

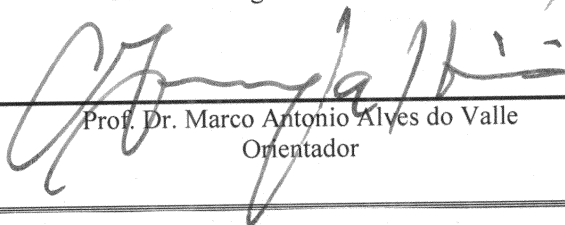
CLÁUDIA MARIA FRANÇA SILVA GOZZER

DESLIZAMENTOS E DESNUDAMENTOS DO SUJEITO, AO  
RITMO DE SÍSTOLES E DIÁSTOLES DO TEMPO:  
ANÁLISE PROCESSUAL DE OBJETOS AUTORREPRESENTACIONAIS

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Artes.

Orientador: Prof. Dr. Marco Antonio Alves do Valle.

Este exemplar é a redação final da Tese defendida pela Sra. Cláudia Maria França Silva Gozzer e aprovada pela Comissão Julgadora em 24.05.2010



---

Prof. Dr. Marco Antonio Alves do Valle  
Orientador

CAMPINAS  
2010

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

G749d	<p>Gozzer, Cláudia Maria França Silva.</p> <p>Deslizamentos e desnudamentos do sujeito, ao ritmo de sístoles e diástoles do tempo: análise processual de objetos autorrepresentacionais. / Cláudia Maria França Silva Gozzer. – Campinas, SP: [s.n.], 2010.</p> <p style="text-align: center;">Orientador: Prof. Dr. Marco Antonio Alves do Valle. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.</p> <p style="text-align: center;">1. Processo de criação. 2. Autobiografia. 3. Arte e Vida. 4. Autorretratos. 5. Arte contemporânea. I. Valle, Marco Antonio Alves do. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">(em/ia)</p>
-------	--

Título em inglês: “Slippings and strippings of a person, under rhythm of contractions and expansions of time: process analysis of self-representational artworks.  
Palavras-chave em inglês (Keywords): Process of creation; Autobiography; Lifelike Art; Self-portrait; Contemporary art.

Titulação: Doutor em Artes.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Marco Antonio Alves do Valle.

Prof. Dr. Marcos César de Senna Hill.

Prof. Dr. Paulo Roberto Albieri Nery.

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Luise Weiss.

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Sara Pereira Lopes.

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Joana Luiza Muylaert de Araújo.

Prof. Dr. João Francisco Duarte Junior.

Prof. Dr. Edson Pfützenreuter.

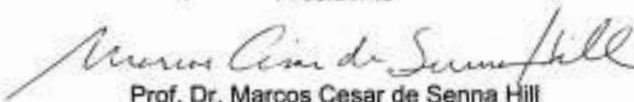
Data da defesa: 24-05-2010

Programa de Pós-Graduação: Artes.

**Instituto de Artes**  
**Comissão de Pós-Graduação**

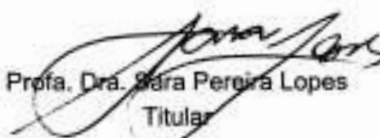
Defesa de Tese de Doutorado em Artes, apresentada pela Doutoranda  
Claudia Maria França Silva Gozzer - RA 056901 como parte dos requisitos  
para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:

  
Prof. Dr. Marco Antonio Alves do Valle  
Presidente

  
Prof. Dr. Marcos Cesar de Senna Hill  
Titular

  
Prof. Dr. Paulo Roberto Albierti Nery  
Titular

  
Profa. Dra. Luise Weiss  
Titular

  
Profa. Dra. Sara Pereira Lopes  
Titular

Maria Alice, Esperanza,  
João Evangelista,  
Paulo Henrique,  
Milka, Gaia,  
Eufrásia,  
Cláudia:

pontos

de

luz

vibrando

na

noite

preta

(caetano  
veloso)

## **agradecimentos**

Sem qualquer sombra de dúvida, este trabalho não poderia haver se concretizado de maneira solitária; a presença do outro, em diversos aspectos, perpassou todas as etapas da pesquisa e da exposição.

Inicialmente, agradeço a Deus, Ser no qual acredito e que me fortaleceu; agradeço a mim mesma, minha vontade de conhecimento e resiliência, que superaram obstáculos que só eu e Deus sabemos.

Ao Departamento de Artes Visuais da FAFCS, Universidade Federal de Uberlândia, pela licença integral de quatro anos.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da UNICAMP, seus professores e funcionários, que me acolheram com atenção e carinho.

Ao Prof. Dr. Marco Antonio Alves do Valle, meu orientador, pelo trabalho sensível e atento de acompanhamento. Ao artista Marco do Valle, cujo contato permitiu-me perceber ainda mais a força de seu projeto poético e as sutilezas da matéria escultórica. Tais contatos fizeram-me ver também a simplicidade do sujeito Marco, a quem agradeço verdadeiramente por essa significativa experiência, e por poder agora chamá-lo de “amigo”.

Aos meus queridos familiares.

A todos aqueles que, mesmo distantes física ou temporalmente, estiveram de alguma maneira, presentes nesta pesquisa como um todo. No entanto, gostaria de agradecer especialmente a algumas pessoas por sua solidariedade efetiva, seja afetiva ou profissional: Alessandro Toloczko, Caroliny Pereira, Clarissa França Batista, Del Pilar Sallum, Dino Gozzer, Edson Giordani, Gilson Goulart, Josué Cintra, Leandra Machado, Lúcia Fonseca, Márcia França, Maria José Carvalho, Mariângela Rodrigues, Ruth França da Silva, Simone Peixoto. A essas pessoas o meu respeito, admiração e carinho.

## Resumo

Deslizamentos e desnudamentos do sujeito, ao ritmo de sístoles e diástoles do tempo: análise processual de objetos autorrepresentacionais é o título desta pesquisa em Poéticas Visuais, por meio da qual procuro compreender o processo pessoal de criação no que concerne à autorrepresentação. Por meio deste tema, busco refletir de que maneira a vida contemporânea desestabiliza a noção corrente de autorretrato, considerada como correspondência bastante satisfatória existente entre modelo e autor, sendo ambos o mesmo sujeito. A pesquisa objetiva compreender, sistematicamente, por meio da produção plástico-visual e de análises de alguns objetos de arte, as singularidades que envolvem o subgênero, salientando a problematização da prática devido à desterritorialização de conceitos como memória, identidade e autoria. Trabalho a partir da ideia de alteridade nas proposições artísticas, enredando-as em uma trama processual que lida com as contrações e distensões do tempo, aproximando a arte e a vida. Estabeleço conexões do fazer com algumas propostas de Sophie Calle, On Kawara, Roman Opalka, Arthur Bispo do Rosário e Kurt Schwitters, entre outros, assim como outras áreas do conhecimento como a Filosofia Contemporânea, a Teoria Literária, temas da Sociologia e Antropologia, representados principalmente por Walter Benjamin, Gilles Deleuze, Michel Foucault, Anthony Giddens, Fausto Colombo, Philippe Lejeune.

Palavras-chave: processo de criação, autobiografia, arte/vida, autorretrato, arte contemporânea.

## **Abstract**

Slippings and strippings of a person, under rhythm of contractions and expansions of time: process analysis of self-representational artworks entitles this research in Visual Poetics. Through this research I intend to understand personal process of creation, concerned with self-representation. Working with this theme, I also intend to think of manners with which contemporary life provokes changes in conventional concept of selfportrait: a reasonable formal fidelity that exists between the model and the author of a portrait; so, model and author are the same person. Through personal artistic production and artworks from other artists, this research aims to verify the effects that transformations in concepts of memory, identity and authorship have caused in this concept of self-portrait. I work with “otherness” concept as a major element in the artistic purposes, weaving them in a kind of a process that relates contractions and expansions of time, closing art and life. I establish connections with my procedures and Sophie Calle, On Kawara, Roman Opalka, Arthur Bispo do Rosário and Kurt Schwitters’ purposes, among others, as well as other concepts of Contemporary Philosophy, Literary Theory and some themes in Sociology and Anthropology, mainly represented by Walter Benjamin, Gilles Deleuze, Michel Foucault, Anthony Giddens, Fausto Colombo and Philippe Lejeune.

Keywords: process of creation, autobiography, lifelike art, self-portrait, contemporary art.

## lista de imagens

1. Sophie Calle. Crédito: Alberto Pizzoli. Fonte: [www.cbc.ca/arts/artdesignstory/2008/09/23/f-sophie-calle-montreal.html](http://www.cbc.ca/arts/artdesignstory/2008/09/23/f-sophie-calle-montreal.html)
2. Kurt Schwitters. Fonte: [commons.wikipedia.org/wiki/file=kurt\\_schwitters.jpg](http://commons.wikipedia.org/wiki/file=kurt_schwitters.jpg)
3. Roman Opalka. Fonte: [www.personalstructures.org/index.php?page=135&lang=en](http://www.personalstructures.org/index.php?page=135&lang=en)
4. Arthur Bispo do Rosário. Fonte: [empautaufs.files.wordpress.com/2009/04/bispo](http://empautaufs.files.wordpress.com/2009/04/bispo)
5. Marcel Duchamp. Fonte: [www.crfranke.wordpress.com/2009/11/21/tribute-to-the-master](http://www.crfranke.wordpress.com/2009/11/21/tribute-to-the-master)
6. Hélio Oiticica. Fonte: [bravonline.abril.com.br/conteúdo/artesplasticas/hora-vez-heliooiticica-467195.shtml](http://bravonline.abril.com.br/conteúdo/artesplasticas/hora-vez-heliooiticica-467195.shtml)
7. Ann Hamilton. Fonte: [www.viz.tamu.edu/faculty/lurleen/air/ah/aboutah.html](http://www.viz.tamu.edu/faculty/lurleen/air/ah/aboutah.html)
8. Joseph Beuys. Fonte: [www.metapedia.com](http://www.metapedia.com)
9. Gaston Bachelard. Fonte : [www.trans-ferro.blogspot.com](http://www.trans-ferro.blogspot.com)
10. Walter Benjamin. Fonte: [http://www.braungardt.com/Theology/Benjamin/index%20walter\\_benjamin.htm](http://www.braungardt.com/Theology/Benjamin/index%20walter_benjamin.htm)
11. Italo Calvino. Fonte: [www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp304e.asp](http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp304e.asp)
12. Honoré de Balzac. Fonte: [www.classic-literature.co.uk/frenchauthors/19thcentury/honore-de-balzac](http://www.classic-literature.co.uk/frenchauthors/19thcentury/honore-de-balzac)
13. Marcel Mauss. Fonte: <http://etnografianovirtual.blogspot.com>
14. Aby Warburg. Fonte: [www.khi.fi.it/en/institut/geschichte/index.html](http://www.khi.fi.it/en/institut/geschichte/index.html)
15. Marcel Proust. Fonte: [www.coldfrontmag.com/features/ashberyproust-and-time](http://www.coldfrontmag.com/features/ashberyproust-and-time)
16. Rosalind Krauss. Fonte: [www.artchive.com/giacometti/no\\_more\\_play.html](http://www.artchive.com/giacometti/no_more_play.html)
17. Georges Bataille. Fonte : <http://webs.racocatale.cat/eltal/wolin.htm>
18. Alain Touraine. Fonte: [www.obervatoriojuvenildovale.blogspot.com](http://www.obervatoriojuvenildovale.blogspot.com)
19. Louise Bourgeois. Fonte: [www.genderstudies.nl/erosandpathos/index.php?pageid=83](http://www.genderstudies.nl/erosandpathos/index.php?pageid=83)
20. Anthony Giddens. Fonte: [www.sociologicallystylish.blogspot.com](http://www.sociologicallystylish.blogspot.com)
21. Gilles Deleuze. Fonte : <http://arts.anu.edu.au/555/pols3017/theorists.htm>
22. Luiz Costa Lima. Fonte: [www.1.folha.uol.com.br/17-0-10](http://www.1.folha.uol.com.br/17-0-10)
23. Akira Kurosawa. Fonte: <http://hstory.sffs.org/great-moments.php?id=1>
24. Georges Didi-Huberman. Fonte: [www.circulobellasartes.com](http://www.circulobellasartes.com)
25. Michel Foucault. Fonte: [www.lclark.edu/~philclub/photos/michel\\_foucault.jpg](http://www.lclark.edu/~philclub/photos/michel_foucault.jpg)
26. Fausto Colombo. Fonte: [www3.unicatt.it/pls/unicatt/consultazione.mostra-pagina](http://www3.unicatt.it/pls/unicatt/consultazione.mostra-pagina)
27. Michel Serres. Fonte: <http://jmbellot.blogs.com/personne/2006/08/index.html>
28. Philippe Lejeune. Crédito: M. Pasternak. Fonte: [http://sonhocomandavida.blogspot.com/2009\\_10\\_01\\_archive.htm](http://sonhocomandavida.blogspot.com/2009_10_01_archive.htm)
29. José Saramago. Fonte: [gradesaver.com/author/jose-saramago](http://gradesaver.com/author/jose-saramago)
30. Hundertwasser lendo um manifesto, 1960. Crédito: Marta Rocher. Fonte: RESTANY, 2001.
31. Jorge Luis Borges Fonte: [www.terramagazine.terra.com.br/interna/0,OI1995160-E16788,00-Sobre+labirintos+e+portas.html](http://www.terramagazine.terra.com.br/interna/0,OI1995160-E16788,00-Sobre+labirintos+e+portas.html)
32. Roland Barthes. Fonte: [www.faculty-staff.ou.edu](http://www.faculty-staff.ou.edu)
33. Imagem de guilhotinado. Fonte: MORAES, 2002, p.17.
34. Quadro de Bertillon. Arquivo do Musée des Collections Historiques de la Prefecture de Police de Paris. Fonte : [www.nlm.nih.gov/.../exhibition/views.html](http://www.nlm.nih.gov/.../exhibition/views.html)



35. Anônimo, Homem tatuado, c. 1957. Fonte: DIDI-HUBERMAN, 1992.
36. Joseph Beuys. Fonte: [www.metapedia.com](http://www.metapedia.com)
37. Arthur Bispo do Rosário, Manto da Apresentação. Fonte: [www.mododevestir.blogspot.com/2008/08/manto-da-apresentao-que-arthurbispo-do.html](http://www.mododevestir.blogspot.com/2008/08/manto-da-apresentao-que-arthurbispo-do.html)
38. Arthur Bispo do Rosário, detalhe de Estandarte. Crédito: Cláudio Rocha. Fonte: [Flickr.com/photos/marinachaccur/303000234/&usg](https://www.flickr.com/photos/marinachaccur/303000234/&usg)
39. Marcel Duchamp, LHOOQ, 1919. Imagem ready-made. Fonte: [www.entretenimento.uol.com.br/.../ult4326u993.jhtm](http://www.entretenimento.uol.com.br/.../ult4326u993.jhtm)
40. Marcel Duchamp como Rose Sélavy, 1920. Crédito: Man Ray. Fonte: MINK, 1991.
41. Marcel Duchamp, A fonte, 1917. Ready-made. Fonte: MINK, 1991.
42. Sophie Calle, La visite guidée, 1994. Fonte : GODFREY, 2006.
43. Kurt Schwitters, Merzbau, 1923. Vistas da construção. Créditos: Wilhelm Redemann. Fonte: [www.tate.org.uk/.../07autumn/orchard.htm](http://www.tate.org.uk/.../07autumn/orchard.htm)
44. Artur Barrio, capas dos cadernos para 4 dias 4 noites. Fonte: [www.eba.ufrj.br/ppgartesvisuais/revista/e15/NoeliRamme.pdf](http://www.eba.ufrj.br/ppgartesvisuais/revista/e15/NoeliRamme.pdf)
45. Roman Opalka, De 1 ao infinito: detalhe. Fonte: [www.labodtf.free.fr/.../01/29/41-kjkjkjkj](http://www.labodtf.free.fr/.../01/29/41-kjkjkjkj)
46. Roman Opalka, Sem título, 1973. Montagem com texto datilografado e fotografias, três partes, cada 42,5 cm x 32 cm. Fonte: Marzona, 2001.
47. On Kawara, Date painting, 1973. Fonte: [www.artlitideas.wordpress.com/2009/05](http://www.artlitideas.wordpress.com/2009/05)
48. On Kawara, I got up. Fonte: [www.classes.dma.ucla.edu/winter09/155/projects/14/joseph\\_bryars](http://www.classes.dma.ucla.edu/winter09/155/projects/14/joseph_bryars)
49. On Kawara, I am still alive. Fonte: [www.mi2.hr/alive/eng/popis.htm](http://www.mi2.hr/alive/eng/popis.htm)
50. Van Gogh, Auto-retrato com ligadura e cachimbo, 1889. Fonte: [www.kavorka.wordpress.com/2007/05/25/auto-retrato-vincent-vangogh/](http://www.kavorka.wordpress.com/2007/05/25/auto-retrato-vincent-vangogh/)
51. Keith Arnatt, Auto-enterro, 1969. Fonte: WOOD, Paul, 2002.
52. Albrecht Dürer, Melencolia I, gravura em metal, 24cm x 18,6 cm, 1514. Fonte: DIDI-HUBERMAN, 1992.
53. Espiral de Hundertwasser, desenho a nanquim, 29,7 cm x 20,9cm, 1998. Fonte: RESTANY, 2001.
54. Hans Namuth, imagens de Jackson Pollock em trabalho, fotografia P&B, 1950. Fonte: [www.npg.si.edu/exh/namuth/polnm/htm](http://www.npg.si.edu/exh/namuth/polnm/htm)
55. Anônimo, Desenho segundo vitral da Catedral de Rouen , século XIII. Fonte: Wittkower, 1989.
56. Joseph Beuys, O chefe, 1964. Galeria René Block, Berlim. Fonte: Revista Galeria, 1989, n.º 17.
57. Joseph Beuys, Imagens da ação “I like América, América likes me”, 1974, New York. Fonte: [www.metapedia.com](http://www.metapedia.com)
58. Joseph Beuys, Terno de Feltro, 1970. Fonte: BORER, 2001.
59. Ann Hamilton, Suitably Positioned, 1984. Materiais pontiagudos sobre manto, performance no Franklin Furnace, New York.
60. Bispo vestindo seu Manto da Apresentação. Fonte: [Flickr.com/photos/marinachaccur/303000234/&usg](https://www.flickr.com/photos/marinachaccur/303000234/&usg)
61. Hélio Oiticica, Parangolés em uso por diversos participantes. Fontes: [www.tropicalia.com.br/site/internas/leituras\\_marginalia11.php](http://www.tropicalia.com.br/site/internas/leituras_marginalia11.php) e [www.forademoda.net/blog/?tag=jum-nakao](http://www.forademoda.net/blog/?tag=jum-nakao)

62. Yoko Ono, Cut Piece, 1964 e 1965, Tóquio e New York. Fonte: <http://www.amberfj.com/participation/thesis>
63. Louise Bourgeois, Cell Clothes, 1996, materiais diversos. Fonte: Herkenhoff, 1996.
64. Ann Hamilton, vistas de Still Life, 1988, materiais diversos. Fonte: SIMON, 2002.
65. Ann Hamilton, vista de Índigo Blue, 1991, roupas jeans, elemento humano, livros. Fonte das imagens: SIMON, 2002.
66. Cláudia França, “Auto-retrato nº 5”. Ferro e impressão sobre tecido. 86 cm x 40 cm x 20 cm, 1997. Foto: Paulo Augusto
67. Cláudia França, Auto-retrato nº3, 1997. Vista semi-perfil e detalhe. Tecidos e cordas de varal. 450 cm x 100cm. Fotos: Juninho Motta
68. Cláudia França, Auto-retrato nº1, 1995. Vista frontal e detalhe. Palitos colados em quina de parede. 170 cm x 70 cm. Fotos: Sebastião Miguel.
69. Cláudia França, Auto-retrato nº4. Vista frontal e detalhe. Ferro oxidado e fita de cetim, 600 cm x 160 cm x 135 cm, 1997. Fotos: Juninho Motta.
70. Cláudia França, Auto-retrato nº6, 1998. Ferro e vidro. 32 cm x 26 x 7 cm. Fotos: Paulo Augusto
71. Cláudia França, Sem título, 2002. Vista geral e detalhe. Garfos, pratos e tecido. 500 cm x 100 cm. Fotos: Paulo Augusto.
72. Cláudia França, Coluna de Tecidos, 2002. Vistas frontal e semiperfil. 50 cm x 80 cm X 320 cm. Fotos da autora.
73. Cláudia França, Paisagem Humana, 2003. Acima: Vista de montagem em Londrina (Foto: José Marques). Detalhes e maquete, montagem em Uberlândia. (Fotos: Paulo Augusto). Dimensões variáveis.
74. Cláudia França, Passagem, 2005. Quadros filmicos – VHS. Duração: 6h30m. Imagens: Dino Gozzer.
75. Cláudia França, Nós, 2005. Vistas da instalação. Materiais diversos. Galeria Ido Finotti, Uberlândia. Fotos: Cleber Ramos.
76. Cláudia França, Todos os nomes, 2003. Plotagem sobre chão. Dimensões variáveis. MUnA, Uberlândia. Fotos: Paulo Augusto
77. Cláudia França, Mensuário. Fase 2006-2007.
78. Cláudia França, Entrevista, 2007. Imagens da instalação. Fotos: Cleber Ramos
79. Cláudia França, Sem título, 1996. Desenho sobre tecido e ferros, 600 cm x 600 cm. Espelho d’água da Biblioteca Santa Mônica, UFU, Uberlândia. Vista superior e vista lateral. Fotos: Bia Cappello.
80. Cláudia França, Isso sou eu?, 2008. Objeto. Vistas diversas. Fotos: Alessandro Toloczko.
81. Cláudia França, Sem título, 1987. Bico de pena sobre tecido. 100 cm x 80 cm. Foto: Oribes Almeida
82. Cláudia França, Móvel da memória: estratégia de exposição, 2006. Imagens da montagem, detalhe e vista geral. Objeto composto, dimensões variáveis. MUnA, Uberlândia. Fotos: Alexandre França.
83. Sturtevant, Beuys Fat Meditation, 1971, fotografia P&B. Fonte: CROW, 1995.
84. Giacometti, Pedra Tumular de seu pai; Le Cube, bronze, 94 cm de altura, 1934-46. Créditos: Ernst Scheidegger. Fonte: HOHL, 1971.

## Sumário

Introdução.....	12
parte 0: mapas .....	19
0.1 mapeamento da produção experimental .....	20
0.2 mapeamento tátil: contatos com artistas e teóricos .....	32
parte 1: conceitos fundamentais .....	43
1.1 autorretrato .....	45
1.1.1 a prática fotográfica .....	54
1.1.2 a problematização da figura humana .....	60
1.2 a vida contemporânea: agente para a desestabilização da noção corrente de autorretrato .....	68
1.2.1 o que é sujeito? .....	68
1.2.2 lembrar e esquecer .....	84
1.2.3 quem é o autor? .....	95
1.3 possibilidades ao autorretrato .....	117
1.3.1 artevida .....	126
1.3.2 autobiografia .....	140
parte 2: corpo, corporeidade e mediações .....	184
2.1 algumas leituras do corpo .....	185
2.2 corporeidade .....	205
2.3 outras mediações do corpo .....	223
2.3.1 ações orientadas .....	231
2.3.2 outras peles .....	241
parte 3: produção experimental: identidades incompletas .....	253
3.1 fases da produção autorrepresentacional .....	256
3.1.1 fase de 1995 a 1998 .....	257
3.1.2 fase de 2002 a 2005) .....	261
3.1.3 fase de 2006 a 2010: sístoles e diástoles do tempo .....	275
3.2 antes de tudo, novamente .....	315
depois de tudo .....	329
bibliografia utilizada .....	341
bibliografia geral .....	348
apêndice 1: texto narração móvel da memória: estratégia de exposição .....	357
apêndice 2: imagens de ciclo ne (exposição).....	366

## **introdução**

*Deslizamentos e desnudamentos do sujeito, ao ritmo de sístoles e diástoles do tempo: análise processual de objetos autorrepresentacionais* é o título desta pesquisa em Poéticas Visuais, por meio da qual procuro compreender o processo pessoal de criação no que concerne à autorrepresentação. A partir da poética, pretendo refletir sobre algumas condições que ensejam produções contemporâneas dentro do subgênero autorretrato. Percebo que o contexto atual problematiza esta prática, singularizando-a em relação a outras produções históricas do subgênero.

Considerando-se que a ideia geral de um retrato ou autorretrato vincula-se ainda à noção de mimese formal - mesmo tendo sido colocada em xeque desde o processo de abstração advindo da arte moderna -, a escolha por autorretratos contemporâneos norteia-se por trabalhos que de diversas maneiras problematizam enfaticamente o subgênero, testando a elasticidade do contorno de semelhança à imagem (re)(a)presentada. Por meio deste tema, busco refletir de que maneira a vida contemporânea desestabiliza a noção corrente de autorretrato, que - além de considerar esta correspondência formal entre modelo e autor - pressupõe que ambos, retratante e retratado, sejam o mesmo sujeito.

Este questionamento da forma como condição *sine qua non* na elaboração de um autorretrato aponta em direção à noção de informe, pelo uso da fotografia e suas implicações processuais, bem como pelo uso de estratégias organizadoras de um acervo imagético de si em construção. A problematização da autoria nas práticas colaborativas, prestação de serviços técnicos são fatores que também nos fazem questionar até que ponto pode-se dizer de um autorretrato executado a quatro mãos, por exemplo. Tais produções autorrepresentacionais também promovem questionamentos sobre memória, identidade, alteridade e corporeidade como constituintes da subjetividade contemporânea. Há um enredamento de todos esses aspectos na trama processual, dotando o percurso poético autorrepresentacional de uma rítmica pulsante, constituída de contrações e distensões temporais, aproximando (e distanciando) arte e vida.

O ponto de partida que determinou o objeto de estudo – minha produção plástico-visual autorrepresentacional – ocorreu na própria observação desta produção. A recorrência à memória e ao acervo pessoal de imagens de trabalhos impulsionou o desejo de realizar tal

pesquisa, embora também houvesse uma consciência das dificuldades a serem enfrentadas no percurso, por conta mesmo do tema “autorrepresentação” ser um difícil alvo de reflexão para um artista-pesquisador.

De início, o imprescindível desdobramento do sujeito – o artista e um outro que percebe o seu processo de criação, desembocando naquele que tem de sintetizar essas percepções em um texto. É outro tipo de alteridade que se descortina aqui. Por outro lado, a vasta bibliografia a respeito de autobiografia e práticas de cunho confessional indicava-me que essa “hipertrofia do eu na cultura moderna” (BARCELOS, 2002) multiplicava as direções da reflexão, tendo em vista que todos os campos das Humanidades têm se detido nas reflexões sobre a subjetividade moderna e contemporânea.

No caso das Artes Visuais, embora o “corpo” sempre tenha sido tema representacional, há hoje uma grande discussão sobre seu estatuto de presença nas manifestações artísticas; as produções teóricas têm se detido no estudo das linguagens que lidam mais diretamente com esta questão (body art, performances) ou sobre o contexto histórico da emergência dessas manifestações que têm como expressão o corpo apresentado.

Todos estes dados indicavam-me cada vez mais a necessidade de “escuta” do percurso poético. Era ele o “filtro” de seleção em meio a tanta diversidade imagética e conceitual. Percebia a necessidade de encontrar referências de outra ordem, a saber, referências que me dissessem das dificuldades inerentes à criação, à questão da identidade e da alteridade, o inacabamento e a sensação de vazio no processo, ou seja: procurava encontrar referências que me amparassem em relação a um impasse que é a constatação de uma crise no interior da poética, como espelho ou indicação de uma crise no interior do sujeito.

A pesquisa desenvolvida no mestrado<sup>1</sup> também foi fundamental para se discernir o objeto de estudo. O trabalho final apresentado foi uma instalação para a Pinacoteca do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Busquei verificar como a instauração de uma instalação, compreendida enquanto processualidade e projeto, responderia às nuances materiais, visuais, gestuais, físicas, relacionais que a relação peso/leveza poderia conter, abrindo espaços para que se percebessem as nuances semânticas.

---

<sup>1</sup> Mestrado em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Concentração: Poéticas Visuais. Linha de Pesquisa: Processos de Criação em Arte. Orientador: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Sandra Rey. Título da dissertação: Gravidade por um fio: o peso e a leveza em um projeto de instalação.

