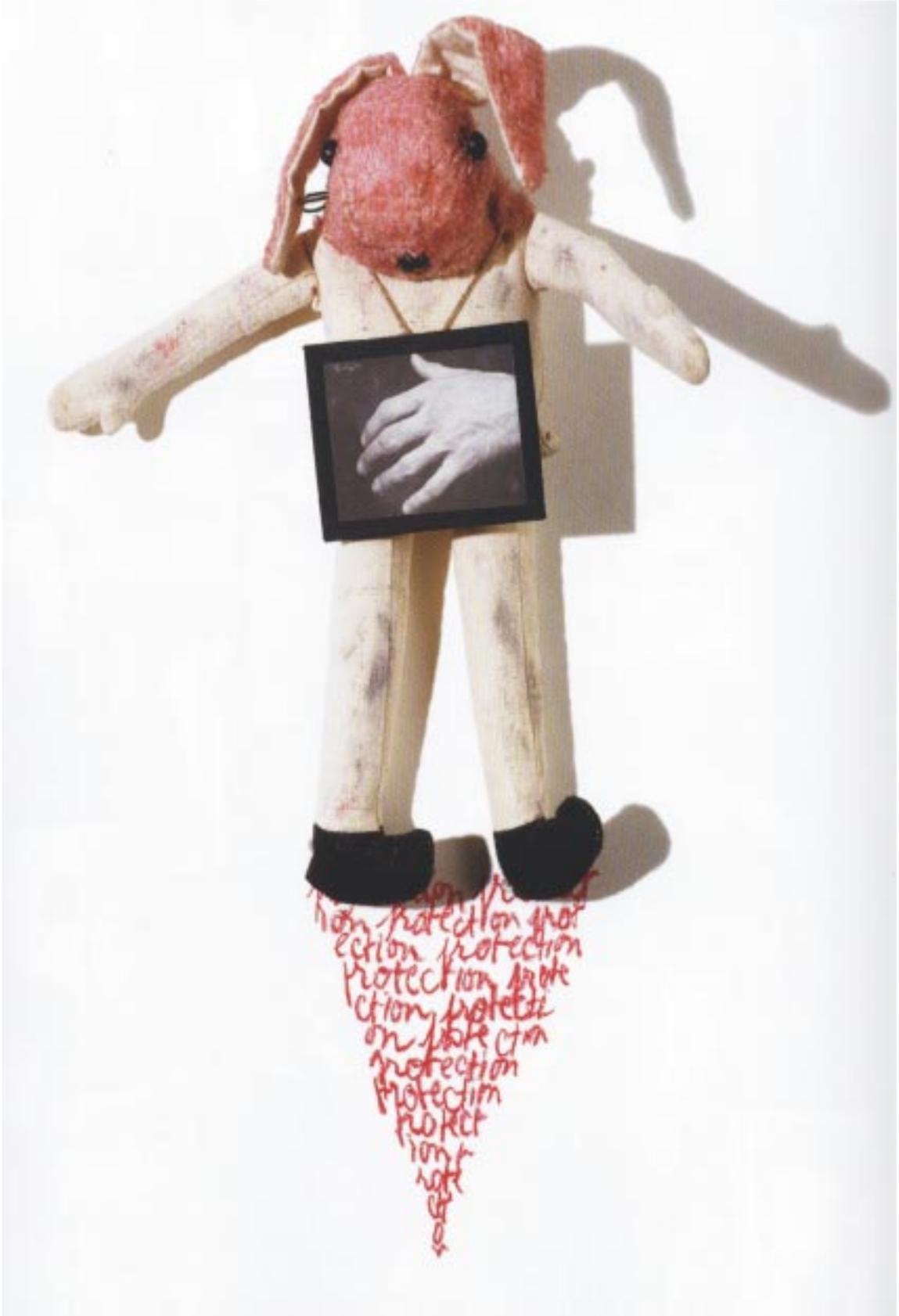
No lugar obscuro todos os seres são anônimos.

São apenas ou somente quimeras.

Pertencem ao que não tem o nome ou a assinatura do Criador.

Anonimamente, aquilo que um dia foi separado, o bestiário de Annette Messenger acaba por unir ainda que por um breve instante.

⁴⁵ DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. São Paulo: Editora UNESP, 2002. p. 65.



4.

De hecho nadie puede saber lo qué es un animal, en parte porque nadie puede saber lo que es cualquier cosa.

Cortázar

Efígies. Representação plástica, geralmente em relevo, da imagem de um personagem real ou simbólico⁴⁶.

Desde sua origem, o homem acredita e concede às imagens poderes mágicos. Em verdade, as imagens nascem dos rituais que o ligam à morte. Nascem para servi-lo. Para facilitar sua passagem para uma além-vida. Como fantasmas, elas são a ressurreição de um morto em combate (assim já o mostravam os atenienses).

Os ossos com traços de ocre guardados nas sepulturas do Aurignaciano datam do ano 30.000 AC. Nas grutas de Lascaux – 15.000 AC. – o desenho sobre as paredes mostrava um bisão ferido. Em 2.000 AC., no Alto Egito, os sarcófagos tinham grandes olhos pintados e reproduziam o duplo do morto. Na China, também em tempos antigos, uma mulher nobre foi envolta em seis camadas de seda e, depois, fechada em quatro urnas, enterrada em uma pirâmide invertida. Levava junto com ela, para algum lugar na posteridade, cestos de frutas, uma grande baixela de porcelana e efígies de seus serviçais. Em Micenas, 1.500 AC, as máscaras mortuárias foram forjadas em ouro. Na Alta Idade Média, ossadas foram guardadas em belas urnas.

Durante toda a História do mundo, os rituais fúnebres relançaram a imaginação do homem para lugares outros e, por isso talvez, as sepulturas e as cavernas surgiram como nossos primeiros museus. Naqueles espaços eram depositados os vestígios de sua passagem sobre a Terra. Dentro deles pintavam imagens, depositavam tesouros. Tudo ali era construído para narrar histórias e prestar serviços ao morto. Porém, as sepulturas eram lugares preservados ao olhar dos vivos. Laboriosamente feitos e organizados, uma vez concluídos os rituais de morte, todo os ricos materiais neles contidos eram fechados para

⁴⁶ Verbete do dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa.

sempre. Ao contrário de nossos museus. Para Regis Debray, em *Vida e morte da imagem*,

Para nós modernos, os reservatórios de imagens estão expostos à vista. Estranho ciclo dos habitats da memória. Do mesmo modo que as sepulturas foram os museus das civilizações sem museus, assim também nossos museus são, talvez, os túmulos característicos das civilizações que já não sabem edificar túmulos⁴⁷.

Contam que as efígies nasceram também de um interesse político. Os reis da França – entre Carlos VI e Henrique IV – quando morriam eram logo substituídos por uma imagem, um *substituto vivo*, uma vez que o ritual consistia em fazê-los permanecer em exposição durante quarenta dias. Deveriam ser, portanto, efígies exatas do desaparecido. Durante esse tempo, todas as homenagens do reino eram a ela prestadas. Dos dois corpos do rei, o perecível e o eterno, é a efígie que guardava o segundo. Para Debray,

essa imago é um hipercorpo, ativo, público e radiante, cujas cinzas subirão em forma de fumaça para juntarem-se aos deuses no empíreo (quando os restos reais forem deixados debaixo da terra)...Queda dos corpos, ascensão dos duplos. A “verdadeira vida” está na imagem fictícia e não no corpo real⁴⁸.

Minha filha tem pequenos bichos de pelúcia em sua cama. Quase todas as noites ela os envolve em tecidos ou roupas, depois os deita e os aconchega. Para ela, talvez, eles encarnem aqueles outros de lá, do lado de fora e, uma vez sob sua posse, ela sente dever preservá-los das crueldades do mundo. Não sei. Essa imagem força o retorno das minhas lembranças, numa tentativa de compreender, através destas fugazes frestas, as relações afetivas que se escondem nesses gestos.

Minhas pequenas efígies (Mes petites effigies), de Annette Messenger, é uma instalação feita em 1988. Nela pode-se ver uma série de pequenos bichos que pertencem a uma variedade que nos é bem familiar. Eles têm a cabeça de um bicho de pelúcia que se

⁴⁷ DEBRAY, Regis. *Vida e morte da imagem*. Uma história do olhar no ocidente. Petrópolis/Rio de Janeiro: Vozes, 1993. p. 21-22.

⁴⁸ DEBRAY, Regis. *Ibidem*. p. 24-25.

completa quase sempre com um corpo humano bastante simplificado feito em tecido de uma só cor. Num rápido impulso damos a eles seus nomes: coelho, elefante, cachorro, porque os reconhecemos num relance sem esforço, retirando-os rapidamente dos desejos de nossa infância.

Ali, todos eles estão fixados sobre as paredes brancas de uma sala e encontram-se rodeados de efígies africanas em madeira, espalhadas sobre o solo e também sobre as paredes e pedestais. Cada um dos animais feitos pela artista leva, pendurada no pescoço, uma pequena fotografia em preto e branco onde se pode ver uma parte do corpo humano: uma mão, a ponta de um pé, joelhos, um nariz. Abaixo de cada uma dessas pequenas criaturas, repete-se a palavra *proteção* em forma quase sempre triangular, como uma pequena sombra projetada manuscrita a lápis-de-cor.

No espaço museológico no qual se encontram, o tempo, suspenso, nos aflige. Lançados naquele lugar onde todas as histórias se misturam e se superpõem – crianças e animais (seres singulares e universais) – somos chamados aos confrontos. Delicadamente convidados a abandonar “*a luz comum*” e a “*lei do hábito de servir*” para adentrar no *mundo dos ímpares, dos híbridos, dos fulgorizáveis, onde escrita, plantas, animais e letras (treelas de partir) coabitam*⁴⁹.

Sim, somos afetuosamente chamados, pois à distância, essas figuras e palavras nos são completamente familiares, advindas de tradições imemoráveis em que nos reconhecemos. Mas quando nos aproximamos das pequenas criaturas, que se repetem em seus seres particulares, as vemos, uma a uma, transformarem-se rapidamente em potências, denunciar e indicar o que é singular contra o que é geral, reivindicar o eterno contra a impermanência.

Minhas pequenas efígies, de Annette Messenger é, portanto, a reunião das partes. O conto de um estado que antecede o sono. A cerimônia feita pela criança que deseja unir o pai e a mãe, ao filho e à espécie. Um ato de proteção. Uma declaração de amor.

⁴⁹ SANTOS, Maria Etelvina. *A fraternidade do ímpar*. Amar um cão (2). 2002. Mimeo.

As mães da Praça de Maio carregam as fotografias de seus filhos desaparecidos.
Pequenas efígies.



5.

Certas épocas ressaltam sua diferença, outras a esquecem.

Sylvia Molloy

Ignoramos o sentido do dragão, como ignoramos o sentido do universo [...].

Borges

Diz Derrida que a *zoografia*, para os gregos, designava a arte de retratar o vivente em geral e não apenas a pintura animal⁵⁰. Sim. Para os gregos, *zôion*, é o ser vivo, animal.

Os bestiários – descrições detalhadas do mundo natural que retratavam os animais, pássaros e peixes, desde os mais comuns e facilmente reconhecíveis como o leão, o corvo e cão, até aos imaginários e fantásticos como o unicórnio, a fênix e a sereia – têm suas raízes na tradição oral asiática, helênica e egípcia, passando por Heródoto, Aristóteles e Plínio, até chegar ao *Physiologus* (século II e III) e a Isidoro de Sevilha (século VI), que são os antecessores dos bestiários medievais dos séculos XII e XIII⁵¹. Esses bestiários transitam entre a insistente necessidade dos homens de tentar compreender o caos do mundo, catalogando-o e organizando-o, e o seu desejo de ir além, reinventando-o.

Para cada época, portanto, um diferente bestiário, pois, a cada tempo, o homem se aproxima ou se afasta distintamente da natureza, mantendo com ela diálogos ou negando-a.

Na contemporaneidade, o homem vem se distanciando dramaticamente do mundo natural e se tornando, cada dia mais, um *outro* ser. Já não apenas *humano*, mas um ser *sobre-humano* apartado da natureza. Com suas próteses, seu corpo tecnológico foi transformado em um *fenômeno da memória*, no resto de um corpo arcaico⁵²: *bípede de carne frágil, tão lento em crescer e se defender que a espécie não deveria ter sobrevivido*⁵³.

Annette Messenger, ao nos colocar diante de seu inominável e fantástico bestiário,

⁵⁰ DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. São Paulo: Editora UNESP, 2002. p. 31.

⁵¹ E-Dicionário de termos literários. <http://www.fcsh.unl.pt>. Verbete de Antônio José Serra, 2005.

⁵² Grifo do autor

⁵³ VIRILIO, Paul. *El procedimiento silencio*. Buenos Aires: Phaidos, 2001. p. 81.

faz surgir, através de um deslocamento, a pergunta inevitável: - Quem são eles?

Um dia, diante do olhar insistente de seu gato, Derrida se perguntou: *Mas eu, quem sou eu?*

Se o homem só é homem na superfície, aquilo que se esconde por baixo de sua pele é uma substância insondável e alheia a tudo o que conhecemos. Ao longo dos tempos o homem procura, com uma mescla de fascínio e medo, sondar, apreender, catalogar tudo aquilo que diz respeito a essa substância e que se aproxime e lembre sua natureza original.

Contam que por volta de 1580, o imperador Rodolfo II, fechado em seu castelo em Praga, incumbiu artistas e intelectuais de lhe trazerem imagens do mundo exterior. Sob uma espécie de catálogo ilustrado foi então reunido todo tipo de objeto fantástico. Entre os *relatos* nele inseridos, estava o retrato de uma bizarra família (já anteriormente retratada por outros artistas) diante da qual o leitor via revelada sua própria essência vil e bestial. Trata-se de uma pintura da família de Petrus Gonsalvus, homem nascido na ilha de Tenerife, nas ilhas Canárias, na qual o vemos de pé ao lado de seus dois filhos e da esposa sentada. Todos diante de pesadas cortinas verdes e colunas de mármore que indicam, junto com seus aristocráticos trajes, a qual esfera da civilização a família pertencia. Nas mãos, as duas crianças seguram uma pequena coruja de estimação. Tudo isso não causaria nenhum espanto se três desses indivíduos não tivessem as partes visíveis de seus corpos cobertas por uma espessa camada de pelos, como se fossem animais selvagens.

A família Gonsalvus – da qual a filha Tognina foi a mais retratada – como que absorvida pela floresta selvagem, era um verdadeiro exemplo

de como a natureza maligna invade a civilização humana, um lugar onde aqueles que os viam podiam reconhecer a natureza ambígua do seu próprio ser, ao mesmo tempo animalesco e humano, revelada como que no espelho de uma feiticeira⁵⁴.

Seus rostos guardam segredos perturbadores, talvez terríveis demais para serem revelados. *Entre medo e raiva, algo monstruoso contra o qual [não os Gonsalvus], mas*

⁵⁴ MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 119.

*sim o espectador é definido*⁵⁵.

Em uma conferência que chamou “Regras para um zoológico humano”, em 1999 o filósofo alemão Peter Sloterdijk, afirmou ser a escola, a educação, a Igreja e o humanismo, técnicas de domesticação do homem: “Essas práticas nos levaram a viver num zoológico temático cheio de animais civilizados, onde o homem se domestica a si próprio e trata de fazer o mesmo com os recém-chegados”. Para ele, o pensamento dos seres humanos com relação aos animais *está dominado por uma espécie de zoofobia, esse racismo da espécie*.

O homem seria um *animal de luxo*:

*[...] tão luxuoso que não é capaz de seguir sendo um verdadeiro animal. Perdeu a faculdade de ser um animal. Essa é minha definição da humanidade: a incapacidade adquirida de permanecer no terreno da animalidade. Somos seres condenados à fuga adiante e, nessa corrida tornamo-nos extáticos*⁵⁶.

Sob a aparência serena e reconhecível de algo advindo da infância esconde-se o drama e a tragédia do ser. Dentro de cada pedaço arrancado de um bicho de pelúcia, de um pequeno pássaro agasalhado, de um elefante de pano que carrega a imagem de uma parte do corpo humano e das palavras *Prazer e Desprazer* que, costuradas em belas letras coloridas, são penduradas no teto de uma sala de exposições, uma ao lado da outra.

Separadas, mas complementares.

Essas parecem ser palavras necessárias para entender o mundo de Annette Messenger, no qual as partes e as singularidades são sempre evidenciadas para, depois, dar a ver e pensar o todo, o conjunto.

Retirando grande parte de seu trabalho de linguagens e tradições do imaginário popular – como o ex-voto, a boneca, o carnaval – Annette Messenger inventa um território de jogos pertencentes à arte. Eles nos chamam da distância, pois são coloridos e atraentes, numerosos, delicados, familiares e misteriosos. De perto, porém, vemos que os jogos nos

⁵⁵MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 130.

⁵⁶Entrevista concedida a Luisa Corradine em www.lanacion.com.ar em 18 de janeiro de 2006.

precipitam diante de um espelho revelador que aponta nossos mais ocultos medos e nossas mais profundas feridas. O *fantástico* de Annette Messager, por isso, está menos em suas bizarras figuras do que por detrás de nossas fragilidades escamoteadas e escondidas, ou até mesmo ignoradas.

A artista diz interessar-se profundamente por aquilo que ela define como *esse aumento de volume da vida, onde o amical e sereno, rapidamente transformam-se no instável carregado de ameaças e perigo*.

Suas interrogações sobre a natureza dos seres apresentam respostas indeterminadas num jogo de possíveis. Resgatam do esquecimento seres originais, dotando-os novamente de vida. Outra vida.

Como nas fábulas, cada uma de suas criaturas possui um potencial de redenção. Ao confrontarmos-nos com elas, podem, de alguma forma, *trazer os corpos de volta às almas*⁵⁷. Religá-los, enfim.

Seus trabalhos e suas posições nada têm de grandiosos. Sempre são discretos acúmulos e repetições, proliferação e multiplicação de pequenos objetos feitos por suas mãos e seus desejos. São experimentações e deslizamentos silenciosos e íntimos que revelam rituais. Operações aparentemente inúteis que lançam mão de alguns objetos afetivos do nosso desatento cotidiano. Coisas por vezes insignificantes. Poder-se-ia dizer, assim, que Annette Messager faz parte de um grupo que, na contemporaneidade, na contramão do projeto modernista, pretende uma arte não-heróica.

Mesmo se residentes ou abrigados temporariamente em museus, seus trabalhos não perdem esse caráter. Ao contrário. Dentro de suas grandes salas, eles tornam evidentes o silêncio e as distâncias. Ironizam. Arremedam deles, as formas e a linguagem. Brincam com seus sentidos. Utilizam-no como instância de validação de objetos tão comuns. Ao contrário dos procedimentos artísticos que visam a contestar o museu, Annette Messager apropria-se de seus métodos e ferramentas, de seu potencial de encontro. Não o recusa.

⁵⁷ BORER, Alain. *Joseph Beuys*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p. 21.

Faz, com ele, alianças possíveis.

Ao caminhar por seu território, a artista convoca frequentemente seus amigos: Michelet (*La sorcière*); Gustave Moreau; Dubuffet; André Breton; Goya e Ensor. E ainda, a tradição das fábulas; os espelhos de Lewis Carroll; os bordados de Jeanne Tripiet. Também chama a Christian Boltanski e Jean Le Gac.

Mas como esquecer dos bestiários de Julio Cortázar e Manoel de Barros; do gato híbrido de Kafka; da revolução dos bichos de G. Orwell; das pinturas de Jerônimo Bosch; das cartas de Pero Vaz de Caminha; dos seres imaginários de tantas culturas reinventados por J. L. Borges e dos animais e das estratégias de Joseph Beuys?

Messageur, como eles, ao tocar levemente os limites daquilo que conhecemos como mundo, faz iluminar os caminhos esquecidos. Reabre pistas e atalhos. Retoma, através de seus singulares e intrigantes seres híbridos, as narrativas por vezes dogmáticas que pouco conhecemos ou as que perdemos ou apagamos na lembrança, para colocar sobre elas o desafio de uma reconciliação.

Um dia alguém perguntou a Annette Messageur porque fazia a morte tão presente em sua obra, ao que respondeu: *É contra a morte. É, como se diz, uma maneira de “brincar com a morte”, de dizer “eu brinco com você, mas você ainda não me terá”*. Annette Messageur brinca com algumas separações, inventa, assim, seus caminhos de união. Traz, de forma delicada e inquietadora, a criança para o adulto, os animais para os homens, o esquecimento para a memória. Instiga o movimento. Vivifica. *Anima*.

Faz-nos lembrar o dragão e as brumas. Logo, o Universo.



en el país de nomeacuerdo

[...] são os escritores que têm a sorte de falar de forma mais precisa sobre pintura. Porque eles sabem que é preciso reinventá-la sob o pretexto de fazer sua descrição.

Jean-Michel Rey

Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada. Si se pudiera decir: yo vieron subir la luna, o: nos me duele el fondo de los ojos, y sobre todo así: tú la mujer rubia eran las nubes que siguen corriendo delante de mis tus sus nuestros vuestros sus rostros. Qué diablos.

Cortázar

Não digo: “Vou descrever-me”, mas: “Escrevo um texto e o chamo R.B.”.

Barthes

As palavras estão ali e, ao se sucederem, dizem coisas.

Mas que coisas são essas que insistem em se apoderar de todo lugar possível e irromper por extensões subterrâneas onde, silenciosamente, farão proliferar seus sentidos e seus significados?

As palavras num espaço propõem formações: de frases, de outras palavras, de imagens, de narrativas, de relações. Contam, relatam, lembram, dialogam, questionam e chamam.

Chamam.

Que querem essas palavras que quase sempre se perdem ou se formam em imaginários, num aquém ou além de suas próprias significâncias e valores?

1.

G.M. era uma artista, mesmo que nos dias atuais não pudéssemos mais ver tantas obras suas como antes. Quase todos a conheciam como pintora, mas, hoje, já não se sabe (dizem que um pintor nunca abandona a pintura). Avesa às catalogações e à rigidez das definições (e às relações perigosas) próprias do sistema das artes, ela optou pela contra-mão: permitiu-se para sempre transitar por experimentações e navegar à deriva pelas margens daquele sistema; visitar os territórios vizinhos e os longínquos; estar em lugares onde nunca se esperava que estivesse. Para localizá-la era necessário recorrer aos amigos, portanto, seu porto nunca *era*, ele continuamente *estava*.

Nascida, pois, no país de não-me-lembro⁵⁸, numa cidade de nome Belo Horizonte – localizada fora do eixo de *onde-tudo-acontece* – havia ingressado no estudo das artes visuais, no último ano da autoritária década de setenta. Nos porões de um moderno prédio de sua modernista cidade natal viveu sua juventude universitária, imersa nos tempos já neo-românticos e pós-modernos dos conhecidos anos 80.