Ressalto aqui que a relação peso/leveza foi o eixo de análise de trabalhos anteriores à idealização daquela proposta de trabalho.

Na instalação para a defesa do mestrado, Noventa Graus, os elementos apresentados dialogavam entre si e com o espaço arquitetônico. Havia, no entanto, uma chance de se tornarem independentes dessa condição comunicante e estabelecerem “outras conversas”, noutras ocasiões, noutros espaços e com outros elementos. Noventa Graus era uma casa metafórica, lugar para um estrangeiro. À medida que se adentrava a “casa”, a luz se esmaecia e isso era o índice de privatização do espaço. Noventa Graus foi um “autorretrato”, marcado não por minha presença física ou por uma “relativa” mimese formal de meu corpo e aparência; referia-se a mim porque revelava costumes próprios: minha maneira de ocupar o espaço doméstico, minhas coleções, meu imaginário. “Coluna de Tecidos” foi um dos trabalhos participantes de Noventa Graus, formado pela dobra e empilhamento de roupas brancas usadas, doadas por pessoas importantes em minha formação identitária. Essa coleção está contida noutra, os nomes dessas pessoas e de outras que conheci após interromper a coleção de roupas.

Com essas coleções, venho realizando re-apresentações com base na mostra inicial (2002, Porto Alegre), assumindo como diferenciais os novos espaços físicos a serem considerados e a inclusão de novos elementos nas instalações apresentadas, numa relação dialética entre a permanência e a substituição. Isto me predispõe a criar estratégias expositivas que funcionem como “narrações” de momentos prévios de produção – destas situações instalacionais e de outras fases de experimentações plástico-visuais. Alguns questionamentos se impõem aqui: é possível re-instalar uma instalação? É possível repetir uma experiência? É possível construir uma narrativa sobre uma relação específica com um material?

Assim, a proposta inicial de pesquisa experimental nesta investigação que gera aqui suas primeiras conclusões, era continuar o trabalho com as coleções de roupas e de nomes próprios, valorizando as próximas propostas com a memória e a alteridade como conceitos operatórios dos trabalhos. Se o objeto material são essas coleções, o objeto formal (e final) da atual pesquisa é o tema autorretrato.

Compartilho do pensamento de Jean Lancri sobre o ponto de partida de uma pesquisa em arte. Se na pesquisa científica há, em geral, um ponto interrogante - motor da investigação - no universo da pesquisa em arte, o ponto interrogante inicial é: como começar? Para Lancri,

é pelo meio, “o meio é o ponto zero” de uma pesquisa em arte. *“É no meio que convém fazer a entrada em seu assunto. De onde partir? Do meio de uma prática, de uma vida, de um saber, de uma ignorância. Do meio desta ignorância que é bom buscar no âmago do que se crê saber melhor.”* (LANCRI, 2002: 18)

Elaborei assim um percurso prático-teórico cujo pressuposto inclui a produção plástico-visual existente e as novas propostas em processo, avaliadas em conjunto com o orientador da pesquisa. O conjunto avaliado classifica-se em fases, em quase quinze anos de produção. Os processos e os resultados são distintos: cada fase propõe uma questão de pesquisa própria; todavia, permanece uma questão que os move e os une: quem sou eu? Essa questão seria então o elo a coligar momentos distintos de entendimento da processualidade. De qualquer maneira, os trabalhos anteriores à atual pesquisa experimental fornecem a base para a compreensão da pulsação das produções: repetições, recorrências, desvios, incompletudes. Uma série de elementos que tornam o processo de criação entrópico, ou no mínimo, paralelo ao processo de subjetivação.

As conexões com outros artistas, bem como as conexões com outros campos do conhecimento são efeito do entendimento de que cada trabalho tem seus eixos próprios de operação. Meu horizonte metodológico mantém-se desde o Mestrado, ou seja, realizo aqui uma pesquisa poética.

O trabalho de René Passeron no CNRS (1997, 2004) busca ampliar a Poética de Paul Valéry para outros âmbitos, dentre os quais, as Artes Visuais. A Poética seria o estudo da conduta criadora. Os elementos que a definem são: 1) a elaboração de um objeto único pelo artista, mesmo que o objeto possa ser reproduzido posteriormente; 2) o autor dá existência a um pseudo-sujeito (o objeto passa a ter vida própria, estabelecendo-se com ele relações de diálogo); 3) a obra compromete o seu autor desde o início de seu processo, independente de seu destino social.

A Poética prioriza a obra em processo e o destaque das ações processuais que possam desencadear conceitos operacionais. Os conceitos operacionais são, portanto, provenientes de ações caras ao fazer artístico de cada um, são aqueles que denunciam sua imprescindibilidade no ato instaurador de uma obra. Assim,

é a prática, na verdade, que dita aqui suas leis, é ela que prescreve, quando se faz necessário, as derrogações a um emprego não contraditório dos conceitos.(...) [...] trata-se, pois, para nosso pesquisador em artes plásticas, de deixar essa prática desdobrar o conceito que a trabalha,(...) e isso, sobretudo, se ele pretende ver essa prática produzir, ao termo, uma teoria capaz de encarregar-se dela. (LANCRI, 2002, p.29).

Os conceitos operacionais têm sido um parâmetro metodológico interessante para análises de trabalhos em processo, adotados por Sandra Rey e Jean Lancri e são um parâmetro em consolidação na pesquisa em arte que se faz em universidades brasileiras; nesse parâmetro, o método tripartite de Sandra Rey (2002) busca articular as ideias iniciais do trabalho, os procedimentos técnicos empregados e os referenciais artísticos para se chegar aos conceitos operacionais, entendidos como vinculações a conceitos de outras áreas do conhecimento, visto que partem do próprio fazer.

Em minha conclusão da dissertação de Mestrado, e em um texto publicado em 2003, eu discorria sobre as complexidades envolvidas na reflexão sobre o fazer artístico. Iniciava a discussão apontando a complexidade do processo de criação, recorrendo à imagem de uma “orelha”. Permitam-me reproduzir parte do texto aqui, porque acredito que ele ainda contempla as minhas questões intencionais e processuais em relação à arte.

(Guardemos, inicialmente, a imagem de uma orelha, essa parte do corpo relacionada à função auditiva, e que, no entanto, de quando em quando, inscreve-se no universo das artes visuais. Cito algumas dessas ocorrências: a do “estilo orelha”, uma outra denominação da estética barroca quanto aos seus volteios compositivos, no uso de rocalhas e volutas, propiciando a linha serpenteada, labiríntica – tal qual uma orelha; ou o objeto de apreciação do connoisseur Morelli, que ao estudar uma obra para dar-lhe uma atribuição, reparava não em seu foco compositivo, mas no estilo que se repetia em zonas desprivilegiadas, periféricas, como as pontas dos dedos das figuras representadas, ou os lóbulos de suas orelhas. Lembremo-nos também do filme *Veludo Azul*, de David Lynch, em que o protagonista encontra uma orelha perdida no meio de uma folhagem, esse enigma iniciando, de maneira insólita, o suspense de toda a trama). (GOZZER, 2002: 126; 2003: 219-20)

Continuava o texto citando outra orelha, o fragmento extirpado do corpo de Van Gogh, situação representada em alguns de seus últimos autorretratos. Minha evocação dessas orelhas, naquela época, pautava-se no entendimento da complexidade da poética, um “barroquismo” (no bom sentido) que envolve o percurso de criação em curvas e contracurvas, desvios e interrupções; entendia a orelha também como reveladora da carga enigmática do processo de



criação<sup>2</sup> e como fragmento, pois o entendimento do processo é sempre um fragmento de algo que não sabemos quando começou e nem quando se finalizará, mesmo que o trabalho seja concluído.

A imagem da orelha, de alguma maneira está presente na estrutura que construí para a tese. Ela é composta de um jogo de aproximações e distanciamentos, como quando ajustamos a lente da câmera e fazemos um “zoom”. Procuro envolver o leitor no labirinto de minhas construções mentais.

A tese estrutura-se em partes, a saber:

- a “parte 0: mapas” constitui-se dos mapeamentos que achei necessários apresentar para o início da viagem do leitor. Trata-se da dinâmica processual da pesquisa experimental, bem como de uma espécie de “advertência” para o leitor, quanto aos referenciais teóricos e artísticos da pesquisa, as pessoas com as quais pude efetuar aproximações e distanciamentos;

- a “parte 1: conceitos fundamentais” refere-se aos conceitos fundamentais da pesquisa, os pressupostos teóricos para o entendimento de sujeito, identidade, memória e autoria na contemporaneidade, de maneira a perceber essas questões em objetos de arte e como base para o entendimento de minhas intenções poéticas; essa base também fornece o entendimento de possibilidades contemporâneas para o subgênero “autorretrato” na contemporaneidade, por meio da referência à autobiografia e à relação arte/vida;

- a “parte 2: corpo, corporeidade e mediações” busca um entendimento de corpo e corporeidade e, a partir de minhas expectativas poéticas, delinea contatos por meio da roupa como causa material para outros artistas, entendendo-a como uma pele “singular”.

- por fim, a “parte 3: produção experimental: identidades incompletas” é a descrição dos trabalhos da pesquisa experimental, minhas “identidades incompletas”, fornecendo um panorama de minhas produções autorrepresentacionais nestes quase 15 anos de produção no gênero.

Acredito e afirmo que é no trabalho de arte que estão suas chaves conceituais e metodológicas. Contudo, não posso deixar de mencionar que, subjacente à estrutura proposta

---

<sup>2</sup> Em um belíssimo texto sobre as noções de tempo em Proust e em Bergson, Franklin Leopoldo e Silva presenteia-nos com a frase: “*A arte enquanto produto é uma realidade; a arte enquanto gênese desse produto é um enigma. Mas mediante a realidade da obra podemos lançar um olhar para a região enigmática que ela produz.*” Cf. LEOPOLDO E SILVA, Franklin, “Bergson, Proust: tensões do tempo”, in: NOVAES, Adauto (org), *Tempo e história*, São Paulo, 1992, p.145.

acima – descortina-se outra direção, do geral para o particular, pois cada objeto realizado pertence ao domínio da cultura: campo que lança suas bases e questões para a constituição tanto do objeto quanto do sujeito que o realiza. Assim, o esperado é que a parte conceitual da pesquisa seja um campo para provocações e convergências de reflexão dos sujeitos-propositores, dos sujeitos-leitores, dos pseudo-sujeitos (os trabalhos de arte) com os quais travamos diálogos singulares.

**parte 0**  
**mapas**

## 0.1 mapeamento da produção experimental

Para a compreensão do leitor, tornou-se necessária a produção de um mapeamento de minha produção experimental nesta pesquisa. Os trabalhos aqui mencionados serão objetos de análise mais aprofundada posteriormente no texto, e neste momento são referidos brevemente, sem imagens, para que o leitor tenha uma visão abrangente da complexidade do processo de criação destes trabalhos.

O ponto de partida que determinou o objeto de pesquisa – minha produção plástico-visual autorrepresentacional – ocorreu na própria observação desta produção, por meio de meu portfólio. Este foi classificado nos temas: autorretratos, paisagens e elementos arquitetônicos (há trabalhos que se desviam desses temas mais recorrentes, ou que os apresentam interconectados).

A pesquisa desenvolvida no mestrado<sup>3</sup> também foi fundamental para o discernimento do objeto de estudo. Na instalação para a defesa daquela pesquisa – “Noventa Graus”<sup>4</sup> - os elementos apresentados dialogavam entre si e com o espaço arquitetônico. “Noventa Graus” era uma casa metafórica, lugar para um estrangeiro. Nesse sentido, posso pensar que aquela instalação já encaminhava a direção da pesquisa atual, na condição de ser um “autorretrato”<sup>5</sup>, marcado não por minha presença física ou por uma “relativa” mimese formal de meu corpo e aparência; referia-se a mim porque revelava costumes próprios: minha maneira de ocupar o espaço doméstico, minhas coleções, meu imaginário.

Um dos trabalhos participantes de “Noventa Graus” foi “Coluna de Tecidos”. Esse trabalho constituiu-se da dobra e empilhamento de centenas de roupas brancas usadas, doadas por pessoas importantes em minha formação identitária. Para obter esse material, elaborei uma lista de nomes dessas pessoas, as quais procurei e solicitei sua presença no trabalho, via peça de roupa. Aquelas que não consegui contatar ou que já haviam falecido, participaram da

---

<sup>3</sup> Mestrado em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Concentração: Poéticas Visuais. Linha de Pesquisa: Processos de criação em Arte. Orientador: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Sandra Rey. Título da dissertação: Gravidade por um fio: o peso e a leveza em um projeto de instalação.

<sup>4</sup> O título Noventa Graus faz alusão à característica principal daquele espaço físico: duas salas contíguas perpendiculares, que me permitiram criar situações de oposição composicional (uno e múltiplo, horizontal e vertical, claro e escuro) entre aquelas salas.

<sup>5</sup> Penso para este momento na definição mais simples para o termo, como uma imagem do artista construída por ele mesmo. No decorrer do texto, o termo será objeto de discussão um pouco mais aprofundada.

coluna como toalhas brancas virgens. “Coluna de Tecidos” teve como base duas coleções: uma finita (as roupas) e outra interminável (os nomes de pessoas importantes em minha vida).<sup>6</sup> Ambas são representações não somente de pessoas, mas de relações interpessoais, como se eu quisesse, na lida com esses signos, presentificar contatos humanos de meu passado, ressignificando-os.

Segundo Abraham Moles (1972: 13 et seq), a vida social contemporânea, permeada pela tecnologia e pela massificação da produção, proporciona um aumento da distância social e dos contatos humanos. Este afastamento entre pessoas gera um “vazio social”, em que impera a “reificação do Outro” e a “impersonalização funcional dos seres”. O indivíduo, em função destas e de outras pressões da vida moderna, acaba por se encerrar em seu ambiente doméstico, estabelecendo majoritariamente, contatos do tipo telecomunicacional com o mundo exterior. “*Noutras palavras, há uma promoção da Vida Cotidiana em detrimento da Vida Coletiva*”. Há um preenchimento do vazio social pela promoção do objeto. Este acaba por testemunhar a existência da sociedade industrial no interior da casa do indivíduo, em sua esfera íntima.

Podemos dizer que os objetos são portadores de signos, isto é, eles trazem consigo mensagens próprias, incorporadas às mensagens de seus proprietários. Pensar no colecionismo como base para constituição do material a ser trabalhado artisticamente implica considerar a memória como conceito operacional para a ativação de minhas coleções. Na base da coleção de roupas brancas usadas, está o mapeamento de outro signo anterior ao objeto – o nome de cada pessoa de minha história pessoal. Tais signos passam a ser para mim “causas materiais”<sup>7</sup>:

---

<sup>6</sup> Após o término do mestrado, devolvi algumas peças, o que deu fim ao ato de colecionar roupas dos outros. A coleção então permaneceu com um contingente de 270 peças, mas o ato de colecionar nomes próprios de pessoas marcantes em minha vida se mantém, gerando outra tipologia de autorrepresentação, bem como outras maneiras de re-apresentação no espaço. Desde 2003, venho nomeando minha coleção de nomes próprios de “Todos os nomes”, em homenagem ao romance homônimo de José Saramago.

<sup>7</sup> Para Aristóteles, o movimento das formas (coisas vivas e não vivas) provoca a contínua transformação; esse movimento o filósofo o relaciona a uma série de “causas”, pois estas atuam na substância e na temporalidade dos seres, contribuindo para a sua realidade. As causas podem ser materiais, formais, eficientes e finais; cada qual designa um aspecto da realização de uma forma. Utilizando como exemplo o processo escultórico, Aristóteles define a causa material como a matéria pétreia em que a forma é esculpida; a causa formal corresponderia à identificação da escultura, sua tipologia (figura humana, por exemplo); a causa eficiente seria o escultor, agente que transforma a matéria em forma, e, finalmente, a causa final, determinante da finalidade da ação do escultor, qual seja, a ideia de produção de uma escultura, de uma obra de arte. Cf. ARISTÓTELES, São Paulo: Abril Cultural, 1979, p.23-7. (Os pensadores).

matérias que são trabalhadas plasticamente na realização de composições de cunho instalacional<sup>8</sup>.

Assim, a principal proposta experimental para o doutorado relaciona-se com essas coleções. Posso pensar então que a pesquisa concentra-se em dois núcleos, a partir dos quais se dariam as proposições de novos trabalhos. Esse dois “universos” são matérias e intenções submetidas a um constante exercício de desdobramento formal, espacial e conceitual.

### **núcleo duplo**

Penso aqui em núcleo duplo como núcleo constituído pelas coleções de nomes próprios e de roupas brancas usadas.

“Todos os nomes” traz uma transformação em seu cerne por sua infinitude; o fim desta coleção é determinado por minha morte ou perda de memória. Sua plasticidade reside na relação palavra/imagem ou por uma disposição espacial singular. Diferente condição acontece com a coleção de roupas, por seu número finito de elementos. O índice de transformação da coleção se daria por operações realizadas com as próprias roupas, operações de cunho performático, mas que são próprias do que se faz normalmente com uma roupa. Considerando as operações que já realizei com esse material (dobrar, empilhar, justapor, passar, dependurar), acreditava que a operação “derradeira” a realizar com essa coleção seria a mais lógica: vestir cada uma delas.<sup>9</sup>

Assim, a proposta seguinte com as roupas seria vesti-las em meu próprio quarto, em uma cronofotografia da performance. Vestir cada roupa seria “entrar” na pele do outro, um exercício demorado de alteridade. Se, para passar as roupas (“Passagem”, 2005), gastei aproximadamente sete horas de ação, vesti-las demandaria um tempo ainda maior, posto que o

---

<sup>8</sup> Desde a apresentação de *Noventa Graus* (2002, Porto Alegre) venho realizando reapresentações dessas coleções, assumindo como diferenciais os novos espaços físicos a serem considerados e a inclusão de novos elementos nas instalações apresentadas, numa relação dialética entre a permanência e a substituição. Há, pois, uma base de repetição do mesmo que se depara com a diferença. Essas “situações instalacionais” apontam para a memória do colecionismo de materiais identitários; também dão visibilidade à memória dos momentos anteriores dessas composições expostas. Isto me predispõe a criar “estratégias expositivas” que funcionem como “narrações” de momentos prévios de uma produção – destas situações instalacionais e de outras fases de experimentações plástico-visuais.

<sup>9</sup> Não me imagino lavando-as, pois a limpeza retiraria vestígios do tempo e da presença das roupas: um possível cheiro de limpeza anterior, cheiro de seu proprietário, poeira ou marcas de seu manuseio por mim.

roteiro básico de ação compreende: pegar uma roupa da pilha, vesti-la, desvesti-la, jogá-la para outro lado e assim sucessivamente, formando uma outra pilha na medida do desmantelamento da outra. E isso sem considerar que, como sei de quem é a maioria das peças, ao tocá-las, estaria aberta para possíveis reminiscências, que alterariam minha noção de tempo cronológico, em função da ação da memória involuntária.

Para vestir cada roupa, teria de estar nua, sem uma segunda pele, para poder assimilar a “pele” do outro. Acreditava ainda que, raspando a cabeça, radicalizaria ainda mais nesse autodespojamento para ser momentaneamente, um outro. Raspá-la seria, portanto, uma descaracterização minha, outro tipo de nudez; vinha-me à mente a dificuldade de enfrentar, num só trabalho, tal grau de despojamento, soma de desnudamentos: a retirada de minha moldura facial, a nudez corporal, o ser tanto tempo outra(s) pessoa(s). Assim, decidi por fazer um ensaio de nudez da cabeça para ir-me acostumando ao roteiro inicial do trabalho idealizado. No entanto, a ideia de raspar a cabeça foi “ganhando corpo” de tal maneira que se configurou em um trabalho autônomo. Esse trabalho chama-se “Entalhe de cabeça” e é a primeira derivação da ação de vestir roupas.

Diante da câmera de vídeo fixa, permaneço “imobilizada”; os movimentos provêm do outro que corta meu cabelo até que eu fique careca, “manipulando” minha cabeça nesse ato de cortar. O enquadramento é fechado, captando fragmentos de corpos – minha cabeça e ombros; na cabeleireira Eufrásia, partes do seu tronco, nitidamente as mãos e em algumas vezes, sua face, menos nítida. Trata-se da parte inicial de um trabalho mais complexo, em que são realizadas mais três filmagens mais ou menos semelhantes – uma por ano, quando o cabelo já está no mesmo tamanho da primeira versão. São respeitadas as mesmas condições de luz, enquadramento e roteiro de ação, diferindo apenas em que, nos outros, minha posição altera-se diante da câmera.<sup>10</sup> Em 2010, obtendo todas as filmagens, tenho a base para a construção de um objeto híbrido alusivo ao processo escultórico do entalhe e às quatro vistas principais de

---

<sup>10</sup> No ambiente escuro, a iluminação é pontual sobre minha cabeça, de maneira a provocar sombras no rosto, mas criando uma pequena e crescente zona de luz na medida em que o pelo da cabeça vai diminuindo, com o uso da máquina zero para corte de cabelo. O som é ambiente, apenas os ruídos da tesoura, das máquinas e da escovinha de limpeza. Na edição, é feita a passagem para a relação cromática P&B, de maneira a gerar uma ambientação “noire”. Esta ambientação refere-se ao gênero fílmico “noir” (preto, noite), característico de filmes policiais da década de 1940, filmados em preto&branco, herdeiros tanto dos filmes expressionistas alemães quanto do clima de decadência posterior à Depressão de 1929 e do período entre-guerras. Há neles um favorecimento de cenas noturnas de alto contraste, como para evidenciar o aspecto sombrio e arruinado das personagens envolvidas nas tramas.

uma escultura (frontal, laterais e posterior). “Entalhe de cabeça”, por sua periodicidade anual, tornou-se, mais do que um trabalho artístico, um “lembra-te” e uma marcação rítmica da pesquisa do doutorado: quatro anos de pesquisa, quatro raspagens, quatro repetições de um ciclo, quatro faces da lua. “Entalhe de cabeça” incorporou a lentidão temporal em sua ideação; mesmo que o trabalho final seja a edição das quatro filmagens (cada uma dura cerca de quinze minutos), a simples junção de cada uma tempo real, ao somar sessenta minutos, soma ao mesmo tempo, quatro anos.

### **enquanto isso**

A primeira filmagem da raspagem deu-se em 23 de junho de 2006. Após aquela ação, dei-me conta do imbricamento entre o trabalho e minha vida cotidiana, pois a presença da ação ficou “marcada” no corpo. Não poderia ficar presa em casa até que o cabelo crescesse e teria de suportar os olhares dos outros – não olhavam para vestígios de um trabalho artístico, mas olhavam para mim. É como se o “ateliê” fosse meu próprio cotidiano, minha casa, minhas atividades rotineiras, meu próprio corpo – mas isso não era perceptível aos outros, num primeiro relance. De certa maneira, uma condição de invisibilidade se instalava ali, ao mesmo tempo em que estava exposta ao olhar do outro. Isto me deu a consciência da tensão que reside nesta dupla exposição do sujeito em um trabalho autorrepresentacional ou a tensão entre o corpo “cotidiano” e o corpo em “estado de arte”; por isso, a dialética aparecer/desaparecer toca um ponto crucial do atual momento de meu percurso poético.

Assim, pensei no que “faria” até que o cabelo crescesse novamente para uma nova raspagem. Veio então a ideia da elaboração de um relatório fotográfico de minha cabeça a cada aniversário mensal da raspagem, relatório que nomeei de “Mensuário”. No dia em que vou o fotógrafo de estabelecimento que fotografa para documentos – pode ser qualquer um e em qualquer cidade em que esteja – não faço “direção de fotografia”, apenas peço-lhe que seja 5x7 cm e que não seja datada. Assim, não há um compromisso “estético” de ambas as partes, havendo ali mais um valor documental da ação.



Embora tenha uma temporalidade cíclica comum ao corpo feminino, o esperado é que o conjunto que constitui “Mensuário” tenha seu limite na defesa da tese de doutorado. Neste exercício, há limites internos em oposição – a face com cabelos e a face sem cabelos – e as imagens intermediárias giram em torno desses termos. Assim, o desenho temporal em “Mensuário” – uma “flecha curva”, remete, de uma maneira ou de outra, para uma situação anterior. Cada novo ciclo de imagens a partir de uma raspagem de cabeça, ao mesmo tempo em que remete a algo já realizado, implica diferenças, dadas por meu envelhecimento, expressões faciais distintas ou o enquadramento/tratamento fotográfico.

Durante a realização das fotografias mensais, dei-me conta de que, mais do que fazer um trabalho artístico, estava operando no intervalo, no vácuo de “Entalhe de cabeça”. Assim como o entalhe derivava da ação de vestir as roupas, “Mensuário” derivava do entalhe anual, mas guardava diferenças, principalmente na temporalidade, mais rápida. Deu-me vontade de escrever sobre isso, e, num pedaço de papel apareceu a frase: “enquanto espero raspar os cabelos, fotografo os cabelos crescendo”. Analisando o escrito, percebia a riqueza da dicotomia existente entre esperar alguma coisa acontecer, registrando o ato contrário àquilo, ou seja, registrava o crescimento dos cabelos esperando o momento do corte. A frase pareceu-me breve, quase um haikai. Mas ela deu-me, sobretudo, o insight de nomear essa vertente que se abria na produção artística, a partir da “simultaneidade”: enquanto (não)<sup>11</sup> faço uma coisa, faço outra; enquanto isso...

“Enquanto isso” traz algo que é geral, que é do processo de criação, tratar de procedimentos simultâneos para a concretização de um trabalho. No entanto, em meu caso, são tomadas providências para vários outros trabalhos. “Enquanto isso”, mais do que a nomeação de uma fase, talvez seja um conceito fundamental ou um conceito operacional, um método de pesquisa, um exercício de formulação do pensamento. De qualquer maneira, é complexo porque envolve noções temporais como desdobramento, simultaneidade, repetição, diferença, sucessão, lentidão e espera.

Após a elaboração da ideia de “Mensuário”, abriram-se outras vertentes. Pensando ainda no trabalho de vestir as roupas, fazia esporadicamente exercícios em frente ao espelho

---

<sup>11</sup> O “não” entre parênteses não indica que não faça nada, mas que o “não fazer” é partícipe ativo do processo de criação.

do banheiro, experimentando-as. Abria aleatoriamente um saco de roupas e me punha a vesti-las, de olho na imagem especular. Algumas roupas cabiam-me facilmente; outras, nem tanto. Algumas sufocavam-me e outras eram impossíveis de vestir. De fato, custou-me muito tempo para “desvencilhar-me” de uma delas sem estragá-la, a ponto de ficar marcada por hematomas. Como uma velha peça de roupa branca pode enfrentar a força de um corpo? Percebi que isso tinha sido uma “experiência”. Fiquei pensando assim nas dificuldades que teria de passar para ser “outra”, mesmo que momentaneamente. Essas dificuldades demandariam um tempo ainda maior na performance fotográfica? Assim, qual é a dimensão de meu esforço físico para ser outra pessoa? Deu-se então o insight para mais uma “frente de trabalho” no intervalo de “Mensuário” e de “Entalhe de cabeça”: “Entrevista” foi uma instalação proposta em novembro de 2006 e realizada em abril de 2007 em Uberlândia, na Sala de Pesquisas Visuais do Museu Universitário de Arte (MUnA) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

Esta sala é pequena e de formato irregular; perfaz uma área aproximada de 20 m<sup>2</sup>. A instalação alterou o acesso à sala; construí uma parede de MDF que se integrou à alvenaria. Esta parede de MDF tinha como “buraco” o recorte de meu corpo em posição vertical e em escala real, e era somente por ele que o espectador podia adentrar o espaço da sala. Ao passar “por mim”, o espectador vislumbrava uma situação interna de penumbra, havendo somente uma tênue luz de lanterna, apoiada no chão. Esta luz era direcionada para uma frase posta em um dos cantos do espaço interno: “obrigada por ter passado por mim”.

O visitante receia não caber no buraco da parede que tem a minha forma. Receia ter seu corpo marcado pela dureza da silhueta de madeira. Trata-se de uma experiência erótica de conformação total da figura faltante pelos encontros entre corpos distintos. Ou também da quase impossibilidade de um encaixe perfeito entre o corpo e ausência. Mas a presença tátil do passante dá ânimo à forma inerte. Assim, há um desejo de tocar na questão da solidão, nas dificuldades dos encontros, nas trocas e frustrações e no exercício memorialista dos contatos, podendo até mesmo gerar “memórias corporais” desses encontros. A frase “obrigada por ter passado por mim”, refere-se não somente à experiência imediata de atravessamento, mas também aos encontros dados no tempo. Essas situações de alteridade dão nosso senso de identidade e a consciência dos vários “outros” que somos.

Em 05 de maio de 2007, fiz outra filmagem de “Entalhe de cabeça”. Após a filmagem, deu-se o reinício de “Mensuário”, mas obedecendo aos mesmos critérios da fase anterior. Com

relação à coleção de nomes próprios, elaborei uma proposta que se desdobrou em outra, ambas trabalhando a relação imagem-texto. Selecionei um conjunto de pessoas da lista (aproximadamente duzentas pessoas, cujo critério foi a facilidade de contatos rápidos, tipo internet e telefone), para as quais enviei uma solicitação de participação nesta(s) proposta(s). O pedido consistia em algumas perguntas:

Você se lembra de mim? Ao lembrar-se de mim, como é essa imagem que lhe vem à mente? Poderia lembrar-se, nesta imagem, se porto algum objeto? Ou então, se há algum hábito ou característica física relacionada diretamente a minha imagem? Ou ainda: o que a (o) faria lembrar-se de mim?

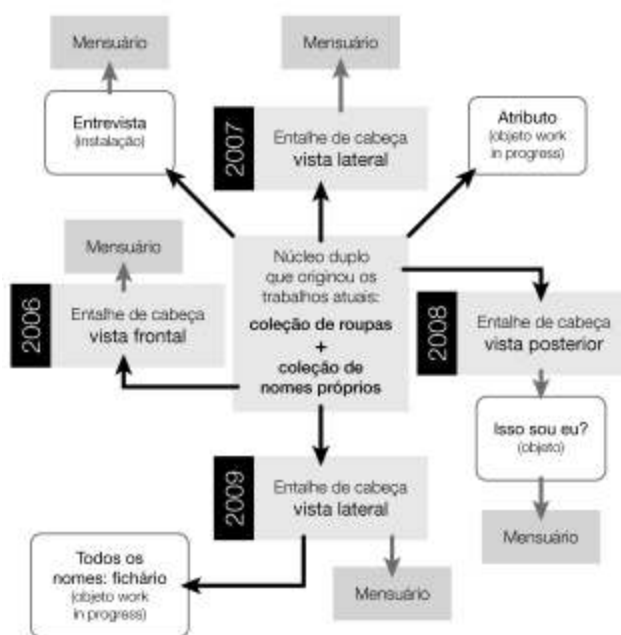
Cada um deveria enviar-me, caso quisesse participar dos trabalhos, um texto-resposta de no máximo cinco linhas. Com o montante de respostas recebidas, elaborei “Atributo”, um trabalho que se iniciou em 2007, mas que é deliberadamente inacabado. “Atributo” é uma roupa, manto dupla-face que concentra, em bordados, costuras e amarrações, palavras referentes a objetos pessoais que já portei ou ainda porto, assim como características físicas que chamaram a atenção dos outros que me enviaram suas imagens-lembrança. Tal como o “Manto da Apresentação” de Arthur Bispo do Rosário, “Atributo” pretende ser uma síntese em processo, já que sempre venho recebendo colaborações dos outros, que serão anexadas na parte externa do manto. A parte interna corresponde as minhas próprias lembranças de objetos e adornos para o corpo que usei em todos esses anos.

No entanto, ao receber as mensagens das pessoas, percebia que grande parte delas extrapolava o enunciado. Assim, decidi-me por construir um outro trabalho com as mensagens, que nomeei de “Isso sou eu?”, realizado em 2008, no intervalo entre o terceiro e o quarto “Entalhe de cabeça”, entre a terceira e quarta série de “Mensuário” e como desdobramento de “Atributo”.

“Isso sou eu?” tornou-se um baralho de 360 cartas. Este número corresponde aos graus de um círculo, aproxima-se de um ano. Selecionei 360 frases, iniciando cada uma com o pronome pessoal reto, na primeira pessoa do singular – eu – retirando quaisquer informações que pudessem personalizar cada frase, como os nomes próprios. As ações são cotidianas, simples. Isso dá uma chance de qualquer um que o consulte identificar-se com alguma situação. O baralho pode ser consultado como os oráculos, só que as mensagens dizem

respeito a ações no passado, sem referência a um sujeito específico. Nesse sentido, há uma inversão temporal no que concerne às consultas de dispositivos divinatórios: geralmente há um desejo de se saber o futuro. “Isso sou eu?” informa um passado; há uma contradição de tempos no trabalho, em que o verbo ser no presente, posto no título como interrogante, não encontraria afinidade com a condição pretérita das situações das cartas. Como criar a imagem de um sujeito uno por meio da totalidade das cartas? “Isso sou eu?” diz de uma multiplicidade de figuras de subjetividade postas em um só corpo, no tempo.

Ainda dentro dos intervalos entre “Entalhe de cabeça”, “Mensuário” e “Atributo” (“Entrevista” e “Isso sou eu?” são propostas finalizadas), dou continuidade a outro projeto, uma outra apresentação para “Todos os nomes”. A proposta é a constituição de um fichário organizador de cada nome, em que cada um ocupará uma ficha própria dentro de um receptáculo específico. Na ficha, são incluídas duas informações: a origem genérica ou etimológica daquele nome em questão e o lugar e ano em que conheci aquele (a,s) que possui (em) o nome. As fichas organizam-se em ordem alfabética, e aquele que as manusear, mesmo não pertencendo à lista de nomes, poderá encontrar seu pré-nome e conhecer a origem deste. Para aquele que pertence à lista, poderá também identificar algum indício de sua especificidade no trabalho, pelo lugar ou ocasião em que nos conhecemos. É provável que isto lhe provoque um trabalho de rememoração da experiência do encontro.



Até o presente momento, tem sido esta a marcação rítmica de “Enquanto isso”. A expressão sugere-nos a simultaneidade de várias ações, a partir de uma, considerada como “principal”. Pressupõe-se assim, uma simultaneidade de afazeres, em que há a chance da perda de hierarquia entre eles. Os espaços em branco entre essas marcações rítmicas podem ser sugestões de outras “frentes de trabalho” a serem abraçadas, ou a possibilidade de momentos de ócio, reflexão, ou ainda, recursos para uma elasticidade temporal, para “dar um tempo ao tempo”.

### **o centro de um labirinto: um núcleo duro**

“Entalhe de cabeça” passou a ditar a dinâmica do processo de criação nesta pesquisa experimental. No entanto, esse trabalho deriva da ação de vestir todas as roupas remanescentes de minha coleção. Essa ação, por sua vez, deriva do ato de colecionar roupas brancas usadas por outros, como tentativa de promover um encontro simbólico de uma comunidade, a partir de um encontro “central”: ponto por onde passam “infinitas” setas, qual seja, um ponto-sujeito, com pretensões identitárias. Penso que o conceito de identidade é importante nestas figurações, desde que me perceba no trabalho (e em mim mesma) como identidade fluida, nômade e aberta aos encontros com os espaços a serem habitados.

A partir dessa constatação, infiro duas questões. Uma delas, o aspecto de mise en abyme (sucessão infinita de espelhos) do processo e de sua intencionalidade. Um fato se reporta a outro anterior, sucessivamente, como que querendo chegar a uma origem, a um ponto zero de inflexão. Parece haver assim um relativo retorno de “velhas questões” em “novos trabalhos”, presentes de maneira cíclica, circular: se o que os permeia é o desejo de reconhecimento de uma identidade, parece haver um princípio motor, seja no desejo, na identidade, seja no desejo de identidade, ou na identidade do desejo.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Há um verso de Jean Tardieu que alimenta a pesquisa, criando figura ambígua entre a circularidade e o caos, o movimento e a inércia: “*Para avançar, eu me volto sobre mim mesmo. Ciclone pelo imóvel habitado*”. TARDIEU, Jean, apud BACHELARD, Gaston, *A poética do espaço*, 1975, p.192.

Em “Enquanto isso” há um constante direcionamento de intencionalidades, em que a ideia de uma proposta se realiza ou atualiza-se no trabalho seguinte sucessivamente, desinvestindo cada vez mais a potência de realização da ideia inicial (vestir as roupas). Também posso pensar cada trabalho como “citação” ou memória de uma ideia inicial. O desenho dessa dinâmica processual poderia ser uma espiral. Ao mesmo tempo, há um grau de porosidade ou mesmo de vacuidade nesse ponto central. Assim, a outra inferência diz respeito ao ponto central, como sendo um ponto vazio, um buraco ou algo informe. Tais imagens em muito me lembram certas figuras presentes em textos de Jorge Luís Borges, como o labirinto, a sucessão de um evento dentro do outro, a multiplicidade de elementos.

A partir de “Coluna de Tecidos”, apresentada em 2002, venho realizando apresentações desse núcleo duplo de elementos (roupas e nomes). Posso dizer assim que essas reinstalações são eventos temporais, situações de um mesmo elemento noutra espaço-tempo. A continuidade de “versões” do mesmo promove uma relativa desterritorialização desse núcleo duplo, em que se perde a hierarquia entre as reiterações e há sempre uma chance de uma “próxima versão”.<sup>13</sup> Imagino-me reatuando com (ou reatualizando) as roupas mais uma vez, sempre acrescentando mais um nome a “Todos os nomes”. Essa desterritorialização relativa do movimento inaugural, ao mesmo tempo em que reforça uma situação do presente (presencial, presentacional), solicita a memória ou reminiscência de uma situação anterior do mesmo. Acredito que o processo das roupas cria uma narrativa interna pela sequência dos trabalhos com o mesmo material, ou seja, o material é o núcleo em torno do qual as manifestações gravitam.

Entendo como **núcleo duro** o manuseio mais radical da coleção de roupas, até o presente momento: vesti-las. Da resistência a esta última ação provém a dureza desse núcleo. Porém, de onde provém essa resistência: do medo da exposição da nudez do corpo ou do medo de tornar-me “outra” por muito tempo? Vestir as roupas em meu próprio quarto, embora remeta à “Coluna de Tecidos”, sustenta-se como motor e desejo na pesquisa de doutorado, mas cada vez mais a ação é adiada. Por sua vez, ela alimenta a realização de outras propostas afins. O caráter de reiteração de manifestações mantém-se mais caótico; os trabalhos mais

---

<sup>13</sup> É interessante este aspecto porque às vezes, encontro-me com algum “doador” de roupa e ele me pergunta se e quando eu devolverei sua peça ou o que aconteceu com ela. Ao responder-lhe que ainda estou “trabalhando” com o material, parece-me que ele não compreende muito bem essa “elasticidade” de prazo para a realização de um trabalho artístico.

recentes agregam em si a ideia cada vez maior da possibilidade de um núcleo duro e estável se desdobrando em novas possibilidades, as quais acabam por desinvestir esse núcleo de seu potencial de realização. Assim, esse núcleo duro acaba por ser mais um “gerador” de trabalhos do que uma ideia concretizável em si mesma.

Poderia pensar que a ação de vestir as roupas em meu próprio quarto sonha o desenvolvimento de outras autorrepresentações, ao mesmo tempo em que foi sonhada durante o colecionismo das roupas. No entanto, essa ação nunca sai do campo da imaginação, constituindo-se mais como fonte do que como presença real. No entanto, uma fonte que não é origem, mas algum ponto pinçado de uma linha sem fim nem começo. Assume assim outro regime existencial, a virtualidade, que trama com outros trabalhos existentes a partir de si, o tempo depositado num “tecido amarrotado” que envolve “Enquanto isso”.

Posto isto, posso pensar a atual produção regida por dois “núcleos”: um núcleo duplo (coleção de roupas + coleção de nomes próprios) e um núcleo duro, advindo de uma possibilidade mais radical de manuseio das roupas. O núcleo duro resume-se a uma atitude, enquanto que o núcleo duplo refere-se a causas materiais. O núcleo duplo migrou para formas distintas nos manuseios dos materiais; no entanto, quando se aproxima a possibilidade de vestir as roupas, ou seja, quando o núcleo duplo se aproxima do núcleo duro, outras possibilidades vão se encaminhando, algumas diretamente ligadas à preparação para a ação de vestir, outras indiretamente vinculadas. Parecem querer adiar o encontro com uma possibilidade mais difícil de realização, talvez o confronto com uma alteridade mais radical.

Acreditando que agora o leitor tem uma compreensão geral de minha processualidade e sua dinâmica, posso apresentar cada trabalho em sua singularidade. No entanto, como são objetos autorrepresentacionais, torna-se necessário antes, situá-los no campo da cultura, apresentando alguns conceitos que se vinculam ao meu pensamento visual, bem como apresentar alguns trabalhos de artista contemporâneos e modernos que se vinculam às questões apresentadas.

## 0.2 mapeamento tátil: contatos com artistas e teóricos

Pensar o processo de criação de um trabalho, ou mesmo de um conjunto de trabalhos, tentar perceber a historicidade de minha trajetória poética, enfim: isto é um movimento que se dá no diálogo contínuo entre minhas intenções iniciais e o vir-a-ser dessas ideias, acreditando que o processo não se dá mais de maneira estanque ou linear. A divisão que fazemos entre ideia ou intenção, procedimentos e o resultado, nessa ordem, é uma estratégia classificatória que nos permite o esclarecimento de uma série de questões postas no fazer artístico.

O processo de criação é muito mais entrópico, poroso, não linear: está aberto aos fatos de fora, aos processos dos outros, ao acaso. Tem um ritmo interno que prescindir dos desejos conscientes do autor. Posso pensar que ele é análogo ao próprio processo de subjetivação – acreditando que não há um sujeito “absoluto” e nem apriorístico; essa relação (processo de subjetivação x processo de criação) estreita-se ainda mais quando é um processo de criação de objetos autorrepresentacionais. O entendimento que faço de mim mesma dá-se par a par ao entendimento que tenho de minha trajetória poética, ou ainda: *só há possibilidade autobiográfica para mim na medida em que são relatados fatos poéticos*. Torno-(me+o) um amálgama de impressões, contatos, experiências, leituras de mundos – tanto o mundo real quanto os mundos possíveis apresentados em uma obra de arte ou outro acontecimento que me sensibilize.

Durante a pesquisa de mestrado, a análise processual de minha produção enfocava a relação peso x leveza de diversas maneiras, acreditando que esta relação perpassava todas as etapas de minha trajetória poética: as experiências com Desenho e Expressão Tridimensional (objetos e instalações). Estabeleci então “diálogos” com obras e artistas, tais como Amílcar de Castro e Richard Serra (peso e leveza nos materiais); Carl Andre e Yoko Ono (peso e leveza na relação verticalidade x horizontalidade); Ana Maria Tavares (peso e leveza no Desenho e na Tridimensão) e Ann Hamilton (peso e leveza na repetitividade de ações e acúmulo de materiais).

Durante a realização da atual pesquisa, foram muitos os contatos que mantive durante a elaboração e percepção dos trabalhos. Digo isso não somente em relação ao teor colaborativo que a poética tem assumido, no caso de trabalhos como “Atributo”, “Isso sou eu?” e mais



anteriormente, “Coluna de Tecidos”. Refiro-me aos contatos estabelecidos com obras de arte, textos literários, assim como os textos teóricos que alimentam os conceitos explorados na tese. Desta maneira, outras relações com a produção artística se apresentam, em função do tema autorrepresentacional. Como o mote da produção experimental localizou-se no ato de vestir a minha coleção de roupas brancas usadas (núcleo duro) e no trabalho com as coleções propriamente ditas (núcleo duplo), agreguei artistas que 1) apresentassem pontos de contato com o desejo autorrepresentacional; 2) trabalhassem com roupas como causa material; 3) trouxessem na poética uma importante reflexão sobre a duração temporal.

Imiscuídos entre essas questões que norteiam minha prática autorrepresentacional, residem o desejo de tornar-me visível e invisível ao mesmo tempo, e o desejo de “possuir” a palavra. Esses desejos, no entanto, não se tornam questões trabalhadas profunda e diretamente na pesquisa, sendo sugeridos no texto: tal trabalho demandaria esforço e tempo consideráveis, tanto que achei pertinente postergar essa reflexão para uma outra pesquisa.

Faço conexões com os trabalhos de Sophie Calle e On Kawara, na questão das maneiras de auto(re)apresentação; Roman Opalka, Kurt Schwitters e On Kawara dizem-me da junção do tempo da vida ao tempo de produção do trabalho, apresentando questões sobre arte/vida e da construção diária do trabalho, como se houvesse chance de um alargamento temporal (diástole) do fazer. Ainda nesse sentido de temporalidade, Arthur Bispo do Rosário conecta-se com meu fazer como contração temporal (sístole) em seu “Manto da Apresentação”, que pretendeu ser uma síntese de tudo o que viveu, síntese bordada sobre uma peça de roupa. Marcel Duchamp e Sophie Calle contribuem para discussões sobre a questão autoria em produções autorrepresentacionais. Um grupo de artistas comparece pelo quesito “roupa”: seja a roupa como identidade, em Joseph Beuys e Arthur Bispo do Rosário, seja como maneira de usar, como os parangolés de Hélio Oiticica; Ann Hamilton retorna por conta do colecionismo de roupas, uma maneira de dizer de uma coletividade posta na visibilidade.

Gaston Bachelard propõe uma comparação entre a ressonância e a repercussão nas relações que estabelecemos com as informações externas; aquela seria o encontro do “espírito” com imagens (visuais, textuais, sonoras, etc.) fornecidas pelo outro; na repercussão, a tomamos para nós, apropriamo-nos dela, como objeto de autoexpressão: “*na ressonância, ouvimos o poema, na repercussão nós o falamos, pois é nosso*”. (BACHELARD, 1975: 345) Já Walter Benjamin inicia seu texto “O narrador” (1994), dizendo que a tarefa de citar um

grande narrador – Nikolai Leskov – não significa aproximá-lo de nós, os leitores de seu texto; pelo contrário, citá-lo evidencia a distância entre os mundos apresentados.

Aproveito esse pensamento do filósofo alemão para compreender que as imagens e textos utilizados na pesquisa tramaram uma reflexão que evidencia uma série de distanciamentos e de ausências. Se a intenção inicial era a de construir “pontes” entre meu pensamento visual e os pensamentos das referências utilizadas, o trabalho e o tempo só fizeram perceber lacunas. Fizem-me perceber ainda a lentidão de meu processo de criação (e o entendimento dele), e é por isso que o considero como imiscuído ao meu próprio viver. Mas posso pensar também que busco trabalhar na oscilação (uma espécie de pulsação) do que propõem Bachelard e Benjamin: considerando a ressonância e a repercussão dos outros em mim (uma aproximação), mas considerando também a distância entre mim e os outros.

Um desses distanciamentos dá-se na ordem temporal: partindo do pressuposto de uma produção artística recém-finalizada (na medida do possível de cada uma das propostas) – e que portanto não houve o distanciamento temporal ideal para ser objeto de reflexão – percebo que os trabalhos desta pesquisa experimental suscitam pensamentos e conexões com situações e objetos artísticos não tão recentes assim: anoro-me em meu “porto seguro”, mencionando trabalhos de artistas modernos e alguns do período dos anos 1960 e 1970, às exceções dos trabalhos de Ann Hamilton e Sophie Calle, que amadureceram suas produções a partir dos anos 1980.

Explicando melhor: vivo na primeira década do século XXI. Ítalo Calvino (1990) anuncia cinco propostas para se viver nosso tempo, experimentando a leveza, a rapidez, a exatidão, a visibilidade e a multiplicidade. Tais propostas apresentam-se nas sociedades ocidentais atuais por meio do domínio de tecnologias de aproximação de pessoas: internet, câmeras digitais, telefonia móvel, corpo “pós-orgânico”, trabalhos imersivos na rede, realidade virtual ou outra ordem de interação, a perda dos limites entre o espaço público e o espaço privado.



1. Sophie Calle. Crédito: Alberto Pizzoli; 2. Kurt Schwitters; 3. Roman Opalka; 4. Arthur Bispo do Rosário; 5. Marcel Duchamp; 6. Hélio Oiticica; 7. Ann Hamilton; 8. Joseph Beuys.

Contemporânea a esse panorama, percebo por um lado, minhas dificuldades em abraçar a totalidade das propostas de Calvino e percebo, por outro lado, que trabalhos produzidos há quarenta ou mais anos atrás me fascinam e dão-me o entendimento da historicidade de meu olhar para o mundo. Eu nasci quando essas propostas foram instauradas. Acredito que os anos 1960 e 1970 propuseram outro entendimento do espaço real e relacional, outras possibilidades de interação com o espectador que ainda alimentam meu projeto poético. Abro-me com reservas para as possibilidades artísticas do mundo virtual das novas tecnologias, mas penso que é só uma “questão de tempo” ou atenção às solicitações da poética em curso. Afinal, meu paradigma pessoal em criação é a lentidão: preciso encontrar-me em estado de admiração no mundo, ruminar os fatos, traduzi-los em imagens mentais, percorrer meu estoque de matérias possíveis, pensar no espaço real como causa material, filosofar com os resíduos das coisas, com os silenciamentos e com as condições de cegueira. Conforme Beuys, que acreditava que “pensar é esculpir”, assumo que a formatividade de um trabalho é lenta como o entalhe das pedras.



9. Gaston Bachelard; 10. Walter Benjamin; 11. Italo Calvino.

Talvez os paradigmas de Calvino que eu abrace mais confortavelmente sejam a “visibilidade” - em meu esforço por valorizar imagens mentais e abrir-me a uma espécie de cegueira, constitutiva do imaginário do artista - e a “multiplicidade”, por constatar as diversas alteridades que me habitam, como também por valorar o espírito colaborativo no processamento dos trabalhos. Por meio desse espírito colaborativo, imagino-me no meio de um concerto de múltiplas vozes. Tal “comunidade” de vozes ou referências é fruto de minhas escolhas, do entendimento que tenho de meu processo e de minha inserção no mundo da arte contemporânea. Por isso, certo “anacronismo” ronda o texto: ainda me tocam as grandes transformações sofridas desde meados do século XIX, seja com a fotografia e o cinema, seja com a perplexidade do homem diante de tantas mudanças sociais e econômicas, a construção de sua privacidade. E no século XX, a desterritorialização e a desconfiança para com o sujeito do conhecimento: o mesmo “sujeito” que produziu melhorias no cotidiano, erradicou doenças e transformou as cidades (mesmo que tenha sido em função de garantia de mão de obra para o trabalho industrial), também construiu fossos de dominação política, econômica, tecnológica e cultural, violências que geraram perplexidade e objetos de arte estranhos e singulares. E em meio a tantos fatos, assiste à diluição dos limites entre sua privacidade e o domínio público.

A modernidade do século XIX e XX ainda alimenta meu entendimento do que é arte, quando penso na riqueza de construções (e destruições) de valores apontados por Honoré de Balzac, Henri Bérson, Aby Warburg, Marcel Duchamp, Walter Benjamin, Marcel Mauss, Marcel Proust, Georges Bataille, Paul Valéry, Maurice Merleau-Ponty, Kurt Schwitters, Arthur Bispo do Rosário, Gaston Bachelard, Jorge Luís Borges, Michel Foucault, Joseph Beuys, Roland Barthes, Hélio Oiticica, Roman Opalka, On Kawara, Rosalind Krauss, Anthony Giddens, Alain Touraine, Louise Bourgeois, Akira Kurosawa, Douglas Huebler, Gilles Deleuze, Ítalo Calvino, Luiz Costa Lima, Georges Didi-Huberman, José Saramago, Ann Hamilton, Fausto Colombo, Michel Serres, Sophie Calle, Philippe Lejeune, Peter Stallybrass, Kathryn Woodward, João Frayze-Pereira, John Austin, Paulo Ottoni, Francisco Ortega, Regina Melim e Hundertwasser.



12. Honoré de Balzac; 13. Marcel Mauss; 14. Aby Warburg; 15. Marcel Proust; 16. Rosalind Krauss; 17. Georges Bataille; 18. Alain Touraine; 19. Louise Bourgeois; 20. Anthony Giddens.



21. Gilles Deleuze; 22. Luiz Costa Lima; 23. Akira Kurosawa; 24. Georges Didi-Huberman; 25. Michel Foucault; 26. Fausto Colombo; 27. Michel Serres; 28. Philippe Lejeune.



29. José Saramago; 30. Hundertwasser lendo um manifesto, 1960. Crédito: Marta Rocher. 31. Jorge Luís Borges; 32. Roland Barthes.

Todas essas referências traduzem a complexidade de minhas reflexões, assim como são uma evidência das distâncias existentes entre nós. Mas “ousadamente” eu faço minhas ressonâncias. Alguns deles são contatos iniciais, os quais me ajudaram na compreensão do contexto de minha produção e da atual fase de minha vida. Pertencem a campos “difíceis” para o entendimento do artista, pois nossa maneira de olhar/traduzir o mundo passa pela concretude e simplicidade das coisas/fenômenos. São referências específicas dos campos da comunicação e sociologia: Fausto Colombo, Alain Touraine, Anthony Giddens e Kathryn Woodward. Isto para o entendimento de identidade e subjetividade no mundo atual, bem como nas relações entre indivíduos. Alguns outros permaneceram em relativo “silêncio” durante o trabalho da escrita, como se fossem presenças tão antigas que já se incorporaram em minha maneira de olhar. É o caso de Merleau-Ponty e Rosalind Krauss. Embora pertençam a campos distintos – respectivamente a filosofia contemporânea e a crítica de arte - ambos deram-me muito do entendimento que tenho do espaço real, a partir das relações de proporção e de distância com



os objetos, a partir de meu próprio corpo, bem como o entendimento da espacialidade modernista. Outros permaneceram em “silêncio mesmo”, mas foram apresentados por meio de comentadores, como Bérqson e Halbwachs, Proust, Mauss, Austin e Luiz Costa Lima. Ajudaram-me na compreensão de vários conceitos como memória, vínculos entre pessoas e relação entre fantasia e imaginário. Sua presença indireta é uma sinalização para encontros futuros. Foucault e Barthes lançaram luzes sobre um entendimento de autoria e de corporeidade, ação do corpo em meio a mecanismos de poder. E outros filósofos formaram minha mentalidade a respeito da arte e da maneira de articular imagens poéticas a um texto: Walter Benjamin, Gaston Bachelard, Georges Didi-Huberman, Michel Serres, Gilles Deleuze. São a ponte possível entre a Filosofia e a Poesia, por isso, sempre que posso, volto a lê-los, como se visita um mestre. E por fim, os escritores, que descortinam meu interesse pela escrita poética, pela palavra e pelo ato de imaginar: Borges, Calvino, Saramago.

Esta é a razão para denominar o conjunto destas referências como mapeamento “tátil”: esse trânsito entre o próximo e o distante faz-me pensar nas sutilezas do contato das mãos com um objeto. Como acontece, quando apalpamos uma peça escultórica de olhos fechados, sentimos a textura, a temperatura, a densidade e a dureza, o cheiro, o resíduo de pó: um pouco à maneira do cego Bavcar, que ao fotografar suas modelos, sente a composição por meio das correntes de ar. Toda a aventura do contato às cegas, voltando as minhas experiências táteis, ocorre antes de estudar a escultura, de chamar a razão para perceber outras nuances do objeto.

Posso dizer assim que estas referências “roçam”, “sopram”, “coçam”, “aquecem”, “afastam-se” e “olham” meu processo de criação em objetos autorrepresentacionais, ou mesmo “imprimem-se” com força na pele do processo. Tomo para mim uma imagem de Benjamin, para compreender a plasticidade do processo de entendimento da poética: *“Encontrar palavras para o que se tem diante dos olhos, como isso pode ser difícil. Mas, quando vêm, elas batem o real com pequenas marteladas até que nele tenham gravado a imagem como numa chapa de cobre”*. (BENJAMIN apud DIDI-HUBERMAN, 1998: 184).

De volta de uma inspeção às terras lunares, Arlequim, imperador, aparece no palco para dar uma entrevista coletiva. Que maravilhas viu, atravessando lugares tão extraordinários? O público está na expectativa de grandes extravagâncias.

— Não, não – ele responde às perguntas que o pressionam -, em toda parte tudo é como aqui, em tudo idêntico ao que se pode ver comumente sobre o globo terráqueo. Só mudam os graus de grandeza e beleza.