O que fez, fez porque deveria ser assim, porque, sendo por ela feito, não poderia ser de outro modo: G.M. queria e tentava abrir caminhos, inventar um outro alfabeto ou mudar o já existente (porque, naqueles tempos, acreditava possível modificar o mundo), expor suas cores, tornar visível *o grafo complexo das pegadas de uma prática*⁵⁹ quando seus ouvidos escutavam o que escutavam (Cazuza e Sting), quando seus amigos morriam de AIDS, quando o medo e a esperança conviviam lado a lado com o presente recém-passado de cruzeiras e imposições. G.M. pertencia à geração dita hedonista (onde o prazer era uma tática política!), acreditava no poder das paixões, na cumplicidade das palavras, *acreditava sensato o desejo do impossível*⁶⁰.

De seu percurso até o novo milênio, sabe-se que G.M. se deixou andar por muitas terras incertas, pelos lugares imprecisos que se permitem tocar apenas levemente pelas linguagens. Nos últimos tempos, dizem que ela já não pensa mais em alfabetos. Dizem

⁵⁸ *En el país de nomeacuerdo* (No país de não-me-lembro) - Canção tradicional argentina escrita para crianças de autoria de Maria Elena Walsh e Oscar Cardozo Ocampo.

⁵⁹ BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2004. p. 17.

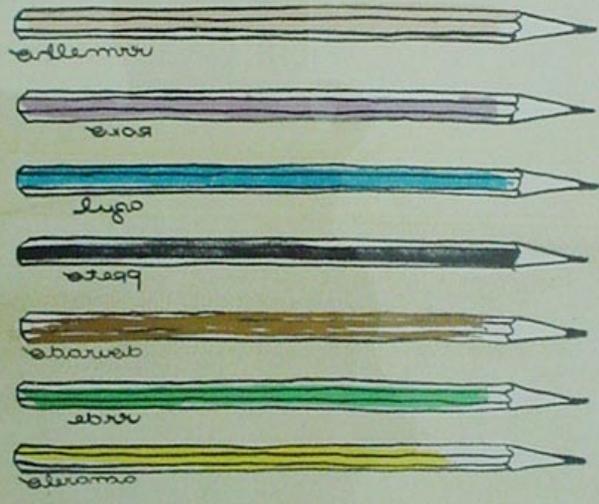
⁶⁰ BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2004. p. 23.

que quer, sobretudo, bater as palavras, os signos, as imagens e os sons numa espécie de liquidificador, até que o movimento faça deles restar somente partículas de silêncio. E mais: como já não desejava a divisão entre as coisas passou continuamente a buscar, no vago intervalo entre elas, o lugar onde pudesse multiplicar o inominável e fazer, assim, existir todos os seres híbridos nascidos daquilo a que chamam palavras, signos, imagens e sons.

Sabe-se ainda, que G.M., em algum momento, sabiamente optou por determinar pequenas áreas de ação (como o fazem os gatos) e agora, era dentro delas que tentava fazer surgir e crescer apenas os mundos possíveis.

Isto não significa parar ou desvencilhar-se de seu espírito romântico, mas sim tentar reconhecer melhor os próprios sinais, aqueles que havia deixado, sem perceber, pelos caminhos. Significa analisar os mapas traçados, mas não percorridos, encontrar os fios soltos, os que permitiriam desfazer ou restaurar o tecido e, assim, recomeçar tudo uma outra vez até errar novamente. Pois em seu país, G.M. gostava de erros e de errâncias.

vermelho
roxo
azul
preto
dourado
verde
amarelo



77

vermelho
roxo
azul
preto
dourado
verde
amarelo



2008 - PA - 1000 - 1000 - 1000

2.

*En el país de
nomeacuerdo
Doy tres pasitos y me
pierdo
Un pasito para allí
No recuerdo si lo di
Un pasito para allá
Ay que miedo que me da!
(..) porque ya ya me
olvide
donde puse el otro pie.*
Maria Elena Walsh

Uma litografia, durante muitos anos, habitou a parede principal de seu quarto. Encontrava-se precisamente ali, frente à porta de entrada, ao lado do armário branco. Através do grande vidro que a protegia, a gravura imprimiu, silenciosamente ao longo do tempo, sua imagem dentro da memória dos mais íntimos da casa. Depois, objeto perdido em suas andanças pelo mundo, dela restou apenas uma fotografia desbotada, datada de 1979, onde aparece por trás daquela que a fez em seus primeiros tempos de Universidade. Lá está, dependurada na parede de um pequeno apartamento, parte de um grande Atlas onde ela é somente um ponto, uma marca dentro de um território que, naqueles tempos, começava a se construir.

Aquela gravura, impressa sobre uma folha de papel 50x70 cm, mostrava um fundo amarelo no qual sete lápis, preguiçosos e imprecisamente desenhados com um grosso traço negro, foram dispostos horizontalmente, um debaixo do outro formando uma coluna. Cada lápis era de uma cor, e sob cada um deles o nome de sua cor havia sido escrito: *azul* em azul, *vermelho* em vermelho, *preto* em preto, e assim sucessivamente. Essas palavras lembravam uma caligrafia infantil onde os gestos miúdos de uma mão dedicada haviam traçado letras redondas, pacientemente escritas. Nas bordas do plano amarelo de fundo, rabiscos e marcas coloridas revelavam que os lápis, antes mesmo de repousarem sobre

aquela superfície, haviam sido experimentados. Elas diziam: “alguém” esteve aqui, e deixavam pistas e evidenciavam a mão ausente.

Mas porque era preciso escrever *azul* para o que já sabíamos azul? Onde se encontrava o nome “lápiz” que deveria estar ali para nomear todos aqueles que já o eram, antes mesmo de terem cor? Que estranhas operações eram aquelas?

Os jogos inevitáveis que aquele desenho e o texto inventavam sob a forma da gravura, nos propunham significados mais complexos dos que sua aparência simples, serena e escolar parecia mostrar. Eles se iniciavam (como nas pinturas de Magritte) ao tentar *nomear o que, evidentemente, não tem necessidade [...] (a forma é por demais conhecida; a palavra por demais familiar)*. Eles prendiam *as coisas na armadilha de uma dupla caligrafia*⁶¹, pois aquelas palavras que ali estavam e se liam sob cada lápis desenhado, eram, elas também, palavras desenhadas. A mesma mão que pacientemente havia traçado a figura do primeiro, laboriosamente havia desenhado a segunda.

Assim, continuamos o jogo de decifrar: a palavra ‘vermelho’ não se referia somente ao lápis de mesma cor, mas também à cor vermelha que o desenho da palavra revelava; tampouco o lápis, tão facilmente identificável, era somente o desenho daquilo que ele representava sobre a folha de papel. Talvez, aqueles lápis e aqueles nomes estivessem ali para lembrar. Era isso. Para ela o mundo era fugidío, por isso, anotava tudo para que o tudo não lhe fugisse. Para que não se esquecesse. Precisava sempre marcar as coisas, imprimir sobre elas seus nomes para reconhecê-las, à maneira dos trezentos habitantes da aldeia de Macondo⁶², assim como Alice no bosque das coisas sem nome⁶³. Assim como eles, ela lutava contra o esquecimento e, depois, esquecia. Deixava-se, cansada, beber nas águas da fonte Letes, águas que, momentaneamente suavizavam, como um bálsamo, o peso das coisas do mundo sobre ela. Esquecia e, assim, podia de novo renascer, encontrar novamente a *vita nuova* das coisas, como o olhar de uma primeira vez. E a vida se constituía nesse percurso: entre memória e esquecimento. Um era a garantia do outro: escrever, ler e apagar, esquecer para, depois, poder de novo iniciar a escrever e a ler.

⁶¹ FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. p. 22-24.

⁶² MARQUEZ, Gabriel Garcia. *Cem anos de solidão*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

⁶³ CARROLL, Lewis. *Alice: edição comentada. Aventuras de Alice no País das Maravilhas e Através do Espelho*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. cap. 3.

Portanto, aqueles lápis, os nomes de suas cores, as marcas em suas margens eram, na gravura da artista, nada mais do que partes formadoras de um jogo eterno: o de trazer de volta à lembrança as relações incertas que se podem fazer a partir de coisas do mundo tão aparentemente simples; coisas que se ocultam sob o hábito das nossas ações cotidianas e que, inominadas, permaneceriam presentes, porém silenciosas e intangíveis⁶⁴. Nomeamos porque é a partir do nome que concedemos às coisas uma existência (ainda que instável e fantasmática). Para que se tornem o que são, o que foram – como diz Barthes – colocamos sobre elas esse ingrediente: *o sal das palavras*.

Aquela gravura feita a partir de uma pedra (e quem sabe todas as suas cópias), disseminava, assim, seus sentidos sob os olhos dos seus afins. Era o lugar de um reconhecimento, de trocas de *mot de passe*, onde os jogadores que jogavam partilhavam dos jogos que ela eternamente inventava, em seu país de não-me-lembro.

⁶⁴ MANGUEL, Alberto. *No bosque do espelho*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 22.



Dolly, 6 anos, sacrificada

Viveu metade do tempo de vida das ovelhas

ISABEL CLEMENTE
REPORTER DO JÁ

A ovelha Dolly, primeiro mamífero clonado de uma célula adulta, foi sacrificada aos seis anos de idade. Praticamente metade do tempo de vida normal de uma ovelha, que pode chegar aos 12 anos. Ela tinha uma doença pulmonar progressiva, típica de animais mais velhos, segundo informou ontem o Instituto Roslin, na Escócia, onde foi "projetada" e criada.

Dolly era a atração do Instituto Roslin, centro científico de ponta aos arredores de Edimburgo. Conheci o mito

Dolly numa manhã de maio de 1999.

E, como bem definiu o então diretor do instituto, Harry Giffis, além de lã de borra, Dolly realmente "não era muito normal".

Grande e obesa, a primeira ovelha clonada do mundo também era muito desmiolada. Berrava e encarava os flashes de grupos de jornalistas estrangeiros, enquanto suas primas — um grupo de três ovelhas aparentemente normais — olhavam.

A obsessão de Dolly chamava a atenção na exploração verdadeiramente inédita então. Ela estava grávida e daria à luz três filhotes por parto normal em dois meses.

A gestação estava em ritmo em sigilo — apesar da obra

beriga Messemé ergonada. Na ocasião, os cientistas anunciaram que não mais faziam clones a partir de células adultas, tantas eram as dúvidas sobre os efeitos de longo prazo.

— A conclusão das visitas foi unânime: algo foi feito. O filho de Dolly parecia uma ovelha muito avançada de que fuma rapor na presença. Ciuma? Talvez.

Dolly foi clonada a partir de uma ovelha de seis anos e nasceu em 1996. Só foi apresentada à sociedade em fevereiro de 1997, transformando-se num dos maiores ícones do avanço científico do século passado.



DOLLY

rodolfo@jornal.br

TERRITÓRIO DOS AFETOS

3.

(...) o sinal lá estava onde o havia deixado para assinalar aquele ponto, e ao mesmo tempo assinalava a mim mesmo.

Calvino

Ela tinha por hábito andar quase sempre com um pequeno livro, que chamava diário, dentro de sua bolsa. Ele se prestava a anotar coisas: fulgores, rabiscos de projetos, notícias de jornais, imagens recortadas de revistas, textos e tudo aquilo que, por algum motivo, a capturava e estabelecia uma conexão com o exterior. Não sabia se um dia todas aquelas coisas e idéias por ela ali esboçadas iria desencadear um trabalho elaborado, um objeto a mostrar, uma reflexão mais completa; se pretenderiam tomar outra forma que não aquela do fragmento. Aquele diário servia para lhe dar pistas, ele representava uma *seqüência dos pontos de referência que um escritor estabelece e fixa para reconhecer-se*⁶⁵.

Ao percorrer com os olhos as estantes de sua pequena biblioteca, entre todas as prateleiras que abrigam pequenas coisas e tantos livros, o olhar acaba por se deter numa porque, nesta, os livros estranhamente não têm títulos e, curiosamente, estão encerrados em caixas ou em pastas translúcidas.

A organização de uma biblioteca, e os objetos afetivos nela dispostos, sempre nos conta de seu leitor. Tudo que ela contém e abriga constitui um texto que sempre se completa magicamente fora dali. Uma biblioteca é *uma espécie de gabinete mágico*⁶⁶. Diante de suas estantes é impossível não se pensar naquelas da pequena loja visitada por Alice em uma de suas viagens através do espelho. Lá, a cada vez que os olhos da curiosa menina se fixavam numa de suas prateleiras, tudo, nesta, misteriosamente desaparecia (e o vazio fazia ressaltar todas as outras coisas em torno).

Singulares prateleiras essas que abrigam tais objetos móveis e silenciosos, capazes

⁶⁵ BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

⁶⁶ BORGES, Jorge Luis. *Cinco visões pessoais*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002. p. 18.

de se negarem ao visível e à compreensão a cada vez que, insistentemente, colocamos sobre eles nosso olhar fixo e incisivo.

(As fugazes observações e reflexões que se podem realizar diante de bibliotecas, assim, terminam sempre quando uma escolha, que quebre o silêncio, nos é exigida. Então, é quando os livros pedem para serem abertos).

O pequeno diário de capa preta está datado de 1981. Seu interior está povoado de desenhos: figuras de animais, de crianças (ou seríamos nós, adultos?), céus e estrelas deslocados de seus lugares originais, muitos números e alguns poemas que partilham todo o tempo, o espaço muito branco da superfície, com o nome das cidades onde foram feitos: Sabará, Diamantina e, depois, ainda outros nomes: Flora, Humberto, Benjamim. Os desenhos contam pequenas e singelas histórias, num traço igualmente delicado de uma fina caneta preta de nanquim. Estas linhas percorrem, sem obstáculos, o papel e o leitor, numa operação de união que se realiza entre o dentro e o fora, ao mesmo tempo.

Um outro, de capa branca, tem suas páginas, de grosso papel cor creme, marcadas por variadas fitas coloridas. Sobre sua parte externa, uma etiqueta cinza anuncia seu conteúdo: Giovanna Martins. Arquivos. 2002-2003. Ao folheá-lo, pode-se ver suas anotações, por vezes feitas rapidamente e outras não. Um gato carinhosamente desenhado; projetos cujos títulos se podem ler: *Terra incógnita*; *Os amores eternos*; *Confissões inúteis*; *O livro de Dolly*; recortes de jornais; uma lista de nomes de artistas e de pintores contemporâneos; ligeiras reflexões sobre seus projetos; alguns desenhos como os de uma criança pequena (talvez sua filha); frases soltas... Todo ele constitui um conjunto de documentos variados, tão diversificado e irregular quanto seu próprio mundo. As anotações estão ali para evidenciar o passado. Conservam as *pistas* como pequenas provas, sinais para reconhecimento, consulta e, talvez mesmo, para posterior estudo.

Ainda um outro livro: de capa azul escuro. Sobre ela se delineia, em alto-relevo, um pincel que traça um sinuoso rastro de tinta. Iniciado em 2001 (e de final indefinido), esse pequeno diário que, como se pode concluir, não é escrito todos os dias, foi por ela

nomeado de *Palavras errantes desenhadas*. Suas primeiras páginas mostram uma delicada frase inscrita em duro grafite que corta ao meio a página e que a percorre de um lado a outro e onde se pode ler: *Registro do que não pode ser perdido. Para Gabriel Garcia Márquez*. E depois continua: *pensamento que habita o olhar*. Entre os textos e as imagens de seus objetos pessoais que vão sendo cuidadosamente inseridos sobre as páginas desse pequeno livro, existe, poderíamos dizer, um certo *tom* que se conserva e não varia. Parece que tudo aqui foi intencionalmente pensado e traçado por uma mão e um mesmo desejo de unificar todos os elementos nele contidos, pois o tratamento em tons de cinzas e pretos faz vibrar, numa mesma escala, as letras, os signos, as palavras, as imagens. É como se dissessem: não há aqui nenhuma supremacia possível. O pequeno livro exige seu tempo para ler: o anel, a narrativa, o diálogo, o gato de pelúcia, o outro gato, as anotações amorosamente construídas.

Seus diários são seus memoriais.

Neles, ela registra as escolhidas insignificâncias do cotidiano que tendem ao esquecimento; mapeia sua cidade de iluminações e fracassos (como Borges); inventa seus sinais e suas marcas; busca inutilmente decifrar palavras e coisas; deixa à partilha o eterno silêncio solitário de um pensamento em construção.

Esses diários – lugares particulares e pretensamente livres – enigmaticamente nos deixam entrever algo da solidão de seu escrevente em suas buscas e viagens; desenharam a imagem de seu movimento; despertam e abrigam os mundos que dormem em cada palavra, cada imagem, cada fragmento nele contido. São espaços depositários de sinais que nos dão a ilusão de serem os mais autênticos feitos por seu escrevente. Mas esses diários utilizam-se da linguagem e esta *caminha para o que é, graças à infinita multiplicidade do imaginário*, lugar onde o real e o irreal se encontram sempre muito próximos, num verdadeiro *adelgaçamento do espaço*. Isto nos permite ir de um ponto a outro ponto, pensando percorrer *o feliz modo da linha reta*⁶⁷.

Mas o que podem os diários nos revelar, senão somente seus (e igualmente nossos)

⁶⁷ BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Lisboa: Relógio D'Água, 1984. p. 105-106.

silêncios e vazios? Tentar decifrá-los nos conduz ao exercício da leitura, aos mundos ficcionais e espelhados aos quais, nós, leitores, por vezes chamamos realidade.



4.

(...) as telas armazenadas, apoiadas umas nas outras, me pareciam livros deformados no sonho de alguém que soubesse vagamente o que eram livros e os houvesse imaginado enormes, feitos de uma única página, dura e grossa.

Alberto Manguel

Uma pintura, logo, centenas de pinturas: do início dos anos 80 a meados dos 90, as cores de G.M. transbordavam por grandes superfícies pictóricas.

S.T., datada de 1987, é uma pintura acrílica sobre lona, com aproximadamente um metro e meio de altura e dois de largura. Sobre um aguado fundo cinza-claro, a artista delineou três grandes áreas de cor: uma negra, à esquerda do observador, no alto da tela; uma branca em diagonal no canto superior direito; e uma grande amarela que domina toda metade inferior da tela. Esses três espaços parecem incessantemente procurar uma certa equação que os equilibre, uma vez que contrariam fortemente algumas regras estéticas (o peso do preto sempre pede a base do quadro, lugar onde possa se apoiar). Seus elementos encontram-se em movimento contínuo, não param, incitam o olhar a se deslocar para onde eles supostamente deveriam estar: negro no chão, amarelo-fogo a iluminar o alto, nuvem branca de água que pretende ser lago ou rio. Então, o preto escorre, o amarelo se desfaz em fragmentos pincelados que buscam o ar da pintura, o branco movimenta-se lentamente para baixo. Alguns outros elementos entram de viés na imagem (como *vozes em off do sujeito*⁶⁸), estão insinuados, borrados ou apagados, parecem figurantes que acabam por se tornar parte do filme porque são os necessários apoios que tornam viável a história. E as histórias são infinitas. Suas telas desta época raramente tinham títulos. Talvez porque já acreditasse que todas as palavras necessárias já estivessem contidas no interior daquelas superfícies. Talvez porque não quisesse que os títulos influenciassem mais o leitor do que os signos, ali, dentro delas depositados. Os gestos de G.M., seu corpo e o trajeto de suas reflexões encontravam lugar, nesta época, sobre suas grandes telas e ali permaneciam

⁶⁸ BARTHES, Roland. *Roland Bathes por Roland Barthes*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003. p. 87.

registrados nas largas pinceladas de tinta rala, borrões, palavras, letras, sinais, marcas e rabiscos de uma escritura em movimento que se iniciava e logo se interrompia; espectrais manuscritos que não pretendiam se revelar.

Ligada por laços românticos à pintura expressionista abstrata de meados do século XX, (que acreditava possível a expressão somente *fora da linguagem ou dentro de sua ausência*, no qual os artistas corporificavam a antiga recusa iconoclasta de *retratar o que não pode ser retratado e pensavam incomunicável, por meio da linguagem, qualquer concepção humana*⁶⁹), G.M. deles havia compreendido a lição, mas tinha a consciência de pertencer a outro tempo e a outras exigências mais. Sabendo inútil qualquer negação da linguagem, pois *mesmo a ausência de linguagem se torna linguagem aos olhos do espectador*⁷⁰, ela não a negava. Utilizava-se dela com a consciência de suas limitações e impossibilidades. Orquestrava igualmente em seus trabalhos as intenções e os acasos. Escrevia no vazio os vazios do ar que respirava. Deixava-nos fragmentos contaminados da História, espelhos de tempos indeterminados orientados em sentidos discordantes.

Durante muito tempo, a ela bastou a pintura e não saberia precisar com exatidão quando as palavras começaram a pedir para saírem dela e, muito menos, como principiaram a exigir todos os espaços possíveis (inclusive os pictóricos). Logo fizeram-na romper com os gêneros, com as formas e as classificações, pois buscaram inventar seu próprio enredo chamando o outro para perto dela(s) e o *enredando* assim numa sutil e afetuosa trama. Aos poucos, as utopias de linguagem de G.M. foram dando lugar às suas utopias de aproximação e as palavras deixaram de ser pensadas e geradas somente como instrumentos e passaram também a ser lançadas como projeções, explosões, vibrações, como lugares de encontro e fruição.

Foi assim, talvez, que começaram a surgir então...como chamá-los a estes trabalhos?

Semelhantes a páginas de cadernos ou livros, eles abrigam o que conhecemos por escritura (que para Barthes é a escrita do escritor): planos monocromáticos são

⁶⁹ MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 44–45.

⁷⁰ *Ibidem*. p. 46.

primeiramente pintados, algumas manchas, algumas passagens de tons. Nenhum relevo, nenhuma matéria. Nada pretende reter por muito tempo o olhar num só ponto. Iniciadas sempre pela artista, em seguida elas são oferecidas às mãos de outras pessoas (suas escolhas são sempre afetivas) que, sobre elas, deverão inserir um texto (- *Por favor, inscreva aqui um texto, o que você entender por texto...*). Depois, ao serem a ela devolvidas, são novamente por ela trabalhadas. Alguns ajustes são então feitos. O trabalho agora é apurar e dosar alguns propósitos iniciais, ressaltar os acasos.

Ao final, esse trabalho, numerado e datado (ao qual carinhosamente ela chama *Livros*), forma um conjunto que deve, somente assim, ser mostrado, ainda que cada *página* guarde sua própria autonomia. Cada uma delas pode ser destacada daquele conjunto e lida, também, individualmente. Ao contrário de um livro tradicional, as *páginas* poderão pertencer a pessoas diferentes, viajar por territórios distantes, mas sempre guardarão a possibilidade de serem outra vez reunidas para que possam ser lidas como um *corpus*. (Isto, em verdade, nada mais é do que a formação de uma linguagem. O trabalho de todo artista – seu *texto* – sempre pode ser lido dessa forma: em seu conjunto, como um grande livro, ou individualmente, como um microcosmo que espelha o grande mundo).