Decepcionado, o auditório não acredita: lá fora, obviamente, tem que ser diferente! Será que ele não conseguiu observar nada durante a viagem? Primeiro mudos, estupefatos, todos começaram a se agitar, enquanto Arlequim repete doutamente a lição: nada de novo sob o Sol, nada de novo na Lua. A palavra do rei Salomão precede a do potentado satélite. Nada mais a dizer, sem comentários. Real ou imperial, quem detém o poder só encontra, de fato, no espaço, obediência à sua potência, portanto a sua lei: o poder não se desloca. E, quando o faz, avança sobre um tapete vermelho. Assim, a razão só encontra a sua regra debaixo dos seus pés. Altivo, Arlequim desafia a platéia com um desdém e uma arrogância ridículos.

No meio da sala, que se torna tumultuada, algum belo e maldoso espírito se levanta e estende a mão para indicar o casaco de Arlequim.

— Hei! – grita ele – você aí, que diz que em toda parte é como aqui, quer que a gente acredite também que sua capa é feita de uma mesma peça, tanto na frente como na traseira?

Atônito, o público não sabe mais se deve calar-se ou rir. De fato, a roupa do rei anuncia o inverso do que ele pretende. Composição descombinada, feita de pedaços, de trapos de todos os tamanhos, mil formas e cores variadas, de idades diversas, de proveniências diferentes, mal alinhavados, justapostos sem harmonia, sem nenhuma atenção às combinações, remendados segundo as circunstâncias, à medida das necessidades, dos acidentes e das contingências, será que mostra uma espécie de mapa-múndi, o mapa das viagens do artista, como uma mala constelada de marcas? O lá-fora, então, nunca é como aqui. Nenhuma peça se parece com qualquer outra, nenhuma província poderia jamais ser comparada com tal outra, e todas as culturas diferem. A pelerine-portulano desmente o que pretende o Rei da Lua.

Vejam com seus próprios olhos esta paisagem zebrada, tigrada, matizada, mourisca, recamada, entristecida, açoitada, lacunar, ocelada, multicolorida, rasgada, de cordões atados, de fitas cruzadas, de franjas puídas, inesperada em todo canto, miserável, gloriosa, magnífica de cortar o fôlego e de fazer o coração bater.

Poderosa e banal, a palavra reina, monótona, e vitrifica o espaço; soberbo de miséria, o traje, improvável, deslumbra. O imperador derrisório, que repete como um papagaio, se envolve num mapa do mundo com multiplicidades mal ajeitadas. Verbo puro e simples, roupa compósita e mal combinada, reluzente, bela como uma coisa: que escolher?

— Tu te vestes como o roteiro de tuas viagens? – diz ainda o belo espírito pérfido.

Todo mundo ri. Eis o rei apanhado e envergonhado.

**partel**  
**conceitos fundamentais**

Esta pesquisa relaciona-se ao termo “autorrepresentação”. Consideramos aqui, a princípio, que um indivíduo<sup>14</sup>, ao fazer reflexões sobre sua própria vida, pode adotar várias práticas para além de uma atitude introspectiva. Ele pode conversar com outrem (num confessionário, num consultório profissional, com um amigo íntimo, escrevendo um diário). Tais práticas auxiliam na construção da(s) imagem(ns) que esse indivíduo faz de si mesmo, suas representações sociais, suas maneiras de se relacionar com o mundo. Nesse sentido, quando fazemos referência a este termo, outros que lhe são relativamente afins podem ser abordados conforme nuances e áreas do conhecimento diversas<sup>15</sup> que tratam dos “assuntos de alguém postos a partir desse mesmo alguém”.

O prefixo “auto” remete ao que é próprio de alguém, ao posicionamento do indivíduo diante de si mesmo, gerando uma “leitura” duplicada de si e por isso mesmo “especular”; isto porque uma imagem imaginada desta situação é a de um indivíduo diante de um espelho, contemplando a própria imagem refletida na superfície do anteparo. Há diversos artistas que denominam suas produções ou parte delas com o prefixo “auto”, como um reforço de enunciação da subjetividade em processo de visibilização, dentro de seu processo de criação.

---

<sup>14</sup> Entendemos “indivíduo” aqui como um espécime humano, assim como a origem, unidade mínima de uma sociedade ou grupo social.

<sup>15</sup> Há várias áreas do conhecimento que concentram esforços em compreender o que José Carlos Barcellos denomina de “hipertrofia do eu na cultura moderna”. Dentre essas áreas, destacamos a História Cultural, a Antropologia Cultural, os Estudos Literários, além da Filosofia Contemporânea. O historiador cultural Peter Burke (anotações sobre palestra “História da Leitura”, COLE/UNICAMP, 22 de julho de 2009) alerta-nos para a importância que o conceito “memória” adquire atualmente pela inflação de informações fragmentadas que nos circundam. Não é possível mais confiarmos somente em nossa memória “natural”, e assim adotamos várias práticas de memorização. Burke propõe uma coexistência entre memórias naturais (memórias pessoais do próprio corpo, leituras intensivas de textos) e memórias extensivas (memórias artificiais, arquivos, leituras rápidas via internet), o que pode produzir outros horizontes para uma ideia de si. Daí a relação que existe com nossas memórias pessoais e os atos de leitura e escrita. Sheila Dias Maciel (2004: s./p.) chama-nos a atenção para a proliferação atual de espécimes em literatura confessional, embora o “instinto autobiográfico” seja “tão antigo quanto o desejo humano de registrar suas vivências”. Na medida em que essa proliferação de “escritas de si” (termo foucaultiano que se refere a outras maneiras de registro da intimidade, como os diários, as correspondências e os aconselhamentos) pode ser considerada uma das marcas da modernidade, ela torna-se um fenômeno que interessa às Ciências Humanas e às Artes. Philippe Lejeune, estudioso das autobiografias, revela-nos que “*a autobiografia leva-nos a nos abrir para outras disciplinas, essencialmente a psicanálise e a psicologia, a sociologia, a história. Donde inúmeros contatos. Ela permite prestar atenção em si e escutar o outro simultaneamente.*” (LEJEUNE, 2008, p.66). E mais à frente complementa (p.82) que a palavra “autobiografia”, desde o fim dos anos de 1970, tem coexistido com outros termos fora da Teoria Literária, expressões mais abrangentes como os “relatos de vida” termo comum às práticas de narrativas orais na área de sociologia, bem como as “escritas de si”. Já José Carlos Barcellos (2002: s./p.) comenta que o caráter confessional da literatura íntima torna-a uma espécie de prática “sucedânea da confissão religiosa”, ressaltando que em nosso mundo secularizado, houve a “perda de uma perspectiva comunitária de salvação”.

Ou suas produções como base do desejo de marcarem, dentro de suas vidas, uma produção artística como “signo de si”.

De tal situação pode decorrer a construção de uma autoimagem, lembranças de trechos de vida ou a construção de relato reflexivo dado na extensão temporal de sua vida completa. Essas representações podem se materializar no espaço, sendo trabalhos de arte, narrações orais ou textuais, ou mesmo pertences que dizem desse sujeito, autorreferências, enfim. Têm como conteúdo, para além da própria imagem de si representada ou apresentada via sua própria presença ou de objetos autorreferenciais - questões pessoais ou alguns temas que qualificariam seu *modus vivendi*.

## **1.1 autorretrato**

No caso de autorrepresentações em Artes Visuais, o prefixo “auto” colabora na constituição do subgênero “autorretrato”. A condição tradicional posta no fazer específico de um trabalho neste subgênero é a coincidência de um mesmo artista duplicando seus papéis nesse fazer: essa figura homogênea de um autor que tem uma ideia de si e se “reproduz” (representa) via objeto de arte; ele é ao mesmo tempo, retratante e retratado. Torna-se necessário que esta figura tenha uma noção “coerente” ou estável de si mesma, como compósito consistente de identidade, alteridade, autoria, memória e hábitos (além de sua própria consciência corporal). Vincula-se ainda o ideal de uma representação o mais naturalista de si mesmo, ou seja, há um ideal de representação mimética que ronda a constituição de um autorretrato.

Tratar de autorretrato implica mencionar o conceito de retrato, pois o subgênero autorretrato é um campo específico dentro do gênero “retrato”. A origem deste vincula-se a práticas religiosas, desde o antigo Egito, passando pela Roma Imperial. Gombrich (1983: 82 et seq) refere-se à arte romana, que desenvolve a prática do retrato a partir da crença egípcia de que as imagens, as mais fiéis do morto, favorecem a preservação de sua alma, bem como facilitam que ela reconheça o seu corpo no reencontro dessas instâncias que foram separadas. Na Roma Imperial, no entanto, o realismo da retratística está diretamente ligado ao reconhecimento do poder do imperador pelo cidadão.

A partir do Renascimento, a prática da ciência experimental e o humanismo desvinculam a práxis do retrato à exclusividade do poder, seja religioso ou político, ampliando sua extensão. Nesse contexto, *“o ser humano passou a ser o grande foco das preocupações da vida e do imaginário dos artistas. O retrato, então, tornou-se um dos gêneros mais populares da pintura”* (CANTON, 2001: s./p.). São retratados nobres, membros do clero e burgueses, mas o artista também se retrata, reivindicando importância à sua presença, revelando aspectos de sua personalidade e aceitando novos desafios técnicos no campo da representação da figura humana.

O auto-retrato se estabelece como um subgênero repleto de peculiaridades. Nele, o artista se retrata e se expressa, numa tentativa de leitura e transmissão de suas características físicas e sua interioridade emocional. (...) Num auto-retrato, imagem criada e autor (...) são mediados apenas pelo espelho [em que] o eu reconhece-se através do outro, que é a própria imagem-reflexo. (Ibidem)

Podemos especular que, trabalhando consigo mesmo como modelo, o artista gerava economia na contratação de modelos, bem como possuía maior liberdade na experimentação de novas técnicas. Se em momentos anteriores da cultura, o anonimato “rondou” a produção dos artífices, *“quando a obra de arte passou a revelar, além de um sentimento do mundo, (...) a identidade e a personalidade de seu fabricante, passou-se a diferenciar e a valorizar o artista, muitas vezes, escamoteando o caráter artesanal de sua atividade”* (MOREIRA, 1996: 91). Esta é a razão para encontrarmos muitos autorretratos do artista em plena atividade, pintando e ao mesmo tempo exibindo a singularidade de suas ações. Essa “presença” (representação) do próprio artista em suas obras e também identificada por meio das assinaturas de suas obras reflete, pois, certa sensação de orgulho por participar de outro espírito cultural, em que a ciência une-se à arte na elaboração de um novo imaginário, distinto do imaginário medieval, além de se dar campo para se distinguir as artes liberais das artes mecânicas.

Contemporaneamente a esse momento, Giorgio Vasari, no século XVI, lança seu método de análise de obras de arte no livro “As vidas dos mais excelentes pintores, escultores e arquitetos”. Por meio de aspectos biográficos de artistas italianos renomados de seu tempo e de tempos anteriores, Vasari estabelece, nos comportamentos exemplares de artistas, um

modelo de análise personalista, em que a trajetória de cada artista analisado é linear e autônoma, reforçando a importância das singularidades, forjando, enfim, uma “imagem ideal de homem” (FABRIS, 1996:70). Nesse sentido, podemos pensar que o modelo biográfico de análise, inaugurado por Vasari, dá grande visibilidade ao fazer dos artistas, afinando-se com a visibilidade literal de suas imagens nos autorretratos produzidos nesta época.

Para Alberto Cipiunik (2003: 16 et seq), a privacidade e a biografia contribuíram para uma “ordenação simbólica do pessoal” e para a consolidação do retrato como gênero em expansão desde o Renascimento. Assim, o gênero retrato também deve sua consolidação a um ambiente que propicia, paulatinamente, o processo de constituição da singularidade do indivíduo nas sociedades modernas. As considerações de Cipiunik a respeito do retrato são extensíveis ao subgênero autorretrato, ou seja, o desenvolvimento desta prática se dá como correlato a outras tipologias de cunho intimista, como diários e correspondências. No entanto, mesmo que tais tipologias sejam ancoradas na noção de individualidade, elas dialogam fortemente com aspectos das épocas em que foram instauradas: *“o retrato jamais alcançou ou alcançará a almejada plenitude da universalidade como os outros gêneros artísticos e nem a obtenção do atemporal ou eterno do ex-voto. Esteve sempre condicionado a discutir com a sua época as suas significações”*. (CIPUNIK, 2003, p.16)

Pensar no surgimento e desenvolvimento das práticas autorrepresentacionais e confessionais modernas implica considerar igualmente o contexto em que se inserem, que apresenta, entre outros fatores, a ascensão da classe burguesa, a instauração do domínio da imprensa (propagando o hábito da leitura), o capitalismo, a consolidação da esfera do “privado” e a própria desterritorialização de valores conservados pelas tradições, que moldavam o comportamento dos sujeitos e da sociedade. É o caso, por exemplo, do confessionário: se antes este era o único lugar onde um indivíduo podia confidenciar suas ações com o membro do clero, agora, este mesmo indivíduo tem outras possibilidades de revelar ou de guardar seus segredos, seja em outros “lugares” (a carta, o diário íntimo), seja com outras pessoas (o amigo).

Assim, o desenvolvimento do autorretrato está imbricado ao desenvolvimento do “sujeito” como unidade individual, que por sua vez só se evidencia por meio de práticas relacionadas à conquista da privacidade e da solidão. A necessidade de se entender a

emergência do indivíduo nas sociedades modernas é, portanto, uma etapa fundamental para se compreender as práticas autorreferenciais.<sup>16</sup>

No terceiro volume de “A História da vida privada: da Renascença ao Século das Luzes” (1989) o organizador Philippe Ariès e outros autores descrevem práticas de organização do ambiente doméstico, assim como outras ações de cunho confessional que denotam a necessidade de constituição de um espaço para a solidão do indivíduo. Já o historiador Peter Gay informa-nos que era muito comum que os membros de uma mesma família dormissem todos juntos em um mesmo quarto; no entanto, essa ausência de privacidade deu lugar posteriormente a uma série de pequenas alterações que visavam à construção e sinalização do desejo de privacidade, como “*quartos privativos ou escrivaninhas com chaves, mas [que] no geral, serviram para que a classe média respondesse à nova intimidade com confissões, viciando-se em tudo o que a remetesse à busca do “eu” no cotidiano e nas artes*”. (GAY, 1998 apud MACIEL, 2004: s./p.)

A casa possui então uma nova estruturação espacial, definida pela diminuição dos cômodos, pela criação de espaços de comunicação, como o hall, pela especialização dos aposentos e pela distribuição do calor e da luz pela casa (ARIÈS, 1989: 9 et seq). Com tais adaptações espaciais e outras práticas do privado, o indivíduo começa a produzir documentos (cadernos de notas, diários e cartas) e a obter objetos (caixas com fechaduras, pequenos gabinetes) que mais são “lugares” onde ele começa a guardar uma “cultura material” própria e a se perceber em sua singularidade, ao mesmo tempo em que são resguardados os seus papéis sociais.

Tais práticas do privado, desde o século XVII, aliam-se a um conjunto de novos procedimentos relacionados ao fazer literário. Ocorre a diferenciação entre “belles Lettres” (maestria da forma, trabalhada pelo poeta) e “Lettres savantes” (o saber do homem letrado), o surgimento dos direitos autorais, a designação do “escritor” como termo distintivo do autor de obras com objetivo estético, entre outros procedimentos. Foucault, em “As palavras e as coisas” (apud ALBERTI, 1991:69), compreende a literatura moderna pelo viés da autonomia da linguagem, ela sendo então um “ato puro de escrever”, ou seja, as “Belas Letras” se sobrepõem ao exercício da escrita como conselho, por exemplo. No entanto, Michel Foucault

---

<sup>16</sup> Trabalharemos o conceito de “sujeito” mais adiante, no próximo capítulo desta parte.



determina o século XIX como o momento histórico do surgimento da literatura moderna (o romance moderno) porque é naquele contexto que para Foucault surge o “homem” como “sujeito do conhecimento”.<sup>17</sup>

Esse pensamento de Foucault, concernente ao processo de autonomia da linguagem literária no século XIX, encontra correspondência na visualidade. Alberto Manguel (2001: 195 et seq) nos alerta que o termo específico “autorretrato” só existe a partir do século XIX. Antes, o correspondente do termo era uma expressão, como “a imagem de um artista feita por ele mesmo”, o “retrato de alguém pintado por ele mesmo”.

Frayze-Pereira analisa o texto de Foucault sobre a pintura “Las Meninas”, de Velázquez. Detendo-se na leitura de que a figura do Rei naquela pintura não aparece como “soberana” na imagem, Frayze-Pereira percebe essa passagem como a “substituição do espectador ausente (o rei) pelo espectador olhado (o homem)”, significando que o homem é ao mesmo tempo sujeito e objeto de conhecimento. Ora, o homem que vemos ali, em primeiro plano, é o autor da pintura. (FRAYZE-PEREIRA, 2005: p.150 et seq).

Em função da fragmentação do conhecimento em várias áreas, em especial o estudo da linguagem e das ciências naturais, ocorreu um “nivelamento” entre esses múltiplos domínios. O “sujeito do conhecimento” surge como “efeito” desse nivelamento: *“é um reconforto e um profundo apaziguamento pensar que o homem não passa de uma invenção recente, uma figura que não tem dois séculos, uma simples dobra de nosso saber, e que desaparecerá desde que este houver encontrado uma forma nova.”* (FOUCAULT, 1990:13) Foucault percebe que esse estado do homem não é uma condição, mas sim uma função. Por outro lado, a literatura moderna surge como “compensação” desse processo, porque após a fragmentação das disciplinas da linguagem, não houve possibilidades para um reagrupamento ou busca de uma

---

<sup>17</sup> Este “sujeito do conhecimento” é produto de um “corte epistemológico” que gera as Ciências Humanas e a especialização de saberes como a Biologia, a Economia e a Filologia em que *“uma historicidade profunda penetra no coração das coisas, isola-as e as define na sua concepção própria, impõe-lhes formas de ordem que são implicadas pela continuidade do tempo (...). Na medida, porém, em que as coisas giram sobre si mesmas, reclamando para seu devir não mais que o princípio de sua inteligibilidade e abandonando o espaço da representação, o homem, por seu turno, entra, e pela primeira vez, no campo do saber ocidental.”* É no interior desse movimento de redefinição de campos de saber que Foucault percebe o homem: *“Estranhamente, o homem (...) não é, sem dúvida, nada mais que uma certa brecha na ordem das coisas, uma configuração, em todo caso, desenhada pela disposição nova que ele assumiu recentemente no saber. Daí nasceram todas as quimeras dos novos humanismos, todas as facilidades de uma “antropologia” entendida como reflexão geral, meio positiva, meio filosófica, sobre o homem.”* Cf. FOUCAULT, Michel, *As palavras e as coisas*, 1990, p. 13.

unidade perdida após o processo de cisão; assim, “o ato puro de escrever” tem campo para se desenvolver autonomamente.

Ainda dentro desse contexto de formação das representações modernas do homem - em que há uma relativa cultura do “privado”, em que a prática do autorretrato ganha ainda mais difusão, em que a literatura ganha autonomia e que surge o “sujeito do conhecimento” como “interface” entre os novos domínios do saber - Ângela de Castro Gomes (2004) alerta-nos que é também por esse período que se iniciam coleções de documentos pessoais ou de pequenos grupos que se constituirão em um “teatro da memória”.

A emergência do cidadão moderno, dotado de direitos civis e de direitos políticos, dá-se correlatamente ao processo de institucionalização dos museus, lugares de guarda e de exibição de uma “memória coletiva”. O indivíduo começa então a agir na correspondência entre “macro e micro”: construindo uma “memória” de si. Reúne materiais e objetos como fotografias, cartões postais, correspondências e outros. Se antes, no século XVII, os gabinetes e caixas chaveadas guardavam esses documentos e objetos, ocorre um desdobramento do ato de colecionar no século XIX. Esses objetos recolhidos passam a ocupar espaços estratégicos da casa, lugares de destaque como a sala de visitas, constituindo-se em memórias materiais visíveis a todos, como um “teatro da memória”<sup>18</sup>, em que o personagem principal é o indivíduo que escreve sobre si mesmo ou se mostra por meio de seus pertences. Nessa relação que estabelece com seus documentos autorreferenciais, cria-se uma espécie de “palco”, *“onde a encenação dos múltiplos papéis sociais e das múltiplas temporalidades do indivíduo moderno encontraria espaço privilegiado”* (GOMES, 2004:17). A exposição da memória (seja de um indivíduo, seja da família ou outros grupos aos quais ele pertence) fornece

---

<sup>18</sup> A metáfora utilizada por Ângela de Castro Gomes reveste-se de interesse para pensarmos na tensão entre um dado íntimo que se expõe aos outros, ainda no espaço privado da casa, mas também em estratégias expositivas atuais da “produção de si” - na maneira como conscientemente ou não, incorporamos certos recursos de ordenação do espaço de habitação em nosso raciocínio espacial voltado para a expressão artística, transportando tais soluções para o espaço expositivo de uma galeria ou museu, por exemplo, criando instalações ou exposições como “teatros da memória”. Isto nos faz pensar também que, por conta da organização desses “teatros” (etimologicamente o termo é compreendido como uma estrutura que dá a ver) cria-se uma porosidade muito grande nos espaços públicos que habitamos como sujeitos comuns, em que se torna premente o nosso desejo de diferenciação em relação aos outros. E assim agimos, personalizando os espaços mais impessoais: sobre nossa mesa de trabalho, por exemplo, um vaso de flor, um porta-retratos que apresenta a nossa última viagem ou uma foto de família e outros objetos pessoais são índices de singularização de algo que é da ordem do impessoal. E daí partimos para a personalização de nossos objetos “pessoais”, feitos em série pela indústria: “customizamos” nossos “notebooks”, “ringtones” e roupas, por exemplo.

evidências do desejo de significar o espaço de (con)vivência, revelando para si e para os outros, que ele é “comum” e ao mesmo tempo, “singular”.

Em seu texto “Experiência e pobreza” (1994), Walter Benjamin aponta a diferença entre uma casa de vidro (os vidros não têm “aura”, “nem mistério”), obra da arquitetura moderna, e um interior burguês. Pela transparência do vidro, pode-se ver tudo, inclusive a pobreza de experiências do homem moderno e o seu vazio existencial. Já no quarto burguês, há o aconchego, mas tão pleno de vestígios que indicam que não há nada a se fazer ali. Isso porque “*não há nesse espaço um único ponto em que seu habitante não tivesse deixado seus vestígios.*” (BENJAMIN, 1994:117) O interior burguês obriga o habitante a adquirir hábitos que não são propriamente seus, mas do lugar. “*Isso pode ser compreendido por qualquer pessoa que se lembra ainda da indignação grotesca que acometia o ocupante desses espaços de pelúcia quando algum objeto da sua casa se quebrava*” (Ibid: 118).

A “pobreza” a que Benjamin se refere em seu texto é a pobreza gerada pelo consumismo sem função, pela falta de experiências de vida partilhadas e pelo domínio da ostentação; essa pobreza não está ausente no rico interior burguês.

A natureza e a técnica, o primitivismo e o conforto se unificam completamente, e aos olhos das pessoas, fatigadas com as complicações infinitas da vida diária e que vêem o objetivo da vida apenas como o mais remoto ponto de fuga numa interminável perspectiva de meios, surge uma existência que se basta a si mesma, em cada episódio, do modo mais simples e mais cômodo, e na qual um automóvel não pesa mais que um chapéu de palha, e uma fruta na árvore se arredonda como a gôndola de um balão. (Ibid: 118-9)

Benjamin está escrevendo tais reflexões, a partir de suas próprias experiências de dificuldades econômicas e de doenças. Sendo obrigado, por questões financeiras, a escrever textos paralelos à sua grande empreitada – uma leitura de Paris como a capital do século XIX, Walter Benjamin consegue, no entanto, imprimir em muitos dos escritos a sua “*arqueologia da época moderna, vista através do triplo enfoque do triunfo da burguesia, de seu culto à mercadoria e de sua fé no progresso*” (GAGNEBIN, 1982:13).

A partir do exposto, podemos pensar então que a organização de um pleno “teatro da memória”, tal como propõe Ângela de Castro Gomes, ainda é privilégio de classes superiores financeiramente, que ostentam, em suas vidas re(a)presentadas, em seus objetos e em seus “espaços de pelúcia”, a pobreza da falta de experiência, no viés benjaminiano. Philippe

Lejeune confirma essa questão, ao dizer que em boa parte do acervo da Biblioteca Nacional da França, no que diz respeito ao século XIX, estão

todas as biografias, testemunhos, memórias, e lembranças, correspondências publicadas relacionadas às pessoas célebres, os que participaram do governo, das guerras, ou tiveram êxito em um campo qualquer da vida social, das artes ou das letras. Por detrás desses textos relativos a essas pessoas de projeção nacional, encontramos uma massa muito maior de textos impressos (e impressos sem dúvida em um número muito reduzido de exemplares), relativos a pessoas de projeção mais local, mas que indicam os ritos básicos da sociabilidade das classes dominantes. São elogios acadêmicos, notas biográficas de cientistas. Orações fúnebres, biografias edificantes encomendadas ou redigidas por sobreviventes, alguns discursos jurídicos, mas também, às vezes, textos autobiográficos. (LEJEUNE, 2008:132)

Em menor número, há ainda relatos de profissionais liberais de reconhecimento local, nem todos eles com chance de imprimir e divulgar tais relatos, mas cujo valor social poderia ter sido um critério de divulgação. No entanto, Lejeune observa que os indivíduos de grupos de menor êxito social, como camponeses, operários, artesãos e outros elementos não oferecem condições de que suas vidas “sejam contadas por escrito (por eles próprios ou por outrem) e impressos”. Mesmo que ao longo do século XIX, muitos desses indivíduos já soubessem ler e escrever, os materiais impressos que circulavam provinham de classes dominantes, que inscreviam ali a sua ideologia e seus valores. Lejeune vale-se do pensamento de Pierre Bourdieu – *“as classes dominadas não falam, fala-se delas”* (BOURDIEU apud LEJEUNE, 2008: 133) para compreender que o discurso *“sobre eles permanecerá apenas na memória de seu grupo (seu vilarejo, seus pares) e raramente irá além de seu círculo. (...) Enquanto forma individual, não são, aos olhos das pessoas passíveis de fabricar e consumir o impresso, transmissoras de nenhum valor”*. (Ibidem)

Pensamos aqui em uma analogia entre o “teatro da memória” como ato expositivo de referências a um sujeito específico com a impressão e divulgação de textos biográficos ou autobiográficos. Mesmo que alguns indivíduos de classes dominadas façam o relato de suas vidas, seja pela escrita, seja pelo relato oral, eles o fazem mais com a intenção de formação de uma consciência de classe do que para uma consciência de si mesmos, enquanto sujeitos singulares. Mesclado a esse aspecto, o desejo de ascensão social permeia a complexificação do imaginário de camponeses, operários e artesãos, por conta mesmo das dificuldades do viver, no processo de migração para cidades de grande contingente populacional.

No campo do realismo pictórico, o pintor Gustave Courbet interessa-se em retratar a população de camponeses de sua terra natal, Ornans, assim como a população que migra do campo para as cidades, que constitui grande parte do proletariado:

O proletariado era capaz de entender Courbet não só tão bem quanto a burguesia, mas melhor. Isto porque a classe trabalhadora parisiense em expansão era formada quase totalmente por camponeses das províncias, aquelas que haviam fracassado na agricultura ou os que haviam juntado dinheiro bastante para tentar a sorte na cidade grande. Para essas pessoas, Courbet pintava uma circunstância social odiada que muitas delas haviam acabado de deixar para trás. (FASCINA et ALLI, 1998: 78)

Ao retratá-los em trabalho ou em outras atividades sociais, Courbet aproxima-se da “pintura de gênero”, mas o faz utilizando-se de grandes escalas, chamando a atenção para um segmento social distante das camadas sociais mais “distintas”. Tal proposta contraria as normas vigentes de produção artística, presentes nos Salões oficiais de Paris, gerando polêmica na recepção das obras de Courbet: *“o trabalho dele parecia conferir ao proletariado uma posição privilegiada à qual não devia ser bem vindo. Courbet, portanto, podia ser politicamente ativo em sua sociedade subvertendo a partir de dentro o papel e o status da arte”*. (Ibid: 79)

Desta maneira, é importante perceber que as práticas da autorrepresentação (os relatos autobiográficos assim como os autorretratos) e mesmo retratos não são, ainda, práticas disseminadas em todo o tecido social, pois guardam consigo a indicação de distinção social; há um desnivelamento entre as camadas sociais no que tange ao acesso às práticas do privado. Os indivíduos das classes menos favorecidas ainda não tiveram alcance total às transformações cotidianas para a prática do privado, como a diferenciação dos cômodos da casa, por exemplo; além disso, ao surgirem como motivo nos retratos ou em outros gêneros pictóricos dentro da pintura realista, tais obras não fogem à recepção polêmica de outras camadas sociais. Os relatos escritos submetem-se com maior frequência aos ditames de um grupo maior, e quando os menos favorecidos surgem nesses relatos, aparecem mais como objeto ao olhar do outro do que como uma necessidade íntima de se exercitar uma “escrita de si”.

### 1.1.1 a prática fotográfica

Ainda nesse contexto do século XIX, desenvolve-se a fragmentação da figura humana. A decapitação – retirada da cabeça por meio de um só golpe, violento, é uma marca no imaginário coletivo vinculada à Revolução Francesa e aos períodos subsequentes da cena europeia, quando uma nova ordem política se instaura. Por meio da guilhotina – “a primeira máquina de tirar retratos” (ARASSE apud MORAES, 2002: 17), a cabeça destaca-se do corpo e chama a atenção para si: aí está o retrato do guilhotinado.



33. Imagem de guilhotinado

Podemos perceber que nessa tipologia de “prática retratística”, o interesse mantém-se pela imagem da cabeça, dado que é no rosto que estão usualmente os caracteres de reconhecimento de alguém. Alia-se a isso o simbolismo agregado à cabeça, sede da racionalidade humana, do olhar onipresente e da fala como linguagem articulada, além dos outros sentidos: a escuta, o olfato e o paladar. Assim, tanto nos retratos e autorretratos clássicos, como naqueles obtidos pela decapitação, a “presença” da cabeça como maior signo identitário de um sujeito diferenciado (uma autoridade reconhecida ou ideologicamente não mais reconhecida) – mantém-se, de uma maneira ou de outra.

O diferencial residiria naquilo que interessa também à formação do imaginário coletivo, ou seja, o processo de obtenção de um “retrato” (MORAES, 2002). A fragmentação do corpo representado passa a ser questão de interesse nas artes desde meados do século XIX;

entretanto, já não basta que a fragmentação remeta de alguma maneira ao todo perdido, mas sim evidenciar o pormenor como possibilidade sógnica em si mesma: a necessidade de se enfocar o processo de fragmentação da figura como algo de interesse, para além do reconhecimento do carácter icônico do fragmento e de sua pretensão totalizante. Essa diferença é perceptível no momento em que a prática fotográfica amplia sua extensão. Ali começamos a assistir ao processo de abstração da forma (pela força do fragmento) e ao experimentalismo técnico-formal na pintura, dentro do desenvolvimento da autonomia da arte.

O pano de fundo dessas transformações técnico-formais é a transformação urbana. A densidade demográfica acentua-se com o êxodo de pessoas dos campos para as cidades, a partir da 2ª Revolução Industrial; com isso, amplia-se a violência urbana, marcando a vida cotidiana com os signos da velocidade e circulação de pessoas. Ocorre a proliferação de relógios em locais públicos, assim como o aumento da velocidade dos meios de transporte (25 km/h em média). A partir da década de 1850 do século XIX, o Prefeito Haussmann realiza a reforma de Paris. Haussmann abre grandes avenidas (boulevares), desapropriando e destruindo grandes mansões. Paris fica completamente envolta em escombros, ruínas. Walter Benjamin (A origem do drama barroco alemão, 1984) pensa a ruína como a grande alegoria moderna, por conta mesmo da velocidade de construção e de destruição dos monumentos, da transformação das cidades. Por isso o interesse pelo barroco, pelo drama alemão, pelas figuras da melancolia, pois trazem consigo imagens do luto e da morte.

A *multidão* passa também a ser um personagem, como nos romances policiais de Edgar Allan Poe<sup>19</sup>. Em “O homem das multidões”, de 1840, o autor coloca-se na posição de observador casual, fascinado pela intensa movimentação de uma das ruas centrais de Londres. É na rua que podem se dar encontros fortuitos com pessoas e objetos. Já Baudelaire vale-se da figura do flâneur, um observador dos movimentos da cidade. A rua é sua moradia. Em “As flores do mal” (1857), os versos traduzem a solidão de espírito que o poeta sofreu. Neste livro, Baudelaire (2005:107) dedica um poema a um encontro casual com uma mulher, em uma rua de Paris.

---

<sup>19</sup> Conferir BRESCIANI, Maria Stella Martins, Londres e Paris no século XIX: o espetáculo da pobreza, São Paulo, 1994.

Eu bebia perdido em minha crispação.  
No seu olhar, céu que germina o furacão, a doçura que embala e o  
frenesi que mata.  
Um relâmpago e após a noite!  
– Aérea beldade, e cujo olhar me faz renascer de repente,  
Só te verei, um dia e já na eternidade?

Baudelaire opõe-se à efemeridade e à velocidade do fluxo urbano, ao deter-se nesse encontro. A troca de olhares entre os dois faz suspender o tempo; a distensão temporal, dada na palavra, compensa a improbabilidade do reencontro de Baudelaire e a passante. Assim como o poeta quer estender o tempo para se contrapor à efemeridade, ele também saúda o ritmo veloz como signo da atualidade, da modernidade.

Como crítico de arte, o poeta francês dá importância aos caricaturistas e litógrafos, pois lidam com movimentos rápidos na realização das figuras. Em “O pintor da vida moderna” (1859-60), Baudelaire apresenta-nos Constantin Guys, o ilustrador do jornal *Illustrated London News*, que trabalha buscando a combinação ideal do instante e da totalidade, da modernidade e da memória. Guys precede a popularização da fotografia.

Nesse cenário de transformações contínuas, a fotografia assume uma importância singular nesse processo de registro e controle desses fluxos urbanos. Tom Gunning (2001: 47) descreve essa importância:

A fotografia tornou-se a ferramenta ideal do processo de investigação policial, um índice moderno definitivo, em razão de três aspectos entrelaçados: sua condição de índice, que deriva do fato de que, desde que uma fotografia resulta da exposição a uma entidade preexistente, ela mostra diretamente a marca da identidade e pode portanto fornecer evidência sobre o objeto que retrata; seu aspecto icônico, pelo qual produz uma semelhança direta com seu objeto, o que permite reconhecimento imediato, e sua natureza separável, o que permite referir-se a um objeto ausente estando separada dele em espaço e tempo.

Isso fornece subsídios para a vinculação identitária da imagem fotográfica a um corpo qualquer, mesmo ausente. A fotografia e suas implicações vão ao encontro das técnicas científicas de esquadramento antropométrico de todas as possibilidades formais de órgãos do rosto, fisionomias, expressões e outros traços singulares de indivíduos “suspeitos”, de



maneira a garantir maior rigor nas investigações sobre crimes cometidos e ações reincidentes de criminosos.

A forma está, daqui por diante, divorciada da matéria. De fato, a matéria como um objeto visível não é mais de grande uso, exceto como molde no qual a forma é modelada. Nos dê alguns negativos de uma coisa que valha a pena ver, tirado de diferentes pontos de vista, e isso é tudo o que queremos dessa coisa. Pode destruí-la ou queimá-la, se desejar... (HOLMES, apud GUNNING, 2001: 43)

As partes do corpo mensuradas são fotografadas, catalogadas e analisadas comparativamente com outros espécimes<sup>20</sup>. Assim, como um compêndio taxionômico, há pranchas de tipologias de orelhas, testas, lábios. Esse método investigativo produziu arquivos de cruzamentos de fotos de fragmentos de corpos, medidas, sinais verbais e retratos falados, singularidades comportamentais, determinando assim um “sujeito-criminoso” cada vez mais complexo para a Instituição, sendo necessário alto rigor científico e um espírito “estruturalista” que possa rearticulá-lo por categorias, às várias tipologias criminais.



34. Quadro de Bertillon.  
Arquivo do Musée des Collections Historiques de la Prefecture de Police de Paris.

Os avanços nas técnicas de registros criminalísticos enfocam-se cada vez mais em detalhes e não somente numa aparência geral do retratado. Mais do que o corpo do criminoso

<sup>20</sup> É creditada a Alphonse Bertillon (1853-1914) a criação da antropometria, método que consiste na medição do corpo e de partes do corpo humano de indivíduos detentos no sistema prisional, com o fim de se estudar as variantes e diferenciações entre corpos, constituindo-se em um arquivo de dados para investigações criminais. A Bertillonage torna-se então o sistema de identificação de medidas e de registros de outros traços característicos de alguém, como tatuagens, cicatrizes ou mesmo traços comportamentais e de caráter. Cf. FABRIS, A. Identidades virtuais, Belo Horizonte, 2001.

retratado, objeto de interesse para o detetive, seu “território” de abrangência assume suas idiossincrasias e hábitos, sua vida. Outros dados incorporam-se às informações sobre um suspeito:

as peculiaridades raciais, os hábitos hereditários de comportamento, os sotaques, as ocupações, a educação, os ambientes de todos os tipos, por suas pequenas impressões triviais, gradualmente moldam ou esculpem o indivíduo e deixam marcas de dedos ou traços de cinzel que o especialista pode detectar.(BELL, apud GUNNING, 2001: 50)

Por todos estes aspectos, a fotografia também pode ser encarada como uma espécie diferente de “espelho”<sup>21</sup>: instrumento capaz de intermediar um sujeito e sua própria imagem. No entanto, se a imagem obtida no espelho é fugaz, a fotografia fixa a expressão da face do retratado.

Walter Benjamin, em seu ensaio “Pequena História da Fotografia” (1994), aponta as mudanças geradas pela linguagem no conceito instituído de arte, em que ainda imperava a questão do ideal de mimese e da representação naturalista. Segundo o autor, a industrialização da fotografia promove uma banalização do retrato (com os formatos diminutos de fotos, os aparelhos portáteis Kodak e os cenários exóticos), gerando “um olhar desolado e sem esperanças” na figura retratada. Se na retratística convencional o rosto é o foco - e neste, o olhar ao espectador é privilegiado, Benjamin interessa-se por retratos que se contrapõem a esta questão, como o da vendedora de peixes, que olha para o chão; da mesma maneira, interessa-se pela obra do fotógrafo Atget, em que a figura humana está ausente das cenas urbanas. Benjamin, assim, substitui o conceito de retrato pelo de “imagem”: *“toda imagem contém algo que foi definitivamente perdido, do qual só restam indícios. Indícios de um futuro possível, mas que nos obriga a olhar para trás.”* (BENJAMIN apud CHAVES, 2001: 425).

O importante é que esse anonimato no retrato ou a recusa do olhar que nos encara ocorrem como sinais de recusa à mimese formal, ao ideal de beleza clássica ou mesmo aos cânones composicionais, conceitos que uma nova arte não pode adotar. Com a difusão do uso da fotografia, o que fica evidenciado é a urgência de “forja” de um novo paradigma para a

---

<sup>21</sup> A pretensa ligação da fotografia com o real deu-lhe destaque na ciência, na comunicação e na documentação, mas obstaculizou sua inserção imediata no campo da expressão artística, onde a imaginação tem voz. À fotografia sempre coube a função de portar informações e reportar-se à realidade, funcionando como importante extensão de nossa memória. O senso comum ainda supervaloriza este aspecto da ligação da fotografia ao referente. No entanto, a incompletude ou incapacidade de se resgatar completamente o passado apenas por meio de registros fotográficos, é um fato.

arte. Este implica, entre outras questões, o desprestígio da mimese formal (FALABELLA, 1986)<sup>22</sup>.

As câmeras, mais portáteis, provocam transformações marcantes no processo de criação do artista, nos próprios conteúdos formais e na aquisição de repertório imagético, assim como no caráter aurático que a obra e o artista poderiam significar para a sociedade. Edgard Degas foi um desses artistas que soube aproveitar bem os recursos da imagem fotográfica em seu processo de criação, explorando-a não somente em sua função icônica, mas principalmente em sua função indicial. Isto porque ele estava interessado na captura de movimentos espontâneos, posições oblíquas, distorções e registros cada vez mais rápidos. Ou seja: a fotografia poderia substituir seus croquis diretos. Rodin e Brancusi valeram-se da fotografia como estudo de esculturas em processo, ou mesmo como registro de trabalhos finalizados, interferindo ativamente nos ângulos das tomadas fotográficas.

Outro aspecto favorecido pela prática fotográfica é a autonomia cada vez maior do artista, em que suas mãos e sua técnica tornam-se cada vez menos imprescindíveis à construção de um autorretrato. A fatura manual cede espaço à construção mental agregada à ação da máquina. Por outro lado, experiências no campo das práticas artísticas exploram possibilidades novas, como a revelação da estrutura das representações.<sup>23</sup>

A partir do exposto, podemos inferir que as transformações culturais, tecnológicas, políticas e sociais vivenciadas na complexa modernidade do século XIX repercutiram igualmente na constituição do imaginário dos cidadãos, e, no caso das considerações desta

---

<sup>22</sup> Convém ressaltar que esse desprestígio não significa dizer que a figura, tratada à maneira naturalista, esteja em desuso na arte moderna e contemporânea. Importa considerar que a figuração mimética não é mais a questão nestes contextos de produção artística, mas uma possibilidade entre tantas outras questões - até mais complexas, que nos permeiam, seja como sujeitos, seja como artistas.

<sup>23</sup> É o caso da grade, por exemplo, discutida por Rosalind Krauss (1978, 1989). Para a autora, a grade é a estrutura das composições revelada na arte moderna. Se desde o Renascimento a grade como estrutura perspectiva é ocultada pelas camadas pictóricas, na arte moderna ela se apresenta na superfície da tela, sujeita à apreciação, assim como o motivo e outros valores formais - ela mesma se torna forma. Há duas maneiras de se pensar a grade na produção modernista. Uma delas é espacial, a outra, temporal. No sentido espacial, a grade afirma a autonomia da arte, no sentido em que não se refere a outra questão externa, a outra narrativa, mas aos planos, à geometria, à disposição ordenada dos elementos em um dado plano ou suporte tridimensional. Na dimensão temporal, a grade afirma ser uma forma de seu próprio tempo, quase nunca aparecendo em outro momento histórico da pintura ou da escultura: "*Pela "descoberta" da grade, o cubismo, o de Stijl, Mondrian, Malevich... aportaram em um lugar que estava fora do alcance de tudo o que acontecera antes. Isto quer dizer que eles aterraram no presente, e tudo o mais era declarado como estando no passado.*" (tradução nossa). Conferir KRAUSS, Rosalind, "Grids", in: *The originality of the Avant-Garde and other modernist myths*, 1989, p. 8.

pesquisa, no repertório imagético de artistas, trazendo-lhes novas maneiras de lidar com a expressão em suas poéticas.

Nesse sentido, cabe pensarmos aqui em alterações que o retrato e o autorretrato podem assumir, desde que a prática fotográfica (assim como a iluminação a gás) contribuiu para um novo patamar de experimentações: a saída do atelier e a descoberta da rua, a multidão, o enquadramento, a desconfiança no contato com desconhecidos, a velocidade, as estruturas aparentes nas composições visuais, a incorporação, enfim, da prática fotográfica como procedimento na construção e estudo da proposta plástica, como é o caso de Degas, Rodin e Brancusi, por exemplo.

### **1.1.2 a problematização da figura humana**

O processo de abstração da forma (processo que designa graus de reconhecimento de uma figura representada em relação a um modelo) é um quesito importante para compreendermos as mudanças no conceito de “arte”, por conta mesmo do que seja convencionalmente um retrato/autorretrato – posto que um ideal de mimese formal continua a rondar o reconhecimento de uma face, no imaginário coletivo. O ideal de representação mais fiel da figura humana é uma questão histórica que imperou até a modernidade do século XIX – o conceito estético de mimese vem desde sua discussão na filosofia antiga, por meio da polaridade entre o pensamento de Platão (negatividade da mimese) e Aristóteles (positividade da mimese)<sup>24</sup>. Não é intento discutirmos tal conceito nesta pesquisa, mas indicar que o desprestígio da mimese talvez tenha sido o programa conciliador das diversidades entre movimentos modernistas desde o Romantismo (primeiras décadas do século XIX), considerando que tal desprestígio alcançou diversos níveis de solução em cada um dos movimentos artísticos.

Se utilizarmos o conceito de mimese trabalhado por Luiz Costa Lima (apud FERNANDES, 2000) - compreenderemos que o ponto de partida da atividade mimética é o cotidiano, “*o domínio da atividade perceptual que regula as relações pragmáticas entre o*

---

<sup>24</sup> Para maior entendimento do conceito de mimese em Platão e Aristóteles, ver DUARTE, Rodrigo (org.) *O belo autônomo*, Belo Horizonte, 1995; GIMENEZ, Marc, *O que é estética?*, Porto Alegre, 2001.

*sujeito e o modelo 'real'*”, mas ao mesmo tempo ela deve abrir, na reapresentação da figura (humana), uma fenda para a diferença, provocando-nos o estranhamento. Para Costa Lima, a mimese é definida como um fenômeno natural, relacionado a qualquer conduta criadora; nesse sentido, o autor recupera a positividade da mimese de linhagem aristotélica, pois “*ela designa a atividade criadora da arte de modo geral, e corresponde a um modo de representação do mundo a partir do foco de tensão e conflito entre semelhança e diferença*” (Ibid: 1).

Assim, fica mais compreensível o processo de abstração da forma desde o século XIX como um processo contínuo de abertura dessa “fenda”, reveladora do conflito entre uma subjetividade permeada por uma série de transformações externas, uma subjetividade posta e reconfigurada no enfrentamento de crises. A orelha cortada de Van Gogh pode ter doído ao seu corpo – e decerto doeu, mas sua “presença” no autorretrato do artista holandês pode ser considerada como representativa de toda uma geração de artistas que sofreu na própria “pele” o dilema do autorreconhecimento em um mundo em transformação. A orelha decepada de Van Gogh tornou-se signo de uma falta coletiva, que encontrará no “grotesco” e na desvinculação da mimese formal uma aliança que foi impraticada no passado.

O pensamento do escritor Georges Bataille é importante para pensarmos em estratégias desviantes de uma autorrepresentação do artista pautada na boa resolução formal de sua aparência. Cabe pontuar aqui que o projeto de abstração de Georges Bataille distancia-se enormemente do projeto de abstração de outras vertentes modernistas, como as de cunho racional, que veem nas formas geométricas a possibilidade de construção de formas autorreferentes (formas que dizem respeito a sua natureza interna), assim como a dispersão e fragmentação das figuras, percebidas como índices da presença de um “espírito moderno” - pois se podia recombinar as partes dispersas, instaurando uma outra ordem, para além de uma ideia de totalidade orgânica. Bataille vale-se da força do fragmento, mas dá-lhe um caráter “perverso” impensado nas vertentes racionais.

Georges Bataille atua junto ao grupo dos surrealistas, publicando alguns textos próprios em revistas como *Acéphale* e *Documents* - tais textos, conforme nos aponta Eliane Robert Moraes, além de tenderem inequivocamente para uma subversão aos princípios do antropomorfismo (verticalidade das formas, prevalência da cabeça como parte principal do corpo), conferem “*uma dimensão ontológica ao projeto modernista de decomposição das*

*formas, oferecendo uma resposta cruel às interrogações de seus contemporâneos*” (MORAES, 2002: 22).

Na Revista Documents, Bataille expõe vários conceitos em forma de verbetes de dicionário. Assim, temos o verbete “informe”, apresentado como um conceito operatório:

Um dicionário começaria a partir do momento em que ele não daria mais o sentido, mas as tarefas das palavras. Assim, informe não é somente um adjetivo tido como um sentido, mas um termo que serve para desarranjar, exigindo geralmente que cada coisa tenha sua forma. O que ele designa não tem seus direitos dentro de nenhum sentido e é atropelado por todo lado como uma aranha ou uma minhoca. Com efeito, é necessário que o universo adquira forma, para que os homens acadêmicos fiquem contentes. Toda a filosofia não tem outra intenção: trata-se de dar uma roupa (redingote) ao que existe, uma roupa matemática. Pelo contrário, afirmar que o universo não se parece a nada, e não é que o informe volte a dizer que o universo é qualquer coisa como uma aranha ou um escarro. (BATAILLE, 1992: 217)

O conceito de informe aponta para a constância das transgressões da representação humana no tempo – “imagens informes e muito menos humanas” (BATAILLE apud MORAES, 2002: 163)<sup>25</sup> – de maneira a contestar o mito da permanência da eretibilidade do corpo do homem. Essa rejeição da sublimação do eixo vertical – a apologia da horizontalidade – é um dos vários eixos do pensamento de Bataille, convergindo para a questão principal da

---

<sup>25</sup> Neste sentido, Georges Bataille distancia-se até mesmo de seus colegas surrealistas, que viam a transgressão da razão pelas vias do inconsciente, do inusitado e pela exacerbação do erotismo nas relações amorosas. Bataille vê o erotismo de maneira radical, aproximando a morte ainda mais da satisfação sexual. Isso é bem patente em seu romance “História do olho”, fruto de suas fantasias sexuais e obsessões pueris, que nos conta as primeiras aventuras sexuais de um grupo de adolescentes, que têm na morte, uma experiência sexual limite. Eliane Robert Moraes salienta esse aspecto pelas interpretações distintas que são feitas da famosa sentença de Lautréamont: “*Belo como o encontro fortuito de um guarda-chuva e uma máquina de costura sobre uma mesa de dissecação*”. Se o grupo de surrealistas (Breton e Max Ernst) enfatiza o encontro amoroso da máquina de costura e do guarda-chuva, Bataille enfatiza a própria mesa de dissecação. Mesmo que o grupo dos surrealistas use a imagem da mesa de dissecação como lugar para a fragmentação das figuras, Bataille evoca o aspecto sombrio do objeto, propondo que a fusão seja o sentido primordial para o erotismo. Nessa fusão, a violência é uma possibilidade devido à “*violação das identidades: dissolução de formas constituídas, destruição da ordem contínua das individualidades. Na experiência do amor, objetos distintos se fundem e se confundem até chegar a um estado de ambivalência no qual o sentido de tempo – de duração individual – amplia sua significação. A passagem da vida é, então, testada no seu termo final: “o sentido último do erotismo é a morte”, conclui o autor de L’erotisme.*” Cf. MORAES, E.R. *Corpo impossível*, 2002, p.50. E a respeito do uso da imagem da mesa de dissecação pelos outros surrealistas, Moraes (p.48) escreve: “*Embora a metáfora da dissecação transpareça reiteradamente nas diversas técnicas de colagem, o objeto, na sua literalidade, parece inadmissível para a consciência surreal: Ernst simplesmente o ignora; Breton o associa um tanto apressadamente a uma cama. Ora, admitindo-se a hipótese de um encontro destinado à atividade erótica, como conciliar a utopia feliz do amor sublime com a imagem sombria de uma mesa de dissecação?*”

metamorfose dos corpos, seja por fragmentação, recombinação, hibridismo ou mesmo decomposição e putrefação. Os termos cadáver, esqueleto, vísceras, violência, viscosidade, destruição, abjeção, vícios, transgressões sexuais são muito próprios a Bataille.



35. Anônimo, Homem tatuado, c. 1957

O que fica evidente no pensamento deste autor é um envolvimento direto com o questionamento da supremacia do olho e do olhar, não somente como o sentido privilegiado do corpo, mas também como metáfora do conhecimento e da razão, atributos imprescindíveis à “vitória” do homem moderno sobre a natureza, sobre seu próprio corpo, sobre o tempo e sobre a morte, bem como sua promessa de um mundo melhor, mais justo e confortável. Questionar a noção de “forma” é, pois, uma operação que se relaciona ao questionamento da própria “promessa de felicidade” fornecida pela modernidade.

O conceito de informe pode ser relativamente articulado aos conceitos formulados posteriormente, pós-anos 1960, por Robert Morris (anti-forma), pelas obras moles de Lygia Clark e pelo conceito de apagamento, formulado por Marco do Valle. Também é digno de interesse o fato de Rosalind Krauss juntamente a Yves-Alain Bois, assim como Georges Didi-Huberman, haverem retomado o pensamento de Georges Bataille nos anos 1990, publicando importantes obras a respeito do informe<sup>26</sup>.

Robert Morris formula o conceito de anti-forma durante experimentações com materiais moles como o feltro e com disposições espaciais aleatórias e desordenadas, já ao fim

---

<sup>26</sup> Cf. KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yves-Alain, *L'informe: mode de emploi*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996; DIDI-HUBERMAN, Georges, *La ressemblance informe: le gai savoir selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1992.

dos anos 1960, colocando-nos sobre o caráter bem-construído, em oposição ao não-construído, em uma obra. Para ele, o conjunto do que o homem construiu para fazer oposição à ação gravitacional – o emprego do mármore, do bronze, ou até mesmo o chassis em que se estica uma tela, no âmbito das artes plásticas – pertence ao domínio do bem-construído, da “forma”. A “anti-forma” seria o pólo oposto, em que o desejo de formar sucumbe à inexorabilidade da gravitação: *“para Morris a anti-forma não se relacionava essencialmente com uma temática do dejetivo, do encontrado, do emaranhado – que ficam às suas maneiras nas imagens de alguma coisa – mas concernia a um certo número de operações que revelavam a força da gravidade no trabalho de espalhamento da forma”*. (KRAUSS, 1996: 84.)

Nas séries dos Bichos moles e nos Trepantes, de Lygia Clark, construídas a partir de 1964, a importância da matéria suplanta qualquer desejo de forma. Esta é mutante, possível graças à matéria mole que cede à força gravitacional. As matérias são borrachas, predominantemente, havendo algumas construções metálicas, porém submissas cada vez mais a um raciocínio pela imprecisão dos contornos da forma. Há, nessas séries, uma organicidade que as difere da série dos Bichos metálicos. Os bichos moles são *“obras dúcteis, flexíveis, elásticas, que devem ser alisadas e apalpadas; sua untuosidade e adsorção nos lembram a epiderme: suas texturas amoldáveis, que aderem à mão, são modeladas ou beliscadas pelos dedos, reagindo ao tato de forma serena e contemporizadora”* (FABBRINI, 1994:80).

Já Marco do Valle recorre ao termo “apagamento” para designar processos opostos aos processos tectônicos da escultura, os quais acentuam sua condição de tornar-se visível. O autor efetua análise histórica dessa operação, pelo viés do ocultamento da forma, do volume, da superfície e da função, relacionados particularmente à expressão tridimensional. A partir de trabalhos dadaístas de Man Ray e Duchamp e também de trabalhos surrealistas, como os de Giacometti e Meret Oppenheim – a análise acentua o apagamento como processo que se desvia da ordem e clareza formal das poéticas racionais e construtivistas chegando até a contemporaneidade, com a Arte Conceitual.

Segundo o autor, os movimentos de tendência construtiva - embora tenham partilhado com outras vanguardas modernistas a negação de vários postulados da tradição das Belas Artes – *“apresentam o menor ponto de contato com os processos de apagamento por estes tratarem de processos de desconstrução onde a nossa visão é dissolvida e não construída.”* (VALLE, 1992:60)



A percepção de Valle acerca do apagamento na arte contemporânea toma a direção da desmaterialização da arte, o que exige uma postura mais reflexiva do autor e do espectador, posto que *“ocorre um apagamento [do objeto] enquanto matéria que perde sua significação passando a escultura a ser simplesmente uma imagem”* (Ibid: 66), em alguns casos, ou ainda *“a questão do apagamento da forma contemporânea”* demonstra *“o desinteresse das artes plásticas pela visibilidade iluminista, um olhar que percorre tudo e a tudo quer ver. Um desapego do artista pelo tornar visível de Paul Klee”*. (Ibid: 69).

De acordo com a famosa afirmativa do artista modernista Paul Klee – a de que a arte não reproduz o visível, ela torna visível – percebemos a força da crise da representação mimética naquele contexto. A interpretação que Marco do Valle faz do “tornar visível” está em correlação ao paradigma óptico da modernidade, que fica “desinvestido” por meio de ações de apagamento em exemplos modernos e contemporâneos.