Ao colocar grafias fora de seus espaços naturais, (o caderno, a página horizontal), inscrevendo-as sobre tecidos que serão mostrados sobre superfícies verticais, G.M. muda a percepção de um ato comum e banal como escrever; evidencia o corpo e retira do manuscrito seu caráter de intimidade. Mas algo em suas páginas nos leva a crer que nem tudo que é escrito e inscrito sobre a superfície é para ser lido. G.M. borra as palavras e os signos, por vezes dilui o texto, apaga-o até quase a ilegibilidade. Mas o leitor sempre se vê impelido a tudo ler (vorazes decifradores e tradutores de signos que somos⁷¹), pois *todos esses códigos diferentes (ou seus vestígios), todas essas reações emocionais à cor, todas essas preferências ou aversões pessoais dão a ilusão, ou a promessa, de que [...] podem ser decifradas ou lidas*⁷². Enfrentando suas interdições, inventamos nossas palavras para aqueles espaços de falta. Acrescentamos a eles nossas próprias letras e histórias, nossos

⁷¹ MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 19.

⁷² MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 51.

desejos, inquietações e conhecimentos, concedendo um novo sentido àqueles textos. *Ampliamos o que é limitado por uma moldura para um antes e um depois e, por meio da arte de narrar histórias (sejam de amor ou de ódio), conferimos à imagem imutável uma vida infinita e inesgotável*⁷³.

⁷³ MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 27.



5.

Disse-me que seu livro se chamava o Livro de Areia, porque nem o livro nem a areia têm princípio ou fim.

Borges

(...) o livro que tem sua existência na arte não tem sua garantia no mundo, e quando é lido, nunca foi lido ainda, só chegando à sua presença de obra no espaço aberto por essa leitura única, cada vez a primeira e cada vez a única.

Blanchot

Os livros. Lugar-abrigo de escrituras, silenciosos, íntimos, portáteis. A partir dos anos 60 eles são tomados pelas artes visuais que o transformam, agora, num espaço onde o exercício consiste em trabalhá-lo sobretudo como idéia e onde o artista brinca e joga, surrupiando deles os sentidos esperados, como um ladrão na noite.

Chamado, então, livro de artista (sem hífen e sem maiúsculas), este passa a explorar, daquele seu infinito campo de possibilidades, seu caráter seqüencial – no qual uma coisa vem antes ou depois da outra; seu corpo como *objeto feitiço*, convertendo o próprio livro – sua fisicalidade – em imagem, *symbolum* (aquilo que reúne, aproxima); ou, ainda, viaja por sua função documental, utiliza-se de seu caráter distributivo, repetitivo e acumulativo, dá-lhe voz ou silencia-o, partilha ou interdita sua intimidade.

Para se fazer um livro de artista é preciso, nesse caso, *destruir a linguagem tal como ela é, e realizá-la sob uma outra forma, negar* (de alguma maneira) *os livros, fazendo um livro com o que não são*. Uma prática que transita no espaço do indefinido e do móvel – razão de ser do imaginário – pois o que cada livro persegue é a essência daquilo que todo artista desejaria descobrir, daquilo que lhe foge eternamente.

E é nessa busca, nesse movimento, nesse fluxo contínuo entre exterior e interior que toda obra se constrói, num incessante reenvio de imagens que se refletem. O espelho da página leva o leitor a lugares intangíveis e, depois dessa viagem, devolve-o a um novo ponto de partida, não mais como aquele que foi, mas como aquele que dela retorna.

G.M. faz livros. Num deles, pode-se, mais uma vez, ler: Guilherme M., Felipe M., Silvio A. Seu *Inventário Sentimental (O livro dos nomes)* é todo feito em tecido e mostra uma sucessão de dezoito nomes bordados em preto sobre páginas de um linho imaculadamente branco. Um inventário é um documento, uma lista em que se faz um levantamento minucioso de bens. O corpo deste inventário, porém, guarda somente traços originais. Os bens que ele enumera estão, na verdade, nas relações por trás daqueles nomes e dos efêmeros jogos de amor que se jogam entre uma mulher e um homem.

Nu-Shu. Na antiga China, era a palavra para a escritura da mulher. Assim como aquelas de lá, que bordavam, em forma de livros, tristes mensagens para suas “irmãs por juramento”, ela borda suas páginas para serem lidas. Na solidão que acredita em algum momento poder compartilhar, borda. Para resistir à opressão dos tempos que nunca param de se repetir, borda ainda. Tece a teia da lembrança ao atribuir uma palavra para cada um dos nomes. Amor. Chuva. Desencontro. Areia. Palavras. Mas estas últimas não estão bordadas sobre as páginas de seu inventário. Ela as deixa soltas. São somente imagens que passeiam através dela e do leitor, unidas àqueles nomes por um tênue fio inexistente. Por fim, essas palavras sumirão como fumaça quando o livro for fechado. Quase tudo desaparecerá. Restarão somente as histórias.

Outro de seus livros de artista, chamado *O Livro de Dolly*, teve também sua origem (como lhe é comum) em um recorte de jornal que havia colado sobre um de seus diários. Nele se pode ler que em 2003 havia morrido a ovelha Dolly, o primeiro clone de um mamífero projetado e criado em um centro científico de ponta na Escócia. O recorte mostrava estampado o singelo rosto do animal, seu olhar atento (todos os pecados dos homens estão guardados nestes olhos). E cada vez que ela folheava seu pequeno diário, o mesmo modo de fitar estava lá (*Cordeiro de Deus que tira os pecados do mundo*). Esperava.

G.M. iniciou este livro (sua concretude) em fevereiro de 2004.

Tomou uma fotografia sua de um antigo passaporte para ser “clonada” (as imagens-células, derivadas da matriz original, deveriam ser idênticas). Ela queria que todo o livro

aludisse, entre outras coisas, a um desaparecimento (e isso era percebido pelo pouco contraste que as imagens tinham contra o fundo branco das páginas onde estavam impressas e, também, porque elas se repetiam, interminavelmente, em mil imagens idênticas). Depois de imprimi-las, essas páginas ganharam o formato de um livro encadernado em lombada de couro negro. Em sua capa, novamente se vê a imagem que se repete em suas sucessivas 500 páginas e, sobre a qual, foram inscritos o título do livro e o nome de sua autora. Na contra-capla ela imprimiu uma narrativa que fala de Dolly e sua morte: [...] *Conheci o mito Dolly numa manhã de março de 1999.*

G.M havia dado seu rosto ao animal nela. Precisava falar sobre essa morte, sobre a morte de todos os seres que morrem, como passarinhos, suas mortes eternas. Então, transformou as páginas em espelhos e, através delas, nos faz penetrar no reino silencioso das palavras impronunciáveis.

O livro é um jogo cheio de questões dirigidas ao leitor: Quem narra? Quem está próximo de Dolly? Quem desapareceu? Qual a condição do homem diante de sua criação?

As páginas estão silenciosamente encerradas naquele códice. Mas lá as perguntas nunca param de se formar.

Já *A estética das relações duradouras* dizem que se tornou um livro porque ela desejava, deste, o movimento. Retiradas de seus arquivos fotográficos, ela havia escolhido somente imagens que mostravam pessoas em situações de partilha. Em seguida, retirou todas as imagens de foco e depois as imprimiu sobre um grosso papel aveludado. Páginas coloridas e preto e branco foram cuidadosamente por ela organizadas.

Ao inicia-lo, G.M. começou a perceber que o livro havia se tornado um lugar de incertezas, visto que falava do que se constrói sob as eternas brumas que se colocam naquele espaço que havia sempre lhe interessado: o dos afetos, do entre. Posteriormente notou que o livro havia se instalado também como espaço de busca e de reconhecimento, passando a se modificar ininterruptamente porque se movia dentro de todas as memórias, não se deixando assim jamais apreender nem se definir.

Tudo se desloca dentro e a partir daquele pequeno espaço: as névoas que tornam os contornos e as fronteiras imprecisas e todos os seres envolvidos por elas; os olhos daqueles que olham e as mãos que folheiam imagens entre o estado de água e o estado de fogo; as páginas que são passadas e também os corpos que são deixados para trás.

O foco, ali, desloca-se sem trégua e, estranhamente, não se fixa num ponto. Cada cena encontra-se além ou aquém, não se sabe precisar.

Tudo isto perturba o desenrolar lógico das narrativas.

Os acontecimentos se apresentam sempre velados, passando do tempo ínfimo e efêmero dos corpos e dos afetos que estiveram em contato, para a existência intocável do índice.

E, novamente, G.M. nos deixa somente perguntas. Afinal, onde e em qual tempo se realizam esses encontros? Lá ou aqui na vertigem deste instante presente?

Uma resposta possível pode estar nas palavras de Maurice Blanchot: *O livro [...] aí está, mas a obra ainda está escondida, ausente talvez radicalmente, dissimulada, em todo o caso, ofuscada pela evidência do livro, por trás da qual aguarda a decisão libertadora, o Lázaro, veni foras. Fazer cair essa pedra parece ser a missão da leitura: torná-la transparente, dissolvê-la pela penetração do olhar que, com ímpeto, vai mais além*⁷⁴.

⁷⁴ BLANCHOT, Maurice. *O espaço Literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.



6.

Francisco,

Todas estas nossas fotografias (as suas da série “ele e eu” feitas em Belo Horizonte e as minhas, ainda sem título, feitas em Eboli), revelam que formamos, junto com outros amigos, um pequeno grupo localizado dentro de um país sem nome e sem espaço fixo.

Digo isto porque, nesse país, apesar de andarmos por diferentes ruas pretendendo, por vezes, chegar a diferentes lugares, somos unidos pela mesma língua que falamos (ainda que des-igualmente). Andamos por outros países, aprendemos outros idiomas, mas retornamos sempre, de alguma forma, ao ponto original (pequeno país que é; ou limitadas pernas que temos; ou ainda, todos os caminhos nos levam a Roma).

Surpreendente constatação: esses repetidos encontros confortam.

Vi suas fotografias. Em algum lugar do mundo eram dezesseis horas e o sol de uma tarde invernal entrava lateralmente pela janela da sala. Depois, meio-dia, as panelas fumegavam e o rádio cantava alguma nostálgica canção italiana. Em seguida, a mesa, a toalha, os pratos, os talheres, a água, o vinho. Os rituais de amor são sempre os mesmos. Em alguma manhã seguinte, a casa ainda fechada, a toalha vermelha e a mesa vazia. O corpo ainda quente da cama e outro dia recomeça: retirar a toalha, recolocar a mesa, as xícaras escuras, os pratos, o pão, o café, o leite, as frutas. O cesto redondo, as frutas no interior. Quatorze horas, a mesa, a massa, o vinho, a água. O amor. Rituais de dor também. O inefável entre eles. Cotidianamente mover as peças de um mesmo jogo. Saber das regras. Respeitá-las.

Já não sei qual destas imagens te pertence. Escuto nelas o tango, a modinha, a canzone, o cheiro da oliva, do café, il pane, a madeira, a escuridão e a sombra. A água quente que lava os copos, a água fria que enxágua as panelas. Vejo nelas a criança que chega da escola, o companheiro que vem do trabalho, a ausência dos amigos, o gato

preto-e-branco, o frio. Quem as faz existir afinal? Se embaralharmos nossas imagens (fotografias retiradas de nossos cotidianos), saberemos dizer a quem pertencem as histórias que contam?

Penso nos nossos desejos sutis e móveis; em presentes passados e infinitamente futuros. Reconheço ali alguns dos meus, seus, deles, não importa. Na ausência de pessoas em torno destas mesas o silêncio da imagem fala, porque, em verdade, estamos todos lá diante dela. E o encontro acontece. Aqui ou alhures, segundas, domingos, sábados ou quartas-feiras. Por vezes são alegres, outras vezes melancólicos, outras inviáveis, porque não, até mesmo insuportáveis? Basta que as silenciosas mesas se coloquem aí a nossa frente. Para isto elas existem. Tudo o que fazem é sempre sustentar algum tipo de alimento para aqueles que as rodeiam.

Nosso alimento é este. Esta linguagem que não nos dá descanso.

(Barthes já o dizia. E depois de suas palavras o que se pode acrescentar?).

Resta-me reafirmar o afeto, novamente confluir.

G.M.

Sua carta foi enviada de Eboli (Itália) a Francisco Magalhães, em novembro de 2003.

7.

No momento em que se percebem duas coisas e se toma consciência do intervalo entre elas, há que persistir nesse intervalo. Se se eliminam simultaneamente as duas coisas, então, nesse intervalo, resplandece a Realidade.

Vijñana Bhairava

Sabíamos que era uma criança, mas dela não se sabia muita coisa. Talvez tivesse nove anos ou pouco mais (idade em que a razão começa a nos distanciar do leve e efêmero contato com o mundo). O som de sua frágil e insistente voz interrogava pela função da arte. Um curto silêncio era logo quebrado por uma voz feminina que, suave e lentamente, lhe respondia. Um a um ela pronunciava os nomes possíveis, os seus.

O eco ressoava no ar entre as palavras. As histórias começavam a se formar e tomar existência naquele espaço, do eco e do silêncio do entre: entre as palavras e o espaço em torno delas; entre a pergunta da criança e o relato da mulher; entre um nome e outro; entre a respiração e as letras que formavam as palavras; entre a voz do narrador e a que germinava no imaginário do ouvinte.

Entre.

Gombrich um dia disse que *uma coisa que realmente não existe é aquilo a que se dá o nome de Arte. Existem somente artistas*⁷⁵, os que inventam e constroem jogos no mundo, traçam outras rotas e sinuosos cursos fora dos mapas usuais.

O trabalho *Som Um* era mais um deles, um desses jogos de lembranças e esquecimentos: nele os nomes eram as referências, confessavam alguns afetos, contavam histórias individuais, diziam de um passado e de um presente. Ali, a música não obedecia às regras de uma escala. Não havia partitura. Os sons das palavras ditas, palavras que tomavam uma voz, era, talvez, aquilo que Barthes um dia chamou grão. *Grão da voz*⁷⁶. E a voz é o sopro da língua.

Sabe-se que a voz revela, através de sua dicção, os sons significantes de uma

⁷⁵ GOMBRICH, E.H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1988. p. 4.

⁷⁶ BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

palavra, a materialidade de uma língua, sua extensão e sua fragilidade, suas pausas, sua respiração.

Sabe-se, também, que seu espaço é um espaço infinito de inesgotáveis significações. O grão da voz é aquele do *canto que deve falar, ou melhor, escrever*⁷⁷, pois ele nada mais é do que a escritura de uma língua.

Aquelas palavras pronunciadas, formadoras de um imaginário, tranquilizavam e acordavam ao mesmo tempo; estabeleciam uma zona imprecisa de encontro e de duração; permaneciam para além de seu próprio eco, naquele lugar dentro de cada um, onde encontravam ressonância e inventavam outras histórias; suscitavam outros nomes que ali não estavam, mas que poderiam estar, nomes que faziam parte de outro repertório: aquele de quem os escutava.

Dizem que a primeira vez que ela pensou em trabalhar as palavras utilizando-se de uma voz, foi enquanto inventava seus *Exercícios Duchampianos*, trabalho que consistiu em inscrever ininterruptamente sobre uma fina tira de papel branco, um extenso texto de trinta metros quase ilegível que deixava entrever questões e comentários sobre a situação da Arte. Em 1992 suas eternas perguntas – de como o mundo poderia se constituir no e através desse campo – tornaram-se, com o passar do tempo, cada vez mais incisivas e urgentes. Aqueles exercícios e todos os outros anteriores, já apontavam para o que hoje era primordial para ela: pensar que um texto, sob qualquer forma, sempre se realiza na leitura e no leitor.

Som Um buscava-o então, naquele intervalo do silêncio fulgurante onde se formam as coisas, ainda e mais uma vez.

⁷⁷ *Ibidem*. Grifo do autor.

8.

Escrever é procurar sentidos entre aquilo que se inscreve e o vazio em torno do escrito. Um texto nunca está ali onde foi inscrito, pois sempre foge desse lugar e se forma em outro. Dali, novamente ele se esvai, desliza, se modifica, se superpõe, pois *as palavras têm uma memória segunda que se prolonga, misteriosamente, no meio das significações novas*⁷⁸, elas não retornam nunca a seu ponto original do mesmo modo como partiram.

A palavra que viaja e que forma frases não é tampouco imagem – é pré-texto (pois ela precede o texto propriamente dito). Ampliar seu sentido reside naquilo que vem antes mesmo da razão e do gesto e para o qual não existem palavras suficientes.

As palavras sinalizam um lugar de ação: algo quer se formar. A *escritura* – que para Derrida é *o jogo das diferenças que gera os processos de significação em qualquer forma de discurso, inclusive o falado*⁷⁹ – pelo corpo de seu escritor, pretende tocar os sentidos do leitor e dele se aproximar, inventar um campo de trocas, de negociações, de simulações. Seduzir e envolver numa dança de desejos e movimentos descontínuos: as palavras erram, se negam à fixidez, corrigem, se apagam, deslizam, perguntam e emudecem, acontecem antes mesmo de se realizarem, realizam-se depois de se instalarem. As palavras tampouco estão erradas, apenas passeiam em torno de seu sentido original, jogam jogos de polissemia, trabalham espaços de insignificâncias (como o fazem os bons amigos).

Segundo Roland Barthes, dizer algo, por mais ordinário que seja esse algo, serve para *romper o sentido, romper a construção*, seja do mundo, de uma narrativa, seja, inclusive, romper as distâncias.

Aquele que se coloca frente a um campo inventado – por qualquer tipo de diálogo – dele não sai de mãos vazias. Nesse território, o que se pode buscar é sempre aquele algo capaz de germinar a partir dos pequenos movimentos do cultivo.

Portanto, os trabalhos da artista não vêm a ser livros, pinturas, fotografias ou

⁷⁸ BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

⁷⁹ Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa 1.0.5a.

música. Também não são textos, escrituras, inscrições, ou *gráphein*: são apenas modos de inscrever, escrever, descrever, desenhar, narrar, dialogar, relacionar. São como mapas, feitos para assinalar os caminhos no momento em que são percorridos, para tentar se localizar (e então nos localizarmos) no mundo. São formações (mais do que formas) de suas investigações neste vasto país. Em sua busca interminável (que quase sempre se revela impossível), o que mais lhe interessa é a potência de estabelecer laços, de percorrer suas vizinhanças, trasladar e inventar campos outros, de abrir caminho em meio à indiferença. Nesse movimento, desfazer as eternas brumas que envolvem a vida.

Assimilações, entrelaçamentos, justaposições, reenvios. Estas são palavras possíveis. As que, por ela, e para falar de suas investigações, podem ser escolhidas.

percursos brumosos

Eu não podia ler, nem escrever. Estava envolvido por um Norte brumoso.
Blanchot

Ser contemporâneo é ser cego, porque a proximidade não permite ver claramente: assim, num dia de 2004, um professor de História da Arte iniciou seu curso, querendo com isto dizer que pensar nosso tempo é andar em meio ao indeterminado, experimentar a sensação desconfortável de desamparo, estar num não-lugar entre dois pontos que, certamente, não conduzirão a uma reta segura, mas sim, a um percurso labiríntico.

O que vemos – passado ou presente – o vemos como que através de um vidro esfumado por uma espécie de bruma, o que faz somente aumentar o desejo de compreender, de tocar e tornar visível, de colocar em cena as luzes imprecisas da razão.

Vaticínio: as visões da arte se apresentam, pois, como mapeamentos imprecisos de um solo resistente à estratificação, oráculos ineficazes de uma narrativa que sempre se reconstrói. Assim, o que se encontra por baixo de discursos deterministas é um desejo de verdades absolutas, uma máquina produtora de universais que manipula os fatos para que se transformem em possível doutrina, uma vontade infinita de ordem.

A pesquisa no campo das artes, de alguma maneira, contribui para abalar os princípios e as verdades abrigadas pela Arte e pela História. Não se presta a delimitar territórios, fechar espaços. Para Gilles Lepovetsky, em *Os tempos hipermodernos*⁸⁰, *o trabalho intelectual, devido ao seu caráter inseparavelmente artesanal e apaixonado (amoureux)* traz, em seu interior, uma forma de resistência, pois ele é o encontro de um corpo com outro, uma forma de estabelecer e explorar as vizinhanças, de existir pelo contato ou de estar de frente a alguma coisa. O desejo de produzir uma escritura é, portanto, *o de atualizar uma potência, tornar-se ativo, produzir uma relação humana, prolongar singularidades, decidir. Resumindo, fazer o movimento*⁸¹, criar laços e conexões para tentar se situar, mesmo sabendo transitórios todos os territórios por onde nos movemos.

⁸⁰ LEPOVETSKY, Gilles e CHARLES, Sébastien. *Os tempos hipermodernos*. São Paulo: Barcarolla, 2004.

⁸¹ DELEUZE, Gilles. *Péricles e Verdi*. A filosofia de François Châtelet. Rio de Janeiro: Pazulin, 1999.

O que propuseram esses relatos, ao adentrar outros territórios, foi pensar as manifestações artísticas, os trabalhos, como zonas de encontro, lugar onde se estabelecem relações de *duração*. Refletir, também, sobre os espaços fluidos que se apresentam na contemporaneidade e que permitem o aparecimento de cenários de comunidade, socialização e partilha nos quais novas relações de identidade e afeto se constroem (ou buscam se realizar).

Ao falar do interior do território da arte, as visões que deixam entrever todas estas narrativas não intentam organizar, historiar: apenas levantar questões e traçar aproximações, num afã bólide que aspira a nos conduzir a outro lugar. *O essencial permanece, no entanto* (e para sempre), *obscuro e a obscuridade arrasta-nos para uma região onde as regras nos abandonam*. Às palavras de Blanchot, se unem as de Saint-Exupéry: *o essencial é invisível aos olhos*⁸². Talvez, o auxílio que a arte nos presta consista, justamente, no fato de resistir a nós energicamente, de nos *apresentar enigmas em lugar de heróis*⁸³.

⁸² SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. *O pequeno príncipe*. Rio de Janeiro: Agir, 1959. p. 66.

⁸³ BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Lisboa: Relógio D'Água, 1984.

a política dos espaços de amor e partilha

O *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* traz a etimologia da palavra **afeto**: *subst. lat. affectus, us* ‘estado psíquico ou moral (bom ou mau), afeição, disposição de alma, estado físico, sentimento, vontade. O verbete, no mesmo dicionário, diz que afeto é o sentimento terno de adesão gerado por uma pessoa ou animal; afeição. Ou ainda um sentimento ou emoção em diferentes graus de complexidade, p.ex., amizade, amor, ira, paixão etc.