Assim, percebemos uma série de estratégias pensadas e adotadas para a contestação do ideal da “boa forma” artística, geralmente percebida como bem construída, constante e íntegra, vertical, na sua alusão à eretibilidade humana. A proposta de Bataille é mais radical do que as propostas de Morris e Clark ou a percepção de Valle, por conta mesmo de seu contexto de viabilização: o entre-guerras e a atitude de militância estético-política das propostas dada e surrealista. No entanto, é possível perceber nesse trajeto de Bataille a Valle um outro entendimento de forma que admite a sua não-fixidez, a temporalidade da sucessão e do seu desenvolvimento, o que é fundamental para compreendermos as manifestações artísticas contemporâneas e o posicionamento do sujeito diante dessas manifestações.

Retomando a expressão “tornar visível” de Paul Klee, aproveito aqui para pensar em outra possibilidade de interpretação, para além da apontada por Valle. Relacionemos então o desejo autorrepresentacional ou mesmo uma nova proposta formal para a figura humana com esta ideia de que a arte dá visibilidade ao não percebido. Agindo assim, podemos pensar que estes tipos de produção artística podem dar visibilidade a um sujeito que, em outras circunstâncias de inserção social, talvez não fosse visível nem para si mesmo. Talvez o “tornar visível” de Klee pudesse demonstrar aos outros a condição do sujeito na modernidade, para além da confiança na racionalidade: *“Tanto um pintor complexo como Paul Klee quanto um arquiteto programático como Loos rejeitam a imagem do homem tradicional, solene, nobre,*

*adornado com todas as oferendas do passado, para dirigir-se ao contemporâneo nu, deitado como um recém-nascido nas fraldas sujas de nossa época.*” (BENJAMIN, 1994: 116)

Tais concepções questionadoras da “boa forma” unem-se assim à ideia de mimese como diferença na semelhança reapresentada, desembocando na problematização da instauração de um autorretrato desde a modernidade do século XIX e XX, apontados anteriormente, principalmente com o advento da prática fotográfica e da perda da importância das representações totalizantes dos corpos (explicitação da fragmentação das formas) ou da cabeça como único índice da corporeidade do retratado.

Em meio a um contexto de transformações profundas no entorno e no imaginário coletivo, temos de um lado, vários autores que fazem uma crítica à exacerbação da razão humana, razão cujos frutos produziram um “homem” inflado de si mesmo, mas que vive numa sociedade desigual, onde muitos frutos do poder da razão e da ciência não foram distribuídos a todos. Este “homem”, o sujeito do conhecimento, convive com outros homens, aterrorizados pela guerra e pela pobreza e por outras consequências das guerras - seja no entre-guerras, seja no período pós-1945. Mesmo que o texto de Benjamin, “Experiência e pobreza”, refira-se ao emudecimento dos ex-combatentes da 1ª Guerra Mundial, o pensamento de que estamos “mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos”, atravessa esses conflitos, atravessa o tempo e estabelece-se em nossa vida ordinária.

Os livros de guerra que inundaram o mercado literário nos dez anos seguintes [à primeira guerra] não continham experiências transmissíveis de boca em boca. (...) Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano. (BENJAMIN, 1994:115)

Além desse aspecto, o “desprestígio” da mimese formal desde a estética romântica abre espaço para a expressividade de uma subjetividade suscetível a imperfeições e a um excesso de estímulos visuais, mas cuja riqueza está mesmo nos agenciamentos entre esses diversos estímulos. De outro lado, porém, a difusão da escrita, da leitura e o uso ampliado da fotografia (assim como outros meios tecnológicos de expressão) expande a maneira do homem em pensar o seu mundo e (re)construir seu imaginário, possibilitando ao homem “comum” a

expressão de seu cotidiano, mesmo que seja pelo olhar de um “outro”, nos casos de classes dominadas.

Em relação ao campo da expressão artística, o interessante é a percepção do artista em relação às possibilidades expressivas vindas com a prática fotográfica (e cinematográfica); o registro do tempo, por exemplo - abrindo-se para experimentações plástico-visuais insuspeitadas, como o dinamismo dos enquadramentos composicionais, a abstração e fragmentação das formas. Em tais experiências, a autorrepresentação ganha por apresentar-se como campo para perguntas, desvios, inquietações e dessemelhanças; por questionar os requisitos da mimese formal e da prerrogativa do espelhamento sujeito-objeto (uma mesma figura que retrata e que é retratada); por traçar, enfim, outras trajetórias possíveis em sua historicidade.

## **1.2 a vida contemporânea: agente para a desestabilização da noção corrente de autorretrato**

No capítulo anterior, foram abordados aspectos comportamentais, técnicos, operacionais e formais – a difusão da prática fotográfica, a problematização da mimese formal e o conceito de informe – como desestabilizadores da construção de um autorretrato, em seu sentido convencional. No entanto, outros fatores dentro e para além do campo da arte também são importantes considerações para uma produção do subgênero, pois fornecem as condições de realização ou mesmo de des-realização de uma proposta autorrepresentacional. Afinal, antes de tudo, um artista que se autorrepresenta o faz porque tem uma mínima noção de si mesmo como sujeito.

É perceptível que a condição contemporânea de vida lida com a desterritorialização de vários conceitos que sustentam uma condição estável de subjetividade, ou mesmo que alguém hoje convive com a “dificuldade” de vivenciar tais conceitos de maneira regular e fixa. Isso nos faz pensar que a categoria uma de “sujeito” dá lugar à “subjetivação” e sua força processual, por conta mesmo das relações estabelecidas do ser com o mundo.

Seria interessante que nos detivéssemos um pouco na desterritorialização desses conceitos – sujeito, memória e autoria – a fim de que se criasse uma base de reflexão para a compreensão de uma desestabilização mais radical da noção convencional de autorretrato na contemporaneidade.

### **1.2.1 o que é sujeito?**

Em termos gerais, consideramos o termo “sujeito” designado a um indivíduo autônomo, responsável por suas ações, possuidor de direitos e deveres junto à sociedade a que pertence. O “sujeito” manifesta a “vontade de um indivíduo de agir e de ser reconhecido como ator” (TOURAINÉ, 1995:19); ao mesmo tempo, esse indivíduo reconhece que suas ações dão-se frente a relações e papéis sociais preestabelecidos pelas tradições e valores de seu meio; assim, a condição para que um indivíduo se torne “sujeito” é sua interação com seus pares.

Eduardo Viveiros de Castro (2002: 300 et seq) escreve sobre duas concepções de sociedade, duas imagens que embasam a cultura ocidental. A *universitas* deriva do princípio da hierarquia; tem como modelo o Estado-Nação, sendo uma totalidade orgânica que preexiste aos seus membros. Já a *societas* baseia-se em um “contrato social” entre indivíduos independentes, sendo um artifício – efeito da adesão consensual das suas partes com base em interesses e convenções. Embora, para a noção de privado que queremos abordar aqui, a concepção de *societas* lhe seja mais afim, ambas as concepções oscilam e se combinam durante o desenvolvimento das sociedades. Dessa maneira, *“o homem se constrói no social, ou melhor, individualiza-se no social, passando a ser marcado pela constituição de algo que lhe é interior, privado e próprio”*. (TEIXEIRA, 2003: s.p.)

Essa relação compósita do indivíduo com a sociedade se forja desde o cogito cartesiano, quando se pressupôs relativa autonomia do ser por sua capacidade de racionalidade e discernimento. Sistemas instituídos de crença (submissão irrestrita do homem a Deus e à Natureza) são abalados desde aquele momento histórico. Há uma transferência da sujeição do homem às forças impessoais do sagrado para o reconhecimento de sua própria importância e autonomia.

Esse momento também vê a constituição da privacidade do indivíduo, pois o movimento interno de comparação e observação do mundo permite-lhe emitir juízos, mas para isso é necessário o recolhimento para algum espaço privado e o conseqüente distanciamento dos outros. A experiência da diferença e da privacidade o faz perceber, quando se conecta com outros, que há traços pessoais que lhe são singulares. O indivíduo pode assim *“olhar, observar, valorar, avaliar, valorizar, enfim, questionar (...) [Podendo] se descentrar de seus ambientes, julga-os, não estando mais em uma relação de ser determinado por eles”* (TEIXEIRA, 2003: s.p.).

Philippe Ariès (1989, v.3: 9 et seq) distingue várias categorias que apreendem a privatização do espaço do indivíduo a partir do século XVI, dentre as quais destacamos: o gosto da solidão, que paulatinamente impele o indivíduo a fazer sozinho outras atividades, para além dos momentos de oração – e a amizade, partilhamento de sua presença com outro indivíduo, selecionado no círculo habitual de relacionamentos.

Em momento anterior desse texto, apontamos que a emergência do sujeito nas sociedades modernas dá-se em paralelo às “práticas do privado”, favorecendo o surgimento do

romance moderno e a consolidação de práticas autorrepresentacionais, como os autorretratos e a literatura confessional. Nesse aspecto, salientamos que Ariès também aponta a *literatura da civilidade*, leitura de manuais que impõem um conjunto de normas para o convívio social por meio de atitudes com relação ao próprio corpo e seus gestos e a *literatura autógrafa*, constituída de escritos sobre si, publicados ou não – como práticas de conquista do espaço privado.

Walter Benjamin também está atento à questão da emergência do sujeito moderno, relacionando-a com a emergência do romance moderno. Segundo Walter Benjamin em seu texto “O narrador” (1994: 199 et seq), esta figura do título do texto é um conselheiro. Aconselhar é sugerir a continuação de uma história narrada. Conselho e sabedoria andam juntos, mas a sabedoria está em extinção. Se a narração, presente em culturas não marcadas pelo individualismo, tem como funções a transmissão de experiências, explicação dos fatos com o intuito de preservação de costumes, tradições e ensinamentos, ela estabelece uma relação singular de interação entre o narrador e sua audiência, pois o relato, por mais distante que esteja no tempo, atualiza-se no ouvinte.

Benjamin aponta que a passagem para a modernidade promove uma experiência de “desorientação” do sujeito, fazendo-o questionar vários valores da tradição e mesmo sua condição de ser exemplar para os outros. Com isso, a prática de aconselhar e de transmitir ensinamentos vai perdendo força. Assim, essas práticas de oralidade - com as quais o narrador de experiências e histórias estabelece com sua audiência um alto grau de interação - cedem espaço a práticas solitárias, em que se destaca o romance.

Este seria um indício – o primeiro – da morte da narração, porque o romance não é oral, não resguarda este princípio. Esse processo não é recente, mas vem com a evolução das forças produtivas. Com o domínio da imprensa, o livro torna-se o elemento de ligação da solidão do romancista; o conteúdo do romance atualiza-se na solidão do leitor. Para Walter Benjamin, “*escrever um romance significa levar o incomensurável ao auge na representação da vida humana. Em meio à plenitude da vida e através da representação dessa plenitude, o romance dá notícia da profunda desorientação de quem a vive*”. (BENJAMIN, 1994:201)

Assim, o romance surge, ao passo que a narração recua. Podemos pensar com Verena Alberti (1991:69) que em Walter Benjamin há uma espécie de relação de correspondência entre narração e sociedade, por um lado, e romance e indivíduo, por outro. Esta é a razão para

apontarmos, no contexto de emergência do sujeito moderno, a importância das práticas de leitura e escrita, por conta mesmo de que tais práticas nos impulsionam à reflexão e à organização de nosso pensamento, sobretudo na intenção de descobrirmos “quem somos”.<sup>27</sup>

Esse processo transformador do Homem (desde o racionalismo cartesiano até os pressupostos iluministas) não se deu sem momentos de crise e angústia: igualmente, esses momentos manifestaram-se no microcosmo de cada ser humano. Sujeito é então o “resultado” da tensão entre uma subjetividade própria e uma dimensão coletiva de subjetividade, o que dá vazão à experiência da angústia como sentimento constitutivo da subjetividade (ELIA, 2004).

Angústia relaciona-se à dúvida – e a “dúvida metódica” foi o procedimento adotado por Descartes para chegar ao conhecimento, ou seja, a dúvida passa a ser a postura própria para o entendimento dos fenômenos. Em seu livro “Discurso sobre o método”, o filósofo e matemático a instaura, expondo seu método de trabalho. Inspirado no rigor da matemática, Descartes admite inicialmente que a realidade, percebida pelos sentidos, é confusa, está longe da verdade e necessita ser vista sempre pelo viés do ceticismo.

Às vezes, um mesmo fenômeno poderia receber diversas respostas, o que dificultava o exame da verdade. Somente seriam consideradas evidências aqueles fatos que resistissem ao método do criticismo insistente. Assim, Descartes passa a duvidar de tudo, até de si mesmo, da sua existência (estarei sonhando ou desperto?). Luciano Elia, a partir do “Discurso do Método”, comenta que *“é no ponto da angústia, por assim dizer, desse momento que Descartes, fazendo da dúvida seu método, responde algo que pode ser enunciado assim: ‘não posso não estar certo de que, ao duvidar de tudo, inclusive do fato de que estou duvidando, continuarei duvidando, e assim a única certeza que posso ter é a de que duvido.’* (ELIA, 2004: 12.)

---

<sup>27</sup> Podemos complementar essa questão com a relação que Gerald Margolis e Piera Aulagnier (apud FRAYZE-PEREIRA, 2005: 134-5) fazem entre a noção de “segredo”, a constituição da identidade e a própria atividade de pensar. Considerando que “segredo” significa colocar de lado, separar, e assim: elaborar um “saber-que-se-esconde-do-outro”, Margolis sustenta que os segredos pessoais nos dão o sentimento de sermos diferentes uns dos outros, e que *“é somente quando a criança começa a dar-se conta de que existem coisas sobre si mesma que ela sabe e outros não que pode sentir separada e independente e ser um indivíduo, pelo menos nestes domínios secretos. Nesses domínios, ela é um ser à parte e independente daqueles que não estão à par de seus segredos”*. E Aulagnier acrescenta que *“o segredo é psicologicamente vital para o sujeito (...) porque é a condição mesma de possibilidade do pensamento se exercer. (...) Assim, “prazer de pensar” e “liberdade de pensar em segredo” são sinônimos mentais e condição sem a qual torna-se impossível ao sujeito constituir-se, diferenciando-se do outro”*. Cf. FRAYZE-PEREIRA, *Arte, dor: inquietudes entre estética e psicanálise*, São Paulo, 2005, p. 134-6.

A despeito da condição desestabilizante provocada por uma incerteza, havia um princípio de “positividade” no método cartesiano porque continha uma finalidade para a dúvida: chegar a uma solução, certeza – a uma verdade. O questionamento do indivíduo sobre o existente (inclusive sobre si) supõe seu isolamento para respondê-lo; seu veredito final envolvia, portanto, a ideia unificada de uma dada questão, espécie de síntese, o que permitia classificá-la e estabelecer-lhe um padrão de comportamento.

Eis então como se chegou à ideia ainda corrente de sujeito (cartesiano e depois iluminista) como um ser unificado, uniforme, idêntico a si mesmo, como fruto de uma autoconsciência que, mesmo duvidante, sai dessa condição de *epoché*<sup>28</sup> para estar sempre apta a decidir, percorrer e atuar coerentemente com essa imagem mental una que o indivíduo faz de si mesmo. E para manter-se nessa condição autorreflexiva de *epoché*, era necessário que se constituíssem espaços para a prática do privado e para a materialização de suas reflexões por meio de relatos escritos de conteúdo pessoal, como os romances e as literaturas autógrafas. Por outro lado, para que o indivíduo constituísse esses espaços privados e se colocasse em processo autorreflexivo, a vida social era fundamental, pois lhe fornecia o “repertório” de fatos, situações e relações que lhe impunham comportamentos e adoção de relações de valor, assim como comparações entre modos de vida padronizados e a emergência de sua singularidade.

Pensando que a Psicanálise nasce e se desenvolve em um contexto da segunda metade do século XIX – em que há grandes transformações nas cidades e nas sociedades<sup>29</sup> – o conceito de sujeito iluminista (valorização extremada do poder da razão) é problematizado enquanto unicidade positivista, pelas teorias de Freud e seus seguidores.

Pelo viés psicanalítico, não é possível dotar o sujeito dessa pretensa unicidade do sujeito que direciona sua vida somente à racionalidade. Em seu texto sobre o narcisismo<sup>30</sup>, Freud fortemente contrapõe-se ao ideal cartesiano e iluminista de sujeito, revelando a

---

<sup>28</sup> Termo filosófico que significa a suspensão do juízo, em que não se afirma ou se nega nada, como uma atitude a ser tomada diante do problema do conhecimento. Cf. FERRATER MORA, Dicionário de Filosofia, t.II, 2001, p.854-5.

<sup>29</sup> Consideramos aqui cidades europeias, mas sem desconsiderar o impacto dessas transformações em culturas periféricas, como a cultura brasileira. Conferir: BRESCIANI, Maria Stella Martins, op.cit; BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin*, São Paulo, 2000.

<sup>30</sup> FREUD, Sigmund, “Sobre o Narcisismo: uma introdução” (1914), in Edição Standard brasileira das obras completas de S. Freud, 1976, v.14.



importância da alteridade no processo de subjetivação. O sujeito é naturalmente cindido em dois, o consciente e o inconsciente:<sup>31</sup> *sua verdade é, portanto, sua divisão, não sua síntese.*

Teixeira (2004, s./p.) informa-nos que Freud relativiza o eu como um modo de ser de nossa instância psíquica e o descentraliza, já que o situa “*como alheio à consciência de si, marcado pelo desconhecimento e alienação ao inconsciente*”. (ibidem). A autora ainda comenta que o pensamento freudiano oferece-se como um horizonte crítico ao sujeito cartesiano, pois, no que toca a construção autobiográfica, há um “*confronto com a fragilidade dos recursos identitários nos quais ilusoriamente pensamos estar situadas a conquista da felicidade e a cura para o mal-estar que nos deixa marcas, cada vez mais fortes, intra e intersubjetivamente*”. (ibidem)

A introspecção, a volta para si e uso de sua racionalidade não garantem ao sujeito o encontro consigo mesmo, tal como pressupunha Descartes; o eu é um constructo, dado a partir das alteridades que o circundam: os outros, a cultura, o inconsciente. Nessa suposta volta para si, o que o eu tem são lembranças de experiências que escapam a uma completa significação; recordações da infância são sobrepostas pelos relatos de outros sobre ele e por outras interpretações, gerando “fantasias” pessoais, as quais ele transporta para sua vida presente.

Ora, se essas lembranças infantis embasam o que o sujeito pressupõe de si, e se ele não pode compreendê-las absolutamente - porque lhe escapam pelo esquecimento, pela fantasia, pelo enigma, pelo trabalho tradutivo e pela não linearidade dos eventos lembrados - é possível inferir que sua autopercepção ancora-se em suposições ou mesmo ficções, embora movidas pelo desejo de conhecimento da “verdade”.<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> Ou ainda em ego, id e superego. O superego seria a instância da lei, valores e normas comportamentais que aprendemos na vida familiar e na sociedade; o id responde ao que é irracional, nosso lado dionisíaco, que busca o prazer, independentemente do que é correto ou não, moralmente; e o ego seria a instância conciliatória entre o superego e o id. Nesse sentido, para vivermos em sociedade e produzirmos cultura, reprimimos ou regulamos conteúdos agressivos do id, de nosso lado selvagem.

<sup>32</sup> É Luiz Costa Lima quem ainda nos ilumina acerca das diferenças entre fantasia e imaginário. Se para ele a atividade mimética é uma categoria universal humana, sendo “produção da diferença”, mas “sob um horizonte de semelhança” - o imaginário torna-se a instância à qual a atividade mimética se submete, pois o imaginário “irrealiza” o real, ou seja: repetindo o real, o imaginário insere-o em uma dimensão que “aniquila” as nossas expectativas habituais do que seria o nosso entorno. Podemos inferir assim que o imaginário é um campo e a mimese é uma operação da qual o imaginário se vale para lançar imagens que evoquem o mundo, “*apenas para retirá-lo de sua ‘realidade’ e precipitá-lo nas brumas nebulosas do imaginário, que rasura os contornos, apaga a nitidez e retira o foco da verdade*” (FERNANDES, 2000: 1). Já a fantasia difere do discurso do imaginário porque abole o estranhamento e o conflito; tem um fundo compensatório e narcísico, pois é uma instância em que os desejos são possíveis e as projeções do sujeito que “sonha” não questionam o real da maneira como faz o imaginário. Para Luiz Costa Lima, a “*fantasia dribla a tensão do imaginário. A fantasia é um poético facilitado,*

O que ocorre então é uma abertura para a compreensão do sujeito como desejo de totalidade, mas aberto à aceitação de suas fissuras constitutivas. As suas fissuras são o habitat da alteridade, sem a qual não se constrói a autoidentidade. Nesse sentido, pensar no que é sujeito implica pensar também no que é identidade, pois é por meio de suas relações de semelhança e de diferença que a subjetividade se compõe.

No dizer de Melucci (apud COLOMBO, 1991: 117 et seq.), três fatores estão em jogo no reconhecimento de uma identidade: 1) um sujeito ou objeto que permanece no tempo; 2) uma unidade que permite distinguir o sujeito ou objeto com relação aos outros; 3) entre dois objetos ou sujeitos, é possível, nesta relação, afirmar sua coincidência ou percebê-los como idênticos.

Com base nesses três fundamentos, podem ser selecionados aspectos comuns entre grupos ou entre indivíduos, o que os torna “difícilmente separáveis”. Esse pensamento é compreensível para a identidade de um grupo ou de um sujeito com relação a um mesmo ambiente social. Outro aspecto relativo a essas definições é que “identidade” também pressupõe diferenciação.

Woodward (2000:9 et seq) aponta a necessidade de se definir o termo identidade; mas ela considera que tal definição é uma construção relacional, marcada pela presença do Outro como baliza. Noutros termos, para me identificar, preciso situar pontos fora de mim que definam o que eu não sou, mas que forneçam as condições para que eu exista. Em suma, “a identidade é, assim, marcada pela diferença”. Nessa relação entre “eu e não-eu”, ou mesmo entre “nós e eles”, estabelecem-se tensões entre grupos, dadas pelas diferenças e pela negação das “mesmidades” (WOODWARD, 2000) que atuam no campo das representações simbólicas e constituem as identidades individuais e de grupo. Como fruto de nossas relações com o mundo, a construção de nossa identidade é simbólica e social, daí o caráter relacional que funda o conceito.

O social e o simbólico referem-se a dois processos diferentes, mas cada um deles é necessário para a construção e o esforço de manutenção das identidades. A marcação simbólica é o meio pelo qual nós damos sentido a práticas e a relações sociais, definindo, por exemplo, quem é excluído e quem é incluído dessas práticas. É por meio

---

*e a criança é alguém que ainda não converteu sua apetência pela fantasia em competência para a tensão do imaginário” (COSTA LIMA apud FERNANDES, 2000:2).*

da diferenciação social que essas classificações da diferença são “vivas” nas relações sociais. (Ibid: 14).

Outra perspectiva apontada por Woodward é a relação conflituosa entre as chamadas “perspectivas essencialistas” e as “perspectivas não-essencialistas” sobre a identidade e as relações entre grupos. As primeiras pressupõem um núcleo de características próprias e fixas de um sujeito, ou de características comuns, autênticas e estáveis de um grupo social; muitas vezes, valem-se de traços biológicos e/ou históricos para se firmarem. Assim, os discursos da maternidade biológica, do fundamentalismo religioso e de movimentos nacionalistas exemplificam lugares de reivindicação de uma identidade “unificada”, expressa em práticas simbólicas de sujeitos estavelmente posicionados, que valorizam suas “essências”.

As perspectivas não-essencialistas estabelecem-se na relação entre dois ou mais grupos ou dois ou mais indivíduos; enfocam as diferenças ou os aspectos que lhes são coincidentes e suas transformações ao longo do tempo. Podemos pensar os atuais “coletivos” de artistas como relações não-essencialistas entre indivíduos. Os coletivos organizam-se em estruturas abertas à diversidade de propostas artísticas entre seus membros ou mesmo com um foco poético em comum, e muitas das vezes, avessos às amarras da burocracia na elaboração e veiculação de projetos.

Organizados em disposições flexíveis, os coletivos propõem uma *“tomada de consciência acerca da trama institucional do sistema de arte”* incorporando *“um compromisso de vida, (...) de um tempo de produção e de invenção da instituição, de um tempo de institucionalização que passa por esse outro lugar, que é também o da convivialidade, comprometido com um tipo de sociabilidade que é parte estratégica da ação.”* (BASBAUM, 2001: 112) Muitos artistas vinculam-se a vários coletivos distintos entre si, ou permanecem em um grupo por um dado tempo, o que dificulta a percepção de seus percursos poéticos como trajetórias lineares e permanentes.

Admitindo essa perspectiva não-essencialista como norte de raciocínio, e, portanto, como uma abertura para a diferença, Woodward se pergunta (2000: 12 et seq): *“Por que estamos examinando a questão da identidade neste exato momento? Existe mesmo uma crise*

*de identidade? (...) Por que o conceito de identidade é importante?*”, assim como Stuart Hall (2000: 18): “Quem precisa de identidade?”.<sup>33</sup>

O interesse em discutir identidade sustenta-se hoje em uma não-passividade do eu, que, influenciado por novos modelos institucionais, contribui para a existência desses modelos (ou resistência a eles). Discute-se também identidade por entendê-la como espaço tenso e necessário de visualização de relações de poder entre instituições, médios e pequenos grupos sociais, em que a identidade do sujeito não deveria tornar-se somente efeito de um discurso ideológico dominante.

Ao tratar da identidade nos tempos atuais, Anthony Giddens (2002) distingue as sociedades pré-modernas das sociedades modernas a partir das formas institucionais, hábitos, costumes e relações sociais específicas dessas situações. Giddens explica-nos sobre os contornos de um indivíduo na vida social nessas tipologias de sociedades, fazendo uma diferenciação entre a vivência dos rituais de passagem naquelas sociedades pré-modernas, em relação à vivência do projeto reflexivo, em nosso mundo de hoje:

A reflexividade da modernidade se estende ao núcleo do eu. Posto de outra maneira, no contexto de uma ordem pós-tradicional, o eu se torna um projeto reflexivo. Transições nas vidas dos indivíduos sempre demandaram a reorganização psíquica, algo que era frequentemente ritualizado nas culturas tradicionais na forma de ritos de passagem. Mas em tais culturas, nas quais as coisas permaneciam mais ou menos as mesmas no nível da coletividade, geração após geração a mudança de identidade era claramente indicada – como quando um indivíduo saía da adolescência para a vida adulta. Nos ambientes da modernidade, por contraste, o eu alterado tem que ser explorado e construído como parte de um processo reflexivo de conectar mudança pessoal e social. (GIDDENS, 2002: 37)

---

<sup>33</sup> Em outro texto, Stuart Hall identifica três concepções de sujeito: há o “sujeito do Iluminismo”, baseado numa idéia unificada e centrada de pessoa humana, em que a razão e a ação eram sempre coincidentes e estáveis ao longo da vida; o “sujeito sociológico” espelhava a complexidade da vida moderna, o que atestava sua não-autonomia - sua identidade era gerada pela mediação dos outros, numa concepção “interativa” do “eu” com o seu ambiente. O “sujeito pós-moderno”, ambientado num mundo de mudanças estruturais e institucionais significativas, se compreende instável, em transformação contínua. Cf. HALL, Stuart, *A identidade cultural na pós-modernidade*, 2004, p. 10 et seq. Em meu entender, embora os adjetivos iluminista, sociológico e pós-moderno se refiram a passagens da modernidade, não invalidam a possibilidade de trabalharem juntos numa mesma figura de subjetividade contemporânea. Mesmo a delimitação de um dado contextual não retira a força da interpenetração dessas concepções; antes, só atestam a complexidade de nossa subjetivação na contemporaneidade, pensando na vivência subjetiva em uma perspectiva não essencialista.

Evitando o uso do termo “pós-moderno” e suas implicações conceituais, o autor percebe nosso mundo de hoje como “modernidade tardia”, “alta modernidade” ou “ordem pós-tradicional”<sup>34</sup>, detectando uma outra disposição do sujeito no relacionamento com as instituições, gerando um dinamismo peculiar pelo entrelaçamento das questões subjetivas com o impacto da globalização cultural e econômica. Assim,

as instituições modernas diferem de todas as formas anteriores de ordem social quanto a seu dinamismo, ao grau em que interferem com hábitos e costumes tradicionais, e a seu impacto global. No entanto, essas não são apenas transformações em extensão: a modernidade altera radicalmente a natureza da vida social cotidiana e afeta os aspectos mais pessoais de nossa existência. (...) Uma das características distintivas da modernidade, de fato, é a crescente interconexão entre os dois “extremos” da extensão e da intencionalidade: influências globalizantes de um lado e disposições pessoais de outro. (GIDDENS , 2002: 9)

---

<sup>34</sup> Passadas aproximadamente duas décadas do debate Lyotard/Habermas sobre o fim do modernismo, encontramos ainda muitas nomenclaturas que buscam filiar nossas experiências para além do moderno. Em minhas leituras nesses anos, encontrei “supermodernidade” (Marc Augé), “modernidade líquida” (Zigmunt Bauman), “capitalismo da mídia” (Fredric Jameson), “sociedade pós-industrial” (Alain Touraine) dentre outros, que não se encontram neste texto. O fato de usar aqui termos como “pós-tradicional”, “pós-contemporâneo”, “alta modernidade”, “modernidade tardia”, provenientes de Anthony Giddens e Fausto Colombo, vem da fidelidade aos seus textos. No entanto, aproveito para expressar minha preocupação com o termo “contemporâneo”, cuja definição básica é o alinhamento de um fato com seu próprio tempo, no sentido de “atual”; como denominamos a arte que se faz hoje (a partir dos anos 1960) de “arte contemporânea”, fico pensando como se sente: a) aquele artista que faz arte hoje, valendo-se de outros padrões de criação e valores que não os atuais e como fica a questão da legitimação de seu fazer pelo sistema das artes; b) como seria a arte de depois, com valores distintos aos de hoje. Será “pós-contemporânea”? Cf. CAUQUELIN, Anne, “Arte contemporânea: uma introdução”, 2005, p.127 et seq. Otávio Paz também realiza o mesmo raciocínio para o termo “moderno”: “se a modernidade é uma simples consequência da passagem do tempo, escolher como denominação a palavra moderno é resignar-se a perder de antemão e de repente o seu nome: como se chamará no futuro a época moderna?” (PAZ apud FRAYZE-PEREIRA, 2005: 124). Embora pense que não seja escopo deste texto discutir a pertinência dos termos, filio-me aos comentários de Alberto Tassinari e Hal Foster acerca de uma “arte pós-moderna”: para o esteta brasileiro, o que chamamos de arte contemporânea, na verdade seria uma segunda fase da arte moderna. A arte moderna compreenderia duas fases: a formação (entre o fim do XIX e meados dos anos 1950) e o desdobramento, a partir dos anos 1960. Tassinari escreve que o termo “arte pós-moderna” provocaria a descontinuidade da arte moderna. O autor percebe que as “teleologias que nutriram as diversas correntes da arte moderna, (...) são próprias de processos ou de fases de formação. Completada a fase, as correntes em disputa se dispersam, e o que parecia uma luta pela sobrevivência surge como uma dinâmica de múltiplas entradas que, na fase posterior, de desdobramento, indica múltiplas saídas ou modos de continuação da arte moderna.” E complementa: “diante de uma espacialidade já formada em sua estrutura básica, o artista contemporâneo trabalha num campo pleno de possibilidades, contudo não mais sujeito a mudanças tão radicais como as que a arte moderna teve de realizar para formar-se”. TASSINARI, A., O espaço moderno, 2001, p. 11 et seq. E Hal Foster vale-se do pensamento de Benjamin de que “cada época sonha a próxima” para pensar que não há descontinuidade entre a arte moderna e a arte pós-moderna: “modernismo e pós-modernismo devem ser vistos juntos, em “paralaxe” (tecnicamente, ângulo de deslocamento de um objeto causado pelo movimento de seu observador), pelo que eu penso que nossos enquadramentos de ambos dependem de nossa posição no presente e que essa posição é definida a partir desses mesmos enquadramentos”. FOSTER, Hal, “Whatever happened to Postmodernism?”, in \_\_\_\_\_. The return of the real: avant-garde at the end of the century, 2001, p.206 et seq.

O panorama de guerras de extensão mundial, o redesenho geopolítico do planeta (descolonização da Ásia e da África), os processos ditatoriais na América Latina e África, o desmembramento da União Soviética, a inclusão do Leste Europeu na Comunidade Européia, o desequilíbrio do meio-ambiente, a contracultura, a globalização econômica e o multiculturalismo são alguns dos fatores que promoveram uma constatação da crise do sujeito do conhecimento no mundo atual, ou seja, o que o senso comum ainda evoca enquanto horizonte de representação para o sujeito – sua unicidade e estabilidade - não encontra mais campo de expressão em um mundo multifacetado, cujos valores são cambiantes.

Segundo Giddens, vivemos em uma “cultura do risco”, pois o tempo futuro já se presentifica pela reorganização das relações tempo-espaço, pelas grandes migrações humanas (que diversificam o ambiente cultural e social de um dado lugar), pelos avanços científicos e tecnológicos, pela pluralidade de possibilidades à nossa escolha, pelos grandes problemas econômicos e políticos globais, que nos põem em situações de dúvida, ansiedade, medo, crise e incompletude e pela consequente expansão de “mecanismos de desencaixe”, mecanismos que desterritorializam os locais e os laços sociais, gerando outras recombinações de espaço e tempo.

A modernidade reduz o risco geral de certas áreas e modos de vida, mas ao mesmo tempo introduz novos parâmetros de risco, pouco conhecidos ou inteiramente desconhecidos em épocas anteriores. Esses parâmetros incluem riscos de alta consequência, derivados do caráter globalizado dos sistemas sociais da modernidade. O mundo moderno tardio (...) é apocalíptico não porque se dirija inevitavelmente à calamidade, mas porque introduz riscos que gerações anteriores não tiveram que enfrentar. (GIDDENS, 2002:12)

A complexa sociedade atual exige-nos diversas identidades, “identidades plurais”, marcadas por desigualdades e tensões; o que experimentamos é a ilusão de unicidade de nossa subjetividade versus nossa pluralidade identitária, em que somos permeados por tantas representações (posições-de-sujeito) quantas forem necessárias em nosso estar no mundo. Conforme Hall (2004:13), assumimos identidades

diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é

apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora “narrativa do eu”.

Essa concepção de identidade como plural define-se então pela tensão entre polaridades e se afina com as constatações de Hall e Woodward sobre a “identificação” (o sufixo “ação” indicando processo) como termo mais condizente com as diversas posições-de-sujeito que a identidade passa a assumir na contemporaneidade. A identificação – empatia por outros, “*seja pela ausência de uma consciência da diferença ou da separação, seja como resultado de supostas similaridades*” (WOODWARD, 2000:18), passa a constituir “pontos de apego temporário” (HALL, 2004: 112) entre o sujeito e o Outro no fluxo dos discursos e das representações; é um processo que ocorre sempre nas articulações das alteridades com as identidades, em que a estabilidade é cambiada por uma “situação”: uma posição-de-sujeito circunstancial. Nesse sentido, podemos inferir que a “identidade do sujeito” é da ordem da circunstância: esta determina tanto um “ponto de apego temporário” a um grupo quanto ao “uso” de uma identidade apropriada a essa vivência temporária.

Alain Touraine considera que compreender o sujeito corresponde a compreender a relação entre três termos: sujeito, o ator<sup>35</sup> e o indivíduo.

O indivíduo não é senão a unidade particular onde se misturam a vida e o pensamento, a experiência e a consciência. O Sujeito é a passagem do (...) controle exercido sobre o vivido para que tenha um sentido pessoal, para que o indivíduo se transforme em ator que se insere nas relações sociais transformando-as, mas sem jamais identificar-se completamente com nenhum grupo, com nenhuma coletividade. (TOURAINÉ, 1995:220)

Percebo nesta definição a presença de uma constante diferenciação do [indivíduo→□sujeito→□ator] em relação a seu meio, embora seja este meio o lugar das transformações e ações do indivíduo<sup>36</sup>; assim, compreendo que há uma carga de transitoriedade nas composições do sujeito com o meio. Touraine propõe uma polaridade entre o indivíduo consumidor e o indivíduo produtor, em que o primeiro responde passivamente às ofertas do poder e do capital,

---

<sup>35</sup> Podemos pensar aqui tanto no sentido de ator como “aquele que age”, como “aquele que atua”. Esta última acepção conecta-se fortemente à tensão entre o real e o ficcional na subjetivação, apontada anteriormente.

<sup>36</sup> Pierre Lévy, em seu livro “O que é virtual?”, compreende o verbo existir por meio de sua etimologia. O radical latino *sistere* significa “estar colocado”. Vêm daí os vocábulos resistir, insistir, subsistir, existir, os quais ele utiliza para complementar sua reflexão sobre a virtualidade. Existir é a composição de “ex” + “sistere”. Ao radical latino *sistere* junta-se o prefixo “ex”, significando exterioridade. Assim, existir, etimologicamente, significaria “ser para fora”. Cf. LÉVY, Pierre, O que é virtual?, São Paulo, 1996, p. 20 et seq.

consumindo-as acriticamente, diferentemente do indivíduo produtor, que por meio do apelo à liberdade possível, não se reduz aos apelos do consumismo, criando sua própria história de vida. É perceptível uma dimensão ética na formação subjetiva, pois sujeito e ator são forças que resistem em conjunto tanto ao individualismo quanto à pressão do sistema<sup>37</sup>: assim, a subjetivação torna-se “*a penetração do Sujeito no indivíduo e, portanto, a transformação – parcial – do indivíduo em Sujeito*” (Ibid: 222).

O sociólogo francês aponta-nos para a diversidade de papéis sociais que desempenhamos em nossa complexa sociedade contemporânea e alerta-nos para o fato de sermos tentados a fugir de nós mesmos, nessas disjunções entre sujeito, ator e indivíduo, “*por meio de uma droga ou simplesmente suportando as exigências da vida cotidiana*” (Ibid:220). Nesse momento, a fala de Alain Touraine conecta-se com a fala de Suely Rolnik.

Rolnik (1993) aponta que o processo de tornar-se sujeito hoje é uma batalha constante que alguém trava com o mundo e consigo mesmo, na provisoriade de cada identidade recém-conquistada. Tais cargas de transitoriedade, angústia e flexibilidade dificultam quaisquer tentativas de fixar formas identitárias no tempo e no espaço, pois temos a ilusão de uma identidade fixa, em que nossos termos constituintes se estabilizariam. Assim, compomos com o mundo exterior somente naquilo que seria conveniente para a confirmação de nossa fictícia identidade. Essa seleção do exterior interrompe o fluxo natural do tempo, culminando na modalidade de interrupção “*drogadição de identidade*”:

O viciado em identidade tem horror ao turbilhão das linhas do tempo em sua pele. A vertigem dos efeitos do fora o ameaça a tal ponto que para sobreviver a seu medo ele tenta anestesiá-lo, deixando vibrar em sua pele, de todas as intensidades do fora, apenas aquelas que não ponham em risco sua suposta identidade. Este homem se vê então obrigado a consumir algum tipo de droga, se quiser manter a miragem de uma suposta identidade. (...) Obviamente, ele nunca chega lá, já que lá é uma miragem. E quanto mais se frustra, mais corre atrás; e quanto mais desorientado, estressado, ansioso, perseguido, culpado, deprimido, em pânico, mais ele se droga. Um círculo vicioso infernal. (ROLNIK, 1993:308-9).

---

<sup>37</sup> Ainda à luz de Touraine percebemos que essa conjunção do sujeito com o ator é falível. O autor nos coloca que “*Na sociedade moderna, (...) [o] indivíduo, o sujeito e o ator podem afastar-se um do outro. Somos frequentemente atingidos por esta doença de civilização. Por um lado, vivemos um individualismo narcisista; por outro, somos tomados pela nostalgia do ser ou do sujeito, no sentido antigo que se dava a este termo e lhe damos expressões estéticas ou religiosas; por outro lado ainda, nós (...) desempenhamos nossos papéis e vamos consumir, votar ou viajar como se espera que façamos*”. Cf. TOURAINE, Alain, Crítica da modernidade, 1995, p.222.



Podemos fazer uma relação deste pensamento de Rolnik sobre a drogadição de identidade com o pensamento de Luiz Costa Lima sobre a fantasia. Isto porque o sujeito se ancora num pressuposto de identidade fixa – uma miragem que necessita constantemente de uma substituição compensatória ao “turbilhão de linhas do tempo” que pode ameaçar essa suposta identidade. Pensando em textos ficcionais fantasistas, Luiz Costa Lima informa-nos que a *“fantasia é o recurso das narrativas que visam seduzir e ‘pegar’ o receptor de forma automática, passiva e imediata”* (COSTA LIMA apud FERNANDES, 2000: 2); assim, o recurso à drogadição de identidade trabalha numa linha análoga à fantasia porque mascara a tensão interna do indivíduo, *“o ponto de um conflito entre o desejado e o temido, o ponto de divergência entre a esperada identificação e uma inesperada estranheza.”* (Ibidem).

Voltando ao nosso tema de reflexão – autorrepresentações contemporâneas em Artes Visuais – essa tensão entre o caráter ficcional de um relato de vida e o desejo de se alcançar o real tem gerado diversas propostas artísticas; menciono aqui o “polêmico”<sup>38</sup> projeto poético do artista alemão Joseph Beuys (1921-1986), com o qual é possível pensar nos conceitos de mimese (inclusão da diferença, num horizonte de semelhança) e imaginário (irrealização do real, mantendo a tensão entre a ficção e a realidade), de acordo com Luiz Costa Lima.

Em 1939, Beuys presta serviço militar na Segunda Guerra Mundial. Entre 1943 e 1944, o avião que pilotava é abatido na Criméia (Ásia), região coberta de neve. Beuys é projetado para fora da nave, com fraturas por todo o seu corpo. Em estado inconsciente e semicongelado por vários dias, é por fim encontrado por nativos da região, os tártaros, que o enrolam em gordura e feltro por vários dias, até que o piloto recobre a consciência. Depois de recuperado, volta ao front, onde é ferido outras vezes, além de ser prisioneiro dos ingleses. Após a guerra, decide estudar arte e ingressa na Academia de Dusseldorf, aos 26 anos de idade. No início da década de 1960, Beuys já é professor de arte na escola em que fora aluno, e essa experiência

---

<sup>38</sup> O sétimo volume da revista PortoArte, de 1996, dedicou seu núcleo temático aos 10 anos de morte de Joseph Beuys. Dentre os vários textos que compõem o núcleo, há constantes referências à crítica que se faz à biografia do artista como tentativa de se desviar de uma questão ética maior, que é de sua participação na Segunda Guerra Mundial. No Colóquio Joseph Beuys, realizado em Paris em 1994, teóricos como Rainer Rochlitz, Benjamin Buchloch e Peter Bürger insistiram “sobre a desconfiança que se deve aportar à palavra do artista” (HOHFELD, 1996:48); e para Buchloch em particular, o “mito” de quase morte e ressurreição do artista *“tenta negar a participação na guerra alemã, e portanto, a responsabilidade pelos crimes cometidos pelos alemães durante o Terceiro Reich.”* (Ibid:52). Conferir: PortoArte, Porto Alegre, v.7,nº11, mai 1996.p.39-94

será a ponte entre uma produção artística pessoal e uma atuação política, na formação de associações acadêmicas e do próprio Partido Verde, na década de 1970.

Essas passagens compõem uma subjetividade distinta e complexa, diversamente representada em sua produção. A atuação de Beuys dá-se pelo uso de materiais identitários: elementos condutores e mantenedores de energia e calor, como a gordura animal, o feltro, cobre, mel, ouro e esparadrapo. Tais materiais podem gerar associações de cunho espiritual, quanto dizer da reversibilidade dos estados da matéria, permitindo-nos analogias com nossa condição humana. Os elementos minerais, vegetais e animais presentes em seus trabalhos indicam o desejo do artista em reconciliar cultura e natureza. Assim, trabalha com árvores, com coelhos, veados, coiotes, pedras.

Beuys busca também uma conexão entre dicotomias clássicas, como razão x intuição, corpo x espírito, ocidente x oriente. Por esta razão, uma de suas questões mais recorrentes será a Eurásia, junção de Europa e Ásia, referindo-se não somente ao local de sua experiência fundamental, mas à reunificação política do ocidente e do oriente, e posteriormente a reunificação das duas Alemanhas, separadas por um grande muro em 1961.

Uma de suas mais importantes afirmações foi a de que “todo homem é um artista”. Seu depoimento esclarece-nos mais a respeito: *“Isto não significa, bem entendido, que todo homem é um pintor ou um escultor. Não, eu falo aqui da dimensão estética do trabalho humano, e da qualidade moral que aí se encontra, aquela da dignidade do homem”*. (BEUYS apud TESSLER, 1996: 61) Nesta afirmação está o cerne de seu conceito de “escultura social”: todo homem é um artista significa a reintegração da arte no seio social, potencializando sua capacidade transformadora e libertadora e a criatividade de todos nós. Assim, o impacto de suas experiências permite com que ele forje um conceito de arte voltado ao socius, uma escultura social agregadora de significação para as experiências cotidianas dos outros. Isso dá às suas ações um caráter ideológico e político<sup>39</sup>, bem como uma noção de plasticidade para o ato de pensar.

---

<sup>39</sup> Em conferência pronunciada em 1972, Beuys nos coloca sobre a importância da liberdade e da arte, para além de uma esfera pessoal: *“quero afirmar, e em tons decididamente radicais, que somente a arte pode ser revolucionária, seguida, em segundo lugar, pela ciência. (...) A ciência, ao modificar as condições ambientais, coloca-se como elemento revolucionário. Mas trata-se efetivamente de liberdade no sentido pleno da palavra? A liberdade científica tem seu limite na imprescindível exigência de pensamento lógico. Nós queremos um novo modo de intervir sobre o ambiente e modificá-lo, um modo no qual o homem possa valer-se, de forma plena e radical, de sua liberdade. Exatamente como acontece no campo da arte. E a este respeito gostaria de citar*



36. Joseph Beuys.

A experiência de quase-morte/ressurreição de Joseph Beuys é determinante na construção de uma autobiografia mítica, em que não cabe uma vivência particularizada, individualizada: há o desejo de uma “socialização ritualizada” de sua experiência particular. Nesse sentido, parece haver um movimento pendular que oscila entre a distinção da figura idiossincrática e mítica do artista e uma dissolução de sua singular personalidade, rumo às relações comunitárias.

Cabe então pensar que o projeto poético/político de Beuys lida com as tensões postas na definição de sujeito e identidade, na lida do privado com o social e na lida das semelhanças com as diferenças. O exemplo de Joseph Beuys também é aplicável ao pensamento de Touraine sobre as passagens do indivíduo ao ator, pois Beuys, além de tensionar os campos da ficção e do real na construção de seu projeto autobiográfico, tensiona também os limites do interesse individual e do coletivo por meio de sua condição de ator social.

Embora tenha havido uma grande polêmica sobre o caráter ético das ações de Joseph Beuys, pensadas por outros como “compensatórias” por conta mesmo de sua participação na Segunda Guerra Mundial, não me parece que seu projeto poético vá em direção a uma autorrepresentação essencialista e fixa, que fuja de suas tensões internas, de acordo com os conceitos de drogadição de identidade ou mesmo de fantasia, apontados por Touraine, Suely Rolnik e Luiz Costa Lima.

---

*Schiller ainda uma vez, quando ele afirma: ‘Apenas o homem que joga, livre dos vínculos da lógica, sensível apenas às injunções do belo e da estética, apenas o homem que se autodetermina é um homem livre.’ Esta é, a meu ver, a liberdade absoluta.” Cf. BEUYS, Joseph, “A revolução somos nós”, in: FERREIRA, G.; COTRIM, C. Escritos de artistas, 2006, p. 301 et seq.*

O projeto poético/político de Beuys afasta-se do campo da fantasia e tange o imaginário, porque suas ações são polêmicas, instigam-nos pelas dicotomias entre o singular e o coletivo, entre o mito e a normalidade, não havendo atenuação dos conflitos apontados. Os próprios materiais de que Beuys se utiliza são sujeitos à transformação no tempo; sua alusão à reunificação das Alemanhas e da Ásia com a Europa – se hoje são realidades, são realidades tensas, posto que existem (resistem, insistem, persistem) no equilíbrio precário da conciliação das diferenças. Mesmo sua intenção mais utópica: conciliar o lado racional com o selvagem de cada um, alcançando assim a “liberdade absoluta”, por mais que nos pareça uma “fantasia”, o seria de maneira própria à verdadeira arte: precipitando desvios, desenhando não um espelho do mesmo, mas sua fantasmagorização. (FERNANDES, 2000:2)

### **1.2.2 lembrar e esquecer**

Se a alteridade do sujeito são seu inconsciente, objetos e outros sujeitos, se a identidade pressupõe simultaneamente a indiferenciação e a diferenciação, então é possível pensar no esquecimento e no presente como alteridades da memória. Mas como preenchemos nossas falhas de memória? Preenchemos com fantasias? Como pensar em memória, se são muitos os que nos habitam? Como reter e organizar tudo isso, se somos o tempo todo atravessados por “feixes de sensações”, por vetores outros?

As palavras de Bachelard sobre a dupla de termos ressonância/repercussão relacionam-se, de certa maneira, com o papel da memória apontado por Freud<sup>40</sup>, dando-lhe a função de construir a autoimagem do sujeito. No entanto, elas indicam também uma dialética sem síntese presente por todo este texto: a relação eu/outro, ou a relação entre a dimensão intrasubjetiva e a dimensão intersubjetiva do indivíduo. Além disso, há o fator de incorporação do elemento estranho no seio do que seria “originalmente” nosso, as boas-vindas à alteridade e a tentativa de assimilá-la, tornando-a “nossa”. Tratar da memória não fugiria desta tensão, constitutiva do sujeito.

---

<sup>40</sup> Conferir FREUD, S., “Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância” (1917), In: op. cit., v.17; SKLAR, Sérgio, O espaço imanente: um estudo psicanalítico sobre a arte em Sigmund Freud e Jacques Lacan, 1989.

Memória é propriedade do ser, um atributo sem o qual é impossível criar imagens, nem mesmo imaginar-se criando. Mais que atributo, a memória é uma operação. É possível pensar na memória como operadora consciente na construção de imagens artísticas, mas há também sua involuntariedade: quando um elemento externo qualquer aciona repentinamente um processo intenso de rememoração. Tanto a memória voluntária quanto a involuntária constitui nossas experiências, nosso contato com os fenômenos por isso contribui para o constante trabalho de interpretação e tradução do mundo.

Na obra “Em busca do tempo perdido”, Marcel Proust refere-se a essa experiência quando em contato com biscoitinhos (*madeleines*) que acompanhavam o chá, nas visitas à tia. As *madeleines* o deslocavam para uma outra temporalidade.

[O] encontro com uma materialidade – uma madeleine, para Proust – [provoca] sensações que [nos fazem] entrar em contato com afetos muito intensos, impressos no corpo e adormecidos. Experimentar a sensação inteira e aceitar sua provocação, encarar a materialidade como um signo a ser desvendado é o passaporte para a viagem. Uma porta se abre para a dimensão lateral onde experiências, afetos, paixões, mundos passados e presentes se reúnem vibrando em pura intensidade, ressoando; um tempo fora do tempo, a eternidade da arte. (BURROWES, 1999:63)

É interessante perceber esse movimento ziguezagueante emergindo na posição atenta do sujeito, quando este se põe a pensar ou conversar, e é atravessado por uma exterioridade que faz deslocar o pensamento, dando um novo colorido à percepção que se tem do mundo – nesse sentido, o teor poético da madeleine, no caso de Proust, afina-se à carga poética de Bachelard na composição ressonância/repercussão, pois elas nos tranquilizam a respeito da impossibilidade de uma linha reta ser o norte da criação artística.

É possível pensar numa situação de corte constante, em que somos tantas vezes “interrompidos” em nosso pensamento, em situação de constante encontro fortuito com *madeleines* - que nublem antigas concepções que temos de nossos processos de criação ou mesmo de nossa autoimagem, de nossa autoidentidade?

Deve haver um momento em que nos dá vontade de parar, de reduzir a velocidade do pensamento, de tornar mais nítida nossa imagem especular. Deve haver um momento em que desejamos ser “pedras”, num processo muito lento de esculpimento pelo tempo. Mas isso não ocorre. Nossas posições-de-sujeito, sempre em contato com algum tipo de alteridade, sofrem desvios. Embora sejam fluidas, não são posições menos tensas, porque não estão libertas de

um sentimento de “saudade” de uma fantasia de ser “pedra”: nesse processo, é perceptível a perda de identidade. Assim, a saudade da identidade

significa consciência da ausência de um originário que foi perdido, ou esquecido; e nesse processo, a pulsão do novo sujeito para constituir-se como tal certamente supera a percepção da dispersão de um dado irrenunciável, própria das estratégias de suspeita. Todavia, essa saudade busca a identidade pelos caminhos do puro acúmulo e da mera aproximação de fragmentos, isto é, naquela mesma linha que teorizou a perda do sujeito nos meandros das estruturas. A identidade pós-contemporânea é então o mito da recuperação do originário através dos mesmos caminhos que levaram ao seu esquecimento. (COLOMBO, 1991: 124)

Detenho-me um pouco nesta colocação de Fausto Colombo e destaco a importância dos termos “saudade”, “perda” e “mito”, utilizados pelo autor para problematizar a situação da memória na identidade “pós-contemporânea”<sup>41</sup>, pois, ao fim das contas, dizem de nossa vã tentativa de recuperar algo que jaz em uma instância ideal. Identidade torna-se um horizonte, lugar para o qual voltamos nossos olhos, mas ao mesmo tempo reconhecemos o intervalo perene entre o aqui e o lá.

Há uma relativização da potência memorialista, pela impossibilidade de retorno à totalidade da experiência originária, pelo excesso de vestígios e espécimes da cultura material com os quais nos cercamos, acreditando que essa “super-presença” de imagens-lembrança, oferecida pelo excessivo registro das experiências, poderá reconstituir a unidade de nossa subjetividade. Luis Carlos Fridman acrescenta o quanto se consome para atingir sensações não experimentadas anteriormente. No entanto, a insatisfação gera a acumulação: compramos *“alimentos, cosméticos, carros, óculos, pacotes de férias, aparelhos de ginástica, (...) na adoção de estilos de vida associados às mercadorias. Para tal, é necessário esquecer para transitar sem embarços no eterno presente.”* (FRIDMAN, 2000:82).

Colombo emprega ainda a expressão “percepção da dispersão de um dado irrenunciável”. Dispersão pressupõe descentramento do sujeito e sua identidade, havendo assim a transformação do papel da memória desde uma concepção “clássica” – o patrimônio da memória de alguém definindo sua identidade, permitindo-lhe reconhecer-se sempre no tempo – até sua concepção “crítica”, pela própria dificuldade da memória em se estabelecer

---

<sup>41</sup> Colombo usa esse termo para designar uma postura para além da contemporaneidade em relação à “morte” do sujeito do conhecimento, apontada pelo estruturalismo e por outras posições filosóficas dadas a partir da segunda metade do século XX.

como método de autorreconhecimento do sujeito, na medida das várias autorrepresentações, das diferenças entre elas e nessas contínuas transformações da identidade.<sup>42</sup>

Nesse sentido, é possível vincular sujeito, identidade e memória, na desterritorialização a que tais conceitos são acometidos na contemporaneidade.

Eclea Bosi (1987) atualiza importante debate sobre concepções distintas de memória, ocorrido na primeira metade do século passado: o conceito de memória do filósofo Henri Bergson (em “Matéria e Memória”) e o do sociólogo Maurice Halbwachs (em “A memória coletiva”).

Partindo de uma posição introspectiva, Bergson faz uma importante relação entre percepção e memória – esta seria o “lado subjetivo de nosso conhecimento das coisas” (BERGSON apud BOSI, 1987: 9). Para ele, temos a percepção pura dos fenômenos (voltada para as ações iminentes, imediatas) e a percepção concreta e complexa, a percepção do real imiscuído de lembranças. Seu objetivo é compreender tanto como o passado se conserva e se articula com o presente, quanto os papéis da memória e da percepção neste processo. Uma de suas conclusões é a autonomia do passado em relação ao espírito, pois seu modo de existência é inconsciente.