Para a psicologia, segundo Aurélio Buarque de Hollanda, ele é um conjunto de fenômenos psíquicos que se manifestam sob a forma de emoções, sentimentos e paixões, acompanhados sempre da impressão de dor ou prazer, de satisfação ou insatisfação, de agrado ou desagradado, de alegria ou tristeza⁸⁴.

Abbagnano, em seu *Dicionário de Filosofia*⁸⁵, entende por afeto, as emoções positivas que se referem a pessoas e que não têm o caráter dominante da paixão⁸⁶. Para este autor, porém, o significado do adjetivo **afetivo** não se vincula ao da palavra “afeto”, já que designa em geral tudo o que se refere à esfera das emoções. Para ele, **affecção, afeição** (*affectio*) [...] designa todo estado, condição ou qualidade que consiste no sofrer uma ação ou no ser influenciado por ela.

Assim, vemos que Nicola Abbagnano diferencia o termo **afeto** (do latim *affectus*) de **afeição** (do latim *passio*, do francês e do inglês *affection*). Para ele o que os distingue é a paixão, emoção da qual o afeto estaria livre. Porém, os dois dicionários da língua portuguesa os colocam como sinônimos.

Mas ser **afetivo**, como nos diz o verbete, é experimentar todas as emoções.

Deleuze afirma que, para Spinoza⁸⁷, a distinção entre estes termos era fundamental. Afeto seria, de acordo com o filósofo, todo modo de pensamento não representativo, como o amor, a angústia, a esperança, enquanto que a afeição é um efeito, uma ação por contato

⁸⁴ FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. *Pequeno dicionário brasileiro da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

⁸⁵ ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Mestre Jou, 1960. p. 19–20.

⁸⁶ grifo da autora

⁸⁷ SPINOZA *Apud* DELEUZE, Gilles. *Idéia e afeto em Spinoza*. Curso em Vincennes: aula de 24 de janeiro de 1978. Tradução de Francisco Traverso Fuchs. http://geocities.yahoo.com.br/spin_filo/spin_deleuzeafeto.html

que um corpo produz sobre outro, misturando-os.

No século XVII era visível a supremacia da idéia sobre o afeto. Isto é, dos modos representativos do pensamento sobre os modos não representativos. Porém, de acordo com Deleuze, para pensá-los é preciso partir da premissa

*[...] que idéia e afeto são duas espécies de modos de pensamento que diferem em natureza, irreduzíveis um ao outro, porém simplesmente tomados numa tal relação que o afeto pressupõe uma idéia, por mais confusa que seja.*⁸⁸

Para Spinoza, o que definiria os afetos seria uma *espécie de variação melódica contínua que nos aumenta ou diminui a força de existir*, variação esta determinada pelas idéias que formamos diante das coisas do mundo. A variação melódica, constituída pelo afeto, determina, para ele, os dois pólos fundamentais das paixões: alegria e tristeza. Uma aumenta nossa *potência de agir*, enquanto a outra a diminui.

Já as *idéias-afecção* são aquelas que conhecem os efeitos, mas desconhecem suas causas. Portanto, estas idéias pertencem à ordem do que é confuso ou inadequado, uma vez que sabemos que as misturas que fazemos com as coisas do mundo são boas ou desagradáveis, mas não sabemos por que razão.

Todos estes movimentos geram *encontros*, e estariam na categoria do *occursus*, dos encontros ao acaso. Bons ou maus, estaríamos condenados a eles desde que nascemos. Os encontros misturam os corpos, afetam-nos, só assim é possível adquirir conhecimento de si mesmo: pela ação de outros corpos sobre o nosso.

Assim sendo, a idéia de um primeiro homem, Adão,

*só pode ser dada como idéia do ser mais impotente, do ser mais imperfeito possível, já que o primeiro homem só pode existir ao acaso dos encontros e das ações dos outros corpos sobre si mesmo*⁸⁹.

Para o filósofo, alguns animais possuem o instinto da má mistura dos corpos e outros não. Adão, por exemplo, não teria compreendido quando Deus o preveniu do efeito nocivo que o corpo da maçã exerceria sobre o dele e, ao comê-la, é afetado por seu veneno.

⁸⁸ DELEUZE, Gilles. Curso em Vincennes: aula de 24 de janeiro de 1978. Tradução de Francisco Traverso Fuchs. http://geocities.yahoo.com.br/spin_filo/spin_deleuzeafeto.html

⁸⁹ DELEUZE, Gilles. *Ibidem*.

Esta afeição modifica-o, revelando, então, a verdadeira natureza do Homem (*uma affectio indica mais a natureza do corpo modificado do que a natureza do corpo modificante*)⁹⁰. Seu perfeito corpo anterior ao pecado dá lugar à existência imperfeita e inadequada à qual estamos condenados.

Todas as coisas, corpos ou almas, são definidas pelo conjunto de relações que os compõem, pelo poder de serem afetados, misturados. É preciso, pois, procurar saber qual é o poder de um corpo ser afetado, para não nos deixarmos assim: ao sabor do acaso dos encontros.

Não geraria toda obra de arte um espaço afetivo? Não residiria aí o sentido original do simbólico? Neste algo que é cortado e atravessado de emoções e sentimentos e que, no ato da partilha – encontro – afeta e se mistura, concebe a existência do outro e então de si próprio?

Segundo o escritor francês Nicolas Bourriaud – a partir das teorias de Marx – a humanidade não tem nenhuma essência particular, sua essência residiria nas relações que se estabelecem entre todas as pessoas que a constituem, que produzem a realidade a partir dos vínculos que criam entre si⁹¹.

Os vínculos afetivos são capazes de se infiltrar silenciosamente pelos interstícios e, então, colocar em jogo os sistemas sociais. Ao criar lugares que funcionam de forma diversa de outros lugares sociais, eles podem lentamente contaminá-los e transformá-los.

Ocupar espaço, amigo, eu digo: brechas: é por elas. Palavras do poeta Torquato Neto nos anos 70. Esse pode ser um pensamento romântico e utópico, mas a arte contemporânea vem operando deste modo desde o modernismo.

Através das experiências artísticas, então originadas, que pretendiam e buscavam insistentemente aproximar arte e vida de forma mais direta, os artistas passaram não só a inventar outras vias de comunicação que não as oficiais e tradicionais como, também, a negar e repensar o permanente e o durável.

⁹⁰ SPINOZA *Apud* DELEUZE, Gilles. Curso em Vincennes: aula de 24 de janeiro de 1978. Tradução de Francisco Traverso Fuchs. http://geocities.yahoo.com.br/spin_filo/spin_deleuzeafeto.html.

⁹¹ BOURRIAUD, Nicolas. *Esthétique relationnelle*. Les presses du réel, 2001. p. 18.

A dissolução dos limites que definiam a arte e o artista e a difusão do fenômeno estético para o conjunto das manifestações sociais fizeram com que a estética se confundisse e se entrelaçasse com a própria experiência da vida ordinária, modificando noções de espaço e tempo. Redimensionados, eles passam de categorias absolutas, a categorias relativas. A obra abandona seu rígido e determinado espaço de representação para adentrar outro espaço: o do fluido e impreciso espaço de realidade no qual, obra, artista e espectador se confundem.

Nesses campos afetivos, longe de demarcar territórios e universos ideais fixos, o artista, hoje, se torna um *locatário de lugares transitórios*⁹², um inventor de relações e de encontros que pretendem a aproximação, a afecção, a mistura. Estabelece, através de suas obras, mais do que diálogos distantes, verdadeiros espaços de cumplicidade.

O neo-romantismo, tendência que nos anos 80 recuperou Frida Kahlo e Ana Mendieta e permitiu a apreciação de Arthur Bispo do Rosário, Eva Hesse, Joseph Beuys, Anselm Kieffer e José Leonilson entre outros, ressaltou os discursos de amor e paixão.

*Imersos na vida cotidiana, mas fascinados pela ilusão, pelo sonho e pelo pesadelo, estes artistas contemporâneos trabalham através de vários tópicos do romantismo histórico (do séc. XVIII e XIX): o interesse pela natureza e sua preservação, a ênfase na expressão individual da emoção e imaginação, a divergência profunda com as formas clássicas e a atitude de rebeldia contra as regras e as convenções sociais.*⁹³

Através da autobiografia, do diário, do impulso de catalogar e das visões do mundo como um andarilho em permanente viagem, os artistas dessa época exaltam as relações afetivas, [...] *desgastada, a reflexão sobre o destino da arte, que teve a metalinguagem como ápice, a obra volta-se neste momento para o questionamento do destino do sujeito*⁹⁴.

As obras de Sophie Calle, Annette Messager e G. M. dão existência a um *bloco de sensações* partilhadas. Cada uma, ao seu modo, perpassa aquele que interage ou se põe à

⁹² cf. BOURRIAUD, Nicolas. *Post producción*. La cultura como escenario : modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2003. p. 55.

⁹³ MELENDI, Maria Angélica. *A imagem cega*. Arte, texto e política na América Latina. 1999: Tese (Doutorado em Literatura Comparada)- Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1999.

⁹⁴ LAGNADO, Lisette. *Leonilson: são tantas as verdades*. São Paulo: SESI, 1995. p. 27. (Projeto Leonilson)

frente delas. São, como disse Barthes, *dis-cursos*: ação de correr de cá para lá; são idas e vindas; caminhos; intrigas que lançam mão de um sistema de signos incertos para se apresentarem.

Ao transitar entre os dois espaços complementares da realidade e da ficção (Anel de Moebius), Sophie Calle concebe *cenários*: reinventa espaços alterando-os, deslocando-os, articulando-os. Toma a vida como fundo, como potência capaz de dissolver as formas estabelecidas, criando uma zona de indeterminação tal, que não se sabe mais onde começa o real onde termina a obra.

Em *Gothan Handbook*, o espectador é rapidamente transformado em ator: ser ativo, atuante, que introduz ali seus dados, suas maneiras de uso. Se a contemplação passiva do mundo sujeita as produções do homem ao espetáculo comunitário, é o uso que se faz desse mundo que permite a criação de novos relatos⁹⁵.

A partir de meados dos anos sessenta, muitas vezes a arte tem se infiltrado na vida produzindo mecanismos muito próximos à realidade, potencializando-a. O que passa a se constituir numa estética da partilha: uma estética de relações, de convívio e interação social, pois a grande incidência desses comportamentos na contemporaneidade, indica uma maneira pela qual as artes podem ser percebidas e pensadas como arte e como forma de inscrição no seio da coletividade⁹⁶.

Esses *cenários*, recorrentes também nas obras de Gordon Mata-Clark (*Food*, um restaurante aberto em 1971); Daniel Spoerri (os jantares que organizava); Hélio Oiticica (os *Ninhos*); Antonio Manuel; Lygia Clark e, mais recentemente, Rikrit Tiravanija, Felix González-Torres, Walter Riedweg & Mauricio Dias entre outros, produzem modos de socialização. São zonas de encontro que se formam *ao manipular as formas desagregadas do cenário coletivo, produzindo espaços narrativos singulares nos quais o “colocar em cena” constitui a obra*⁹⁷. Essas práticas organizam micro-comunidades temporárias e efêmeras a partir de estruturas advindas do cotidiano. Para Nicolas Bourriaud, *o convívio da produção ou as relações entre pessoas* que era, para os artistas dos anos sessenta e setenta um objetivo, hoje é um ponto de partida.

⁹⁵ cf. BOURRIAUD, Nicolas. *Post producción*. La cultura como escenario : modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2003.

⁹⁶ Cf. RANCIÈRE, Jacques. *Le partage du sensible*. Paris : La Fabrique-éditions, 2000.

⁹⁷ BOURRIAUD, Nicolas. *Ibidem*. p. 55.

G.M. escreve (e inscreve) textos e palavras em páginas. Como em antigas cartas, tece através delas suas relações de amizade e amor. Espera e provoca, assim, respostas e aproximações aos seus chamados. Para ela

A linguagem é uma pele: fricciono minha linguagem contra o outro. Como se eu tivesse palavras à guisa de dedos, ou dedos na ponta de minhas palavras. Minha linguagem treme de desejo. A comoção vem de um duplo contato: de um lado, toda uma atividade de discurso vem realçar discretamente, indiretamente, um significado único, que é “eu te desejo”, e libera-o, alimenta-o, ramifica-o, fá-lo explodir (a linguagem goza ao tocar a si mesma); de outro lado, envolvo o outro em minhas palavras, acaricio-o, roço-o, cultivo este roçar, nada poupo para fazer durar o comentário ao qual submeto a relação⁹⁸.

Suas buscas tomam, ao longo dos anos, formas que variam. Pré-textos são suas pinturas, gravuras, livros, fotografias e áudios. O texto propriamente dito, enlaça-se na ação de fazê-lo e confunde-se com as relações amorosas que desencadeia.

O conjunto de práticas e atos que Annette Messenger insiste em repetir e multiplicar são rituais. Para que servem?

Um dia uma raposa pediu a um pequeno príncipe que a cativasse, que com ela criasse laços, pois assim passariam a ser únicos um para o outro. Para isso seria necessário que se aproximassem pacientemente e que também, estabelecessem alguns rituais. Um ritual, explicou a raposa ao príncipe, é o momento em que se prepara o coração. *É o que faz com que um dia seja diferente dos outros dias, senão eles seriam todos iguais⁹⁹*. O ritual é a repetição de um ato para propiciar outro. A essência do ritual está, pois, na repetição.

Estas artistas, falando a partir do *locus* do feminino e preocupadas *com a integridade do mundo e do ser*, [...] *não cessam de amarrar, com fios e palavras, gestos amorosos e*

⁹⁸BARTHES, Roland. *Fragments de um discurso amoroso*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 99.

⁹⁹ cf. SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. *O pequeno Príncipe*. Rio de Janeiro: Agir, 1959. p. 68–71.

desejos, *a teia esgarçada da significação*¹⁰⁰.

Seus singulares e apaixonados *textos* e *dis-cursos* não são dialéticos. Eles giram, como dizia Barthes, como *calendários perpétuos* ou como *uma enciclopédia da cultura afetiva*¹⁰¹. Percorrem incessantemente oblíquos caminhos à procura de algo sempre fugidio. Apontam e tocam levemente aquilo que existe para que, no vazio dos espaços e nos encontros que suas obras presentificam, possamos reconhecer um outro silêncio, uma outra cor, um outro ser.

¹⁰⁰ MELENDI, Maria Angélica. *A imagem cega*. Arte, texto e política na América Latina. 1999: Tese (Doutorado em Literatura Comparada)- Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1999.

¹⁰¹ BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 22.

glossário

- **Arte – 1.** *Termo genérico que qualifica um conjunto de objetos colocados em cena no quadro de uma narrativa chamada história da arte. Esta narrativa estabelece uma genealogia crítica e problematiza os jogos desses objetos através de três subconjuntos: pintura, escultura, arquitetura.*

2. *A palavra “arte” aparece, hoje, somente como um resíduo semântico dessas narrativas, da qual a definição mais precisa seria: a arte é uma atividade que consiste em produzir relações no mundo com a ajuda de signos, de formas, de gestos ou objetos. (BOURRIAUD, 2001. p. 111.)*
- **Arte relacional** – Termo que, a partir das reflexões do francês Nicolas Bourriaud, designa *um conjunto de práticas artísticas que tomam como ponto de partida teórico e prático as relações humanas e seu contexto social e não a arte como espaço autônomo e privado. (BOURRIAUD, 2001. p. 117.)*
- **Escritor** - Aqui, a palavra será utilizada no sentido *daquele que inscreve signos inventando, ou não, uma linguagem. Aquele que busca a “cintilação do sentido” mais do que o sentido. (PERRONE-MOISÈS, 2004. p. 71.)*
- **Escritura** – na língua francesa, *écriture* designa a representação da fala ou do pensamento, por meio de sinais. O termo será aqui utilizado a partir da concepção barthesiana de *écriture*: *A escritura é isto: a ciência dos gozos da linguagem, seu Kamasutra. Para Barthes, a escritura é a escrita do escritor. (PERRONE-MOISÈS, 2004. p. 75.)*
- **Estética relacional** – *Teoria estética que consiste em julgar as obras de arte em função das relações inter-humanas que elas representam, produzem ou suscitam. (BOURRIAUD, 2001. p. 117.)*

- **Invenção** – Palavra utilizada aqui no lugar de onde, normalmente, convencionalmente, religiosamente ou preguiçosamente, se usa o termo criação, por não se querer imprimir nenhum caráter divino à arte.
- **Jogo** - O jogo, para Barthes, é ao mesmo tempo uma atividade sem finalidade outra senão o próprio jogo (função estética) e uma tática de crítica e transformação da ideologia congelada nas repetições languageiras (função política-utópica). Por ser uma trapaça, uma esquiva, um logro, esse jogo está ligado ao teatro, ao fingimento. O fingimento, a encenação, são os únicos meios de o sujeito se processar na escritura. (PERRONE-MOISÉS, 2004. p. 82). A esta *trapaça salutar*, Barthes chama *literatura*. Aqui, os jogos da arte serão tomados como artifícios da linguagem.
- **Pré-texto** – aqui o termo é utilizado para dizer daquilo que, habitualmente, precede o texto propriamente dito. O **pré-texto** seria uma espécie de ponte, uma ferramenta para se chegar ao que se pretende, à diferença do **pretexto** que é a ‘ação de pôr diante; ação de encobrir, de disfarçar’ (HOUAISS, “*dic. eletr.*”).
- **Texto** – *tecido dos significantes que constitui uma obra* (BARTHES, 2004. p. 17.).
- **Utopias de aproximação** – *Para Nicolas Bourriaud, a prática artística aparece hoje como um rico terreno de experimentações sociais, como um espaço em parte preservado da uniformização dos comportamentos* (BOURRIAUD, 2001. p. 10.).

referências

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Mestre Jou, 1960.
- ADORNO, Theodor W. ; HORKHEIMER, Max. *A dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar., 1985.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979.
- ANNETTE, Messenger. Los Angeles County Museum of Art e The Museum of Modern Art, New York, 1995. Catálogo de exposição.
- AUSTER, Paul. *A invenção da solidão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- AUSTER, Paul. *Leviatã*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- BARROS, Manoel de. *Tratado geral das grandezas do ínfimo*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2004.
- _____ *Fragmentos de um discurso amoroso*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____ *O grau zero da escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- _____ *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- _____ *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- BAUDRILLARD, Jean. *A arte da desapareição*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ/N-Imagem, 1997.
- Bíblia Sagrada*. Trad. Padre Antonio Pereira de Figueiredo. São Paulo: Reader's Digest do Brasil, 2001.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- _____ *O livro por vir*. Lisboa: Relógio D'Água, 1984.
- _____ *La folie du jour*. Fata Morgana, 1973.
- BORER, Alain. *Joseph Beuys*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- BORGES, Jorge Luis e GUERRERO, Margarita. *O livro dos seres imaginários*. São Paulo: Globo, 2000.
- _____ *Cinco visões pessoais*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002.
- _____ *O livro de areia*. São Paulo: Globo, 2001.
- BOURRIAUD, Nicolas. *L'esthétique relationnelle*. Paris: Les presses du réel, 2001.

- CALLE, Sophie. *A suivre...* Actes Sud, 1998.
- _____ *De l'obéissance*. Actes Sud, 1998.
- _____ *Douleur exquise*. Actes Sud, 2003.
- _____ *Fantômes*. Actes Sud, 2000.
- _____ *Gothan Handbook*. Actes Sud, 1998.
- _____ *La Visite Guidée*. Museum Boymans-van Beuningen Rotterdam, 1994. Catálogo de exposição.
- _____ *Le carnet d'adresses*. Actes Sud, 1998.
- _____ *Les panoplies*. Actes Sud, 1998.
- CALVINO, Italo. *As cosmicômicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CAMART, Cécile. *Fictions d'artistes*. Sophie Calle, alias Sophie Calle. Le "je" d'un Narcisse éclaté. Revista Artpress, 2002.
- CARROLL, Lewis. *Alice*: edição comentada. Aventuras de Alice no País das Maravilhas e Através do Espelho. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- CASTELLO BRANCO, Lúcia. *A traição de Penélope*. São Paulo: Annablume, 1994.
- CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. Artes do fazer. Rio de Janeiro: Vozes, 2003.
- COLARD, J. M. *Femme d'actions*. S.l.: Revista Les Inrockruptibles, 1998.
- CORTÁZAR, Julio. *Ceremonias*. Barcelona: RBA, 1995.
- _____ *Prosa do observatório*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- _____ *Territorios*. México: Siglo XXI, 1978.
- DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem*. Uma história do olhar no ocidente. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1993.
- DELEUZE, Gilles. *Idéia e afeto em Spinoza*.
- Disponível em http://geocities.yahoo.com.br/spin_filo/spin_deleuzeafeto.html
- DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. São Paulo: UNESP, 2002.
- E-DICIONÁRIO de termos literários.
- Disponível em <http://www.fcsh.unl.pt>.

- FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. *Pequeno dicionário brasileiro da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.
- FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- GOMBRICH, E.H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.
- GRENIER, Catherine. *Annette Messenger*. Paris: Flammarion, 2005.
- HOUAISS, Antônio. *Houaiss da língua portuguesa*. Versão 1.0.5a.
- LA FONTAINE, Jean de. *Favole*. Le più belle fiabe del mondo. Napoli: Newton & Compton, 2003.
- LE DICTIONNAIRE d'argot et du français familier.
Disponível em <http://www.languefrancaise.net>
- LEPOVETSKY, Gilles; CHARLES, Sébastien. *Os tempos hipermodernos*. São Paulo: Barcarolla, 2004.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Onde vais, Drama-Poesia?*. Lisboa: Relógio D'Água, 2000.
- MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____ *No bosque do espelho*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____ *Uma história da leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- MARQUEZ, Gabriel Garcia. *Cem anos de solidão*. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- MELENDI, Maria Angélica. *Garrafas no mar, da urgência à desesperança*. 2005. Mimeo.
- _____ *A imagem cega*. Arte, texto e política na América Latina. 1999: Tese (Doutorado em Literatura Comparada) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1999.
- NOVAES, Adauto. *Porque tanta paixão? (Apresentação)*. In CARDOSO, Sérgio et al. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- PEREC, Georges. *A vida: modos de usar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- _____ *Um homem que dorme*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. (Posfácio). In BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Editora Cultrix, 2004.
- PESSOA, Fernando. *O livro do desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. *O pequeno príncipe*. Rio de Janeiro: Agir, 1959.

SANTOS, Maria Etelvina. *A fraternidade do ímpar*. Amar um cão (2). Portugal. 2002. Mimeo.

VIRILIO, Paul. *El procedimiento silencio*. Buenos Aires: Phaidós, 2001.