Para Bergson, o mundo das lembranças encontra-se em latência, em estado potencial no inconsciente, e por isso, caberia à consciência a tarefa de “escolher” e “colher” lembranças, trazê-las à luz. Para o filósofo, o convívio do consciente com o inconsciente é uma alternância de estados tensos, pois agimos ora por meio das “memórias-hábito” (comportamentos automáticos, esforços de atenção e de gestos repetitivos), ora por meio das imagens-lembrança (ressurreições autênticas do passado, evocações, operantes no sonho e na poesia, no “reino privilegiado do espírito livre”). No dizer de Bosi (1987: 11),

A análise do cotidiano mostra que a relação entre essas duas formas de memória é, não raro, conflitiva. Na medida em que a vida psicológica entre na bitola dos hábitos, e move-se para a ação e para os conhecimentos úteis ao trabalho social, restaria pouca margem para o devaneio para onde flui a evocação espontânea das imagens, posta

---

<sup>42</sup> De certa maneira, a concepção clássica de memória permitiria construir um texto autobiográfico em que se enxerga, no ato de leitura, a singularidade e a regularidade do sujeito em questão; já a linha que “teorizou a perda do sujeito nos meandros das estruturas” (o Estruturalismo) prioriza a estrutura da linguagem como elemento norteador da compreensão do texto. Mais importante do que a singularidade do sujeito, será a compreensão do modo de organização de seu texto e da articulação de seu discurso, entendido aqui como as referências ideológicas, políticas, culturais que subjazem às ações de alguém ou de um grupo.

entre a vigília e o sonho. O contrário também é verdadeiro. O sonhador resiste ao enquadramento nos hábitos, que é peculiar ao homem da ação. Este, por sua vez, só relaxa os fios da tensão quando vencido pelo cansaço e pelo sono.

Halbwachs reconhece a existência do caráter “quase onírico” da memória, seu grau de pureza, percebendo que nas imagens do sonho, “o espírito estaria mais afastado da sociedade”; mas igualmente reconhece a impraticabilidade desse estado, considerando que a memória não é só sonho, mas trabalho. Assim, o trabalho da lembrança baseia-se não num simples reviver do fato, mas numa reconstrução e recombinação com experiências atuais. Para Halbwachs, é impossível reviver o passado exatamente como foi. Por exemplo – diz ele –, a releitura de um livro, à primeira vista, pareceria o “reencontro com o frescor da primeira leitura”. Mas o que ocorre é a percepção de outros pontos, outras passagens que, na primeira leitura, ficaram despercebidos e agora são “vistos”; ou então aspectos tidos como importantes da primeira visada são destituídos de importância na segunda. Assim, *“não se lê duas vezes o mesmo livro, isto é, não se relê da mesma maneira um livro. O conjunto de nossas idéias atuais, principalmente sobre a sociedade, nos impediria de recuperar exatamente as impressões e os sentimentos experimentados a primeira vez”*. (BOSI, 1987: 21)

Halbwachs relativiza o pensamento de Bergson no que tange a “ênfase na pureza da memória”, pois pretende estudar as relações da memória com a história e com a organização de grupos sociais. Assim, desloca-se da introspecção e da subjetividade dos processos mnêmicos (perspectiva de Bergson)<sup>43</sup>, para “os quadros sociais da memória”, em que a memória de alguém organiza-se em função de seus laços intersubjetivos: família, escola, profissão e outros. Mais: esses fatores são constitutivos da memória de alguém. Segundo Bosi, Halbwachs não se propõe a pensar nas complicações do processo mnemônico em razão das singularidades de cada indivíduo por seu modo de lembrar, como o temperamento, a vontade ou a personalidade. Caberia à linguagem o papel social mediador das diferenças nos conteúdos

---

<sup>43</sup> Bergson é conhecido, sobretudo, por estudar a duração temporal. Para ele, o tempo “dura”: não pode ser fragmentado, mantém-se tal como é. A duração do tempo pode ser sentida e vivida na vida interior, cuja experiência não é racional, mas intuitiva. Conceitos são mediações para se pensar no tempo e no mundo. No caso da memória, a cultura e a sociedade seriam “quadros condicionantes” da vida subjetiva. É como se o filósofo quisesse buscar uma memória “absoluta”, sem a mediação da matéria, do conceito, da espacialização. A matéria “seria a única fronteira que o espírito pode conhecer; ela levaria ao esquecimento” (BOSI, p.16) Como a matéria seria um obstáculo à memória absoluta, daí o título do livro: *Matéria e memória*.



sonhados ou lembrados, reduzindo, unificando e aproximando os sujeitos, num “mesmo espaço histórico e cultural”.

Neste momento, o trabalho de Arthur Bispo do Rosário me vem à mente.



37. Arthur Bispo do Rosário, Manto da Apresentação.

Bispo (1909-1989), ex-marinheiro, ex-boxeador, ex-funcionário da Light, ex-auxiliar de serviços domésticos – classificado como “esquizofrênico-paranóide”, tem um surto após uma visão, em que Jesus Cristo, rodeado de anjos azuis, dá-lhe a incumbência de reconstruir o Universo. Por conta desse surto e de outras crises, Bispo viveu internado por aproximadamente cinquenta anos, principalmente em uma instituição de saúde carioca, a Colônia Juliano Moreira, que tratava casos de doenças mentais e outros distúrbios psíquicos. Como interno da Colônia, deu vida a inúmeros objetos, que constituiriam o “universo” a ser apresentado a Deus no dia de seu encontro final com a divindade; afinal *“a ordem recebida por Bispo era irrecusável: inteira a força produtiva do desejo vibrava nele. Um desejo que age como Deus, produzindo multiplicidades”* (BURROWES, 1999:65).

Desta maneira, foram coletados e obtidos, tanto por Bispo quanto por outros internos e seus associados (funcionários da Colônia, visitantes), um sem-número de materiais de descarte, com os quais o interno pôde constituir um “acervo” de matérias latentes, à espera de resignificação.

Tentando imaginar toda a processualidade dos objetos de Bispo, há momentos em que ele é uma “firma” (um socius), mas sua unidade subjetiva consubstancia a causa eficiente que

interfere nos materiais – sua relação com as outras pessoas é desenvolvida por meio de objetos, de fragmentos e de sucatas. É no quesito “estoque” que se percebe uma sociabilidade implícita, seja de objetos entre si, seja dos outros sujeitos fornecedores.

O colecionismo é a base para a constituição do material a ser trabalhado artesanalmente por Bispo; a memória é o conceito operacional para a ativação de suas coleções. Tais signos passam a ser “causas materiais”: matérias que serão trabalhadas para se tornarem representações de mundo. A memória de Bispo espacializa-se no conteúdo escrito, nas imagens imaginadas e solicitadas por esses textos, nas combinatórias de cores, linhas, formas e texturas, na maneira de agrupar objetos.

Recuperando o pensamento de Abraham Moles (1981), a promoção do objeto no cotidiano torna-o um “mediador social”, pois, é por meio dos objetos que portamos e possuímos que se constroem determinados tipos de relações com os outros. Nesse sentido, podemos pensar em Bispo como um sujeito que assume uma posição “agenciadora”, isto é, ele tem uma intenção específica e para tal, relaciona-se com vários outros sujeitos fornecedores de “matéria-prima” para a realização de sua finalidade. Tal como um atelier de artista, seu quarto foi palco para a constituição de um imenso arquivo de potências, assim como espaço de trabalho, guarda e de visitação de sua obra-vida, lugar para o descanso do corpo e para as alucinações. De certa maneira, podemos aproximar o quarto-estoque de Bispo – seu depósito de latências – ao lugar que a memória ocupa, o inconsciente na concepção de Bergson. Mas ao mesmo tempo, um quarto como “usina”, em que foram produzidos estandartes bordados, mantos, cetros e outras peças de distinção, objetos “mumificados” (enrolados por fios), assemblages, navios e outras miniaturas.

Também não há como não pensar em Bispo aqui como a figura do “narrador”, belamente colocada por Walter Benjamin (1994), e que apontamos anteriormente a respeito da historicidade do sujeito. Nesse texto, Benjamin aponta uma questão importante sobre a perda de nossa capacidade de transmitir conhecimento, por conta mesmo do processo de individuação e da substituição do valor “conhecimento” pelo valor “informação”. Segundo o filósofo, acostumamo-nos às informações sucintas, não temos mais tempo para ouvir e transmitir grandes histórias. Assim, num raciocínio analógico, ele vê que a cultura moderna substitui as grandes narrações pelo romance, as informações orais pelas escritas, a presença de

vários ouvintes compartilhando de uma experiência narrada para o ato de leitura solitário, que é quando se lê um romance.

Benjamin credits a figura do narrador a duas outras figuras: a do viajante/marujo, que acumula experiências de viagem, conhecendo novas culturas e introduzindo o dado externo na comunidade que o escuta, quando do retorno da viagem; e também a figura do camponês/artesão, responsável por manter as tradições, repassando-as, via narração. Percebemos que Bispo encarna as duas figuras, simultaneamente. Sua vasta experiência como marinheiro, boxeador, como funcionário de empresa e de residência, sua infância em um ambiente onde o bordado era prática comum, tudo isso lhe deu vasto repertório a ser lembrado, a ser ressignificado e a ser transmitido.



38. Arthur Bispo do Rosário, detalhe de Estandarte. Crédito: Cláudio Rocha.

Podemos pensar na riqueza do caráter relacional do percurso poético de Bispo. Ele e seus objetos recolhidos são elementos de mediação com os outros sujeitos que habitam a Colônia Juliano Moreira, constituindo uma comunidade singular; no entanto, durante e após a transformação dos objetos e outras construções, Bispo ocupa uma outra posição de sujeito: como narrador, o artífice elabora longos depoimentos visuais e textuais que, ao contarem de sua própria vida, contam também de uma determinada época do país.

Voltando a Bergson (memória como evocação pura e imediata) e a Halbwachs (memória-trabalho, reconstrução), percebemos em Bispo entretecidas as duas possibilidades

de ação da memória: diante da urgência de sua missão, talvez seja o tempo Kairós<sup>44</sup> o agente que pinça do inconsciente o passado de Bispo, criando diversas imagens-lembrança; mas é no trabalho com as matérias que a memória se reconstrói, que a memória trabalha a si mesma no lento ato de desfiação e de enovelamento, como uma figura mítica – as Moiras<sup>45</sup> - que detêm, no fio, o peso do tempo.

As palavras são escritas, mas do modo mais lento: bordadas. Aqui, não há mais o imediatismo da palavra evocada (o Kairós), mas a lentidão da expressão da palavra que se borda, ou mesmo na reconstrução de objetos por meio do desfiação e do enovelamento. Parece-me que estas são operações que clamam por uma lentidão temporal, construindo sobre o tecido-suporte, outro tecido-texto, ou uma outra textura do tempo rememorado.

Visitar uma exposição de trabalhos de Bispo é percorrer o espaço-tempo de visita a um sujeito, Artur Bispo do Rosário. Imaginando essa exposição como a tradução possível de seu “encontro” com a divindade: perfilam ali todos (quase todos, pois as exposições de Bispo têm sido recortes de um imenso acervo) os elementos de seu universo, sua vida toda posta de tal maneira escrita e descrita, enovelada, assemblada, desfiada, costurada – que dizendo à divindade tudo o que se lembrou e que pôde portar consigo, nos diz também sobre uma sucessão de eventos de uma época, espécie de almanaque que nos informa curiosidades sobre países, receitas de como fazer “coisas” (como fazer um muro, por exemplo), os nomes que começam com a letra A, os órgãos do corpo humano, a estrutura de uma embarcação. As coleções trabalhadas por Bispo materializam o tempo decorrido de uma existência, são autobiográficas porque contextualizam as passagens de sua vida:

Pode-se dizer que as vassouras, os baldes, os utensílios domésticos, os produtos de limpeza, as latas de óleo, as garrafas de plástico, reunidos em painéis ou vitrines, contam tanto a história do mundo de consumo e do descartável, como também a da experiência individual de um ex-empregado doméstico. As séries incontáveis de navios

---

<sup>44</sup> Kairós é uma das designações para o tempo na Grécia Antiga, em oposição a Chronos. Chronos é o tempo mensurável em anos, dias, horas – o tempo dos homens. Já Kairós é o tempo do momento oportuno, a ocasião propícia que se apresenta. Por isso, Kairós é denominado como o tempo dos deuses. Cf. <http://pt.wikipedia.org/wiki/kairos>

<sup>45</sup> De acordo com os mitos gregos, as “Moiras” ou “Parcas” Cloto, Láquesis e Átropos eram três irmãs que designavam o tempo de vida e a sina dos homens e deuses. As Moiras se responsabilizavam pelo fio da vida de cada um girando-o no tear ou Roda da Fortuna; assim, Cloto segurava o fio da vida; Láquesis puxava e enrolava o fio, enquanto Átropos o cortava, determinando o fim da vida. Cf. COMMELIN, P., Mitologia grega e romana, s./d., p.65 et seq.

construídos em madeira ou bordados em grandes estandartes dizem-nos do ex-marinheiro. Os nomes das pessoas gravados no manto são aquelas que o artista conheceu. Os cobertores e uniformes dos internos, usados como matéria-prima do “Manto da Apresentação” e de outros trabalhos de bordado, registram o espaço e o tempo de sua loucura. (MACIEL, Maria Esther, 2004: 19)

Embora Bispo seja considerado e ainda apontado como “caso artístico à parte” em sua singularidade como sujeito e como ávido produtor, irmanamo-nos a ele na potência colecionista, de ter e guardar “tudo ou quase tudo” que nos cerca. Afinal, cada um de nós tem um “universo” a ser apresentado, não se sabe a quem<sup>46</sup>. Talvez uma das diferenças esteja na maneira de colecionar e de guardar tudo isso. Criamos outras maneiras de nos cercarmos de memórias materiais.

Com o atribulado viver contemporâneo, atribui-se aos meios eletrônicos ou outros meios exteriores de geração e conservação de dados, a função de serem “nossa memória”. Vivemos na alternância das ações de gravar e arquivar experiências, contando pouco com os testemunhos de pessoas próximas. O excesso de registros leva à criação de um “acervo” de capas representacionais, como se fossem possibilidades distintas para o mesmo sujeito.

Esses outros, diversas vezes na “mesma pessoa” problematizam a noção de estabilidade do sujeito na contemporaneidade. Para tal, a prática fotográfica, dentre tantas outras práticas de promoção de um acervo particular, chama-me a atenção como substituição cada vez maior da presença material do objeto por sua lembrança, em outra matéria (matéria virtual, arquivada numa unidade removível do computador, ou ainda a matéria do papel fotográfico).

Mas como registro do transitório e lembrança material, a fotografia gera uma vocação colecionista tendente à prática arquivística, avançando com sua complexidade ontológica (pois agrega funções como ser documento, ausência, registro, expressão, materialidade e imaterialidade) rumo à contemporaneidade que problematiza, entre tantas outras questões, a ideia uma e centrada de sujeito e identidade, por conta mesmo dessa excessiva mediação tecnológica e linguística. O reconhecimento da própria subjetividade é confiado ao processo

---

<sup>46</sup> Em termos gerais, nós mesmos nem temos tempo físico para revisitarmos nosso universo de lembranças materiais. Saber que elas existem já nos satisfaz, de alguma maneira. E mesmo quanto à superexposição de autoimagens na internet, esse excesso de divulgação e circulação promove uma saturação de informações que faz equivaler o “para todos” ao “para ninguém”, em algumas das vezes. Assim, é como se oscilássemos entre o “tudo” (um universo de lembranças materiais, imagens acessíveis por meio de recursos tecnológicos) e um “nada” (um excesso que nos despotencializa).

pessoal de gravação e arquivamento dos dados da experiência: os dados são retidos para que não sucumbamos ao esquecimento.<sup>47</sup>

Contudo, o acúmulo de informações não nos liberaria para esquecer mais uma vez? Ao constatar esse paradoxo na relação contemporânea entre memória e identidade, Fausto Colombo percebe na prática arquivística, o “sintoma de um novo processo de centralização do sujeito” (1991:119), em que a nova subjetividade deseja, pelo acúmulo de “lembranças exteriorizadas”, evitar em parte a ideia de dispersão; ao mesmo tempo, está ciente da impossibilidade de retorno à ideia de um sujeito uno, estável. Para Colombo, o

resultado é uma curiosa ideologia da identidade-memória a um tempo pós-moderna (visto que contraposta à subjetividade clássica) e pós-contemporânea (porque em fase de superação também da “subjetividade fraca” contemporânea): ideologia da identidade como percurso entre signos, como puzzle de lembranças exteriorizadas. (Ibid: 121)

A essa alternância apontada por Colombo entre a unificação e a dispersão, saliento a importância do que apontam Halbwachs e Bergson – trabalhados aqui na voz de Eclea Bosi – para pensarmos nossos desejos de cunho autorrepresentacional, autobiográfico, e nas dicotomias “em jogo” nesses desejos, aqui brevemente apontadas: o eu e o nós ou outras alteridades, a memória e o esquecimento - ou mesmo, de maneira muito sutil, o quando falar e quando calar, aparecer e desaparecer.

Assim, de que modo a memória deve operar em um trabalho autorrepresentacional: como evocação (Bergson) ou como construção (Halbwachs)? Eles são possíveis? William

---

<sup>47</sup> Algo similar ocorre nos processos de criação, em que há o imbricamento de duas tendências: o documento de processo procura espacializar a sucessão de insights e acasos na ideação de um trabalho. Segundo Cecília Almeida Salles, documentos de processo são os registros materiais da ideia para a realização de um trabalho. Esboços, croquis, maquetes, anotações e outros são materiais com os quais é possível perceber o percurso criativo de um determinado trabalho, ou mesmo o “método” do artista em realizar seu projeto poético. Cf. SALLES, Cecília Almeida, *Gesto inacabado*, 1998, p.13 et seq. Podemos considerar os documentos de processo como os elementos indiciários do processo de criação de um trabalho artístico. O artista vai assim constituindo uma coleção singular de memórias materiais de insights, esboços para futuros trabalhos ou mesmo apreciações/avaliações de trabalhos já realizados, reunidos de maneira aparentemente caótica, guardados em uma caixa ou outro lugar de convívio de “pedaços de tempo”. Ideias diversas encontram-se em estado de latência, à espera de realização ou de resignificação. Nesse processo de formação de imagens, esquecemos e lembramos continuamente, como se a memória e o esquecimento construíssem um “tecido”: o objeto de arte. Os documentos de processo nos protegem porque desconfiamos de nossa memória.

Stern (apud BOSI, 1987: 28-9) dá uma resposta “plástica” para a questão, bem afim a este texto.

A memória poderá ser conservação ou elaboração do passado, mesmo porque o seu lugar na vida do homem acha-se a meio caminho entre o instinto, que se repete sempre, e a inteligência, que é capaz de inovar. (...) A função da lembrança é conservar o passado do indivíduo na forma que é mais apropriada a ele. O material indiferente é descartado, o desagradável alterado, o pouco claro ou confuso simplifica-se por uma delimitação nítida, o trivial é elevado à hierarquia do insólito; e no fim formou-se um quadro total, novo, sem o menor desejo consciente de falsificá-lo. (grifo meu).

Esse quadro total – forjado na trama do desejo de uma construção autorrepresentacional com a memória, é também consubstanciado pelas relações dinâmicas que o sujeito estabelece com as diversas figuras de alteridade: o imaginário, o inconsciente, as tensões sociais postas nas diferenças, o esquecimento. A memória, operando como pura evocação e como trabalho, compõe o desejo de materialização de uma subjetividade complexa, posto que fragmentada, circunstancial, aberta às diferenças, plural.

### 1.2.3 quem é o autor?

Na tese de Fausto Colombo sobre a “superação” de uma “subjetividade fraca” contemporânea – com relação aos incessantes atos de gravar e arquivar nossas experiências – são perceptíveis menções do autor à proposição estruturalista. Nesta, *“os signos circulam, tomados num código que a análise permite decodificar numa investida posterior. Bem independente do emissor, o código fundamentalmente precede a mensagem que nele se inscreve”*. (DESCAMPS, 1991: 31). Assim, temos que levar em consideração que as estruturas, sobretudo as que regem a linguagem verbal, organizam as práticas discursivas – a elas se submetem inclusive as singularidades e idiosincrasias do sujeito.

A proposta estruturalista está na base do texto de Michel Foucault, “O que é um autor?”<sup>48</sup>. Nele, o filósofo detecta 4 (quatro) características ou funções de um autor, a partir

---

<sup>48</sup> Após a conferência que gerou esse texto, Foucault responde a algumas perguntas, dentre elas, sobre sua filiação ao “estruturalismo”. Ao que ele responde: “A primeira coisa que direi é que nunca empreguei, pela minha parte, a

do fim do século XVIII: 1) a autoria começou quando se designaram os objetos de apropriação, resultando em problemas penais de apropriação indébita, direitos de reprodução de um objeto já definido por sua propriedade; 2) o volume de textos “científicos” que começam a surgir, não mais vinculados a uma figura de autoria, mas a um sistema que os legitimaria. Assim, *“apaga-se a função autor, o nome do inventor serve para pouco mais do que para baptizar um teorema, uma proposição, um efeito notável, uma propriedade, um corpo, um conjunto de elementos”* (FOUCAULT, 1992: 49). No entanto, diferentemente, os discursos literários necessitam vincular-se a quem os escreveu: *“se na seqüência de um acidente ou da vontade explícita do autor, um texto nos chega anônimo, imediatamente se inicia o jogo de encontrar o autor”* (Ibidem). 3) A constituição de um “autor” demanda complexidade em função do contexto em que vive; para “encontrá-lo”, é necessário verificar em sua produção uma unidade estilística, coerência conceitual e de valores que possam explicitar as transformações de seu tempo. Assim, a autoria não é atribuída espontaneamente a alguém, mas dá-se por um conjunto de valores específicos. 4) No texto, há uma série de signos que direcionam o leitor para o autor (pronomes pessoais, advérbios de tempo e lugar, conjugação verbal), mas que podem também revelar as figuras de alteridade do próprio autor: o alter-ego, o narrador, uma “pluralidade de eus” (o eu que age, o que explica as suas ações e o eu “impessoal”, figura que qualquer um pode assumir se concordar com as proposições assinaladas); assim, a função autor aqui é o que permite a dispersão simultânea desses 3(três) “eus”.<sup>49</sup>

Foucault ainda propõe o autor como o “instaurador de uma discursividade”, ou seja, nomeia-se com propriedade um “autor” quando ele instaura um campo de saberes. Não é apenas “autor” de uma obra, mas produziu a “possibilidade e a regra de formação de outros

---

palavra estrutura. Se a procurarem em *Les Mots et les Choses*, não a encontrarão. Então, gostaria que todas as facilidades sobre o estruturalismo não me fossem imputadas ou que as justificassem devidamente.” Cf. FOUCAULT, *O que é um autor?*, 1992, p.80. No entanto, é corrente a filiação de Foucault ao Estruturalismo em função mesmo do trabalho de negação do “sujeito individual”, substituindo-o por estruturas e funções como as estruturas sociais, da linguagem, da mente, etc. e considerando que essas unidades organizacionais são significativas no trato da realidade humana. Cf. GOLDMANN, in FOUCAULT, 1992: 74 et seq.

<sup>49</sup> O próprio Foucault resume os quatro traços da função autor dessa maneira: “... a função autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que encerra, determina, articula o universo dos discursos; não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; não se define pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas através de uma série de operações complexas; não reenvia pura e simplesmente para um indivíduo real, podendo dar lugar a vários “eus” em simultâneo, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem ocupar.” Cf. FOUCAULT, M, *O que é um autor?*, 1992, p.56-7.



textos” (FOUCAULT, 1992: 58): Freud não foi simplesmente o autor de Traumdeutung, mas com sua obra, propiciou um número indefinido de discursos subsequentes, com considerações análogas à do autor, mas também estabelecendo diferenças, o que alterou o campo da psicanálise.

Por fim, o filósofo compreende que, na detecção do sujeito do discurso, importa mais as condições de circulação, valorização, apropriação dos discursos em uma dada cultura, no tempo. Suas reflexões sobre a função autor levam-no a considerar que é importante que haja um autor, pois sem ele os discursos “desenrolar-se-iam no anonimato do mundo.” (Ibid: 70); mas ao mesmo tempo propõe que se trata “*de retirar ao sujeito (...) o papel de fundamento originário e de o analisar como uma função variável e complexa do discurso*”. (Ibidem)

O texto “A morte do autor”, de Roland Barthes, também se inscreve na proposta estruturalista. Barthes escreve sobre a “tirania” do autor, que centra seus escritos nas idiossincrasias de sua vida, esquecendo-se do leitor, destino da obra. Para ele, quem deve falar é a linguagem, não o autor; isso significa dar à linguagem certo grau de impessoalidade para que o texto mesmo possa atuar, como uma multiplicidade de vozes, e chegar ao leitor. Ao referir-se ao “personagem” autor, adverte-nos: “*se quisesse exprimir-se, pelo menos deveria saber que a “coisa” interior que tem a pretensão de “traduzir” não passa de um dicionário totalmente composto, cujas palavras só podem explicar-se através de outras palavras, e isso indefinidamente...*” (BARTHES, 1987: 52).

Em outro texto, “A ordem do discurso”, Foucault alinha-se ao pressuposto barthesiano na detecção do sujeito da escrita. O autor não é a origem da obra, mas um ponto pelo qual são atravessadas várias referências; ao leitor caberia o estabelecimento da unidade daquilo que lê; assim, dá-se a ideia de um sujeito não-individualizado, mas em compartilhamento por meio da linguagem. Isso é perceptível quando escreve: “*Gostaria de perceber que no momento de falar uma voz sem nome me precedia há muito tempo*”. (FOUCAULT apud REVEL, 2005: 24).<sup>50</sup>

Observando esses textos, há uma referência ao “enfraquecimento” do sujeito do conhecimento, na retirada da força do mito da origem de uma ideia, pensando ainda que a vida de um sujeito seria a fonte igualmente única de suas percepções, memórias, experiências,

---

<sup>50</sup> O que remete ao pensamento de Montaigne em “Ensaio” (seu relato filosófico de vida) (apud MURICY, 1999: 25): “*As histórias que tomo emprestadas, eu as tributo à consciência daqueles de quem eu as tomei*”.

conclusões. Por mais que se saliente a singularidade de um sujeito, o peso da linguagem colabora para uma outra compreensão do sujeito na perspectiva estruturalista. Analogamente, esses textos podem oferecer também um questionamento do termo “criação”, no sentido em que o conceito convencionalmente pressupõe a instauração de algo a partir do nada, tal como as situações míticas, que contêm um princípio teleológico.

Distante das propostas estruturalistas, Walter Benjamin também era avesso ao pensamento de um sujeito-autor como origem de uma ideia, posto que o que impera na modernidade é a descontinuidade, o fragmento, a interrupção do pensamento pelas constantes transformações oriundas de destruições e da noção de progresso. Por isso a força das citações de outros autores nos textos de Benjamin, como elementos disjuntivos que dão outra rítmica ao texto – *“sempre abruptas, recortando o seu próprio texto em sínopes e escansões que minam qualquer perspectiva de leitura linear, discursiva”* (MURICY, 1999: 26) – em Benjamin, as citações causam o estranhamento do leitor, que deve permanecer atento ao ato de leitura. Conforme o próprio filósofo, citações *“em meu trabalho são como salteadores no caminho, que irrompem armados e roubam ao passante a sua convicção”*. (BENJAMIN, 1994, v.2: 61)

Isso repercute diretamente na ideia de autoria, porque o texto, em sua abertura à exterioridade, revela “múltiplas vozes” que espelham a diversidade da cultura da modernidade: *“Tanto o mosaico como a contemplação justapõem elementos isolados e heterogêneos, e nada manifesta com mais força o impacto transcendente quer da imagem sagrada, quer da verdade”*. (BENJAMIN apud MURICY, 1999: 27).

Recuperando o pensamento de Gaston Bachelard sobre a dialética ressonância (encontro que gera a identificação) X repercussão (apropriação após essa identificação) na recepção de um poema, podemos pensar que, mesmo que distintos, Barthes, Foucault, Benjamin e Bachelard alinham-se na perspectiva de que o termo “apropriação” ou mesmo “citação” – e o conseqüente “combinação” – tornam-se os mais condizentes para o sujeito operar na formação de imagens, tendo em vista o volume de bens culturais já produzidos, que impõem ao homem outra postura: citar, referir-se ao já existente, recombinar, propor outros agenciamentos.

Esta consideração é muito própria para pensarmos na produção do artista Marcel Duchamp. Em sua afirmativa “o observador é quem faz o quadro”, Duchamp antecipa o

pensamento de Barthes e Foucault, ao compreender desde 1957 que o *“ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador”*. (DUCHAMP, 1975:74)<sup>51</sup>. Anne Cauquelin (2005: 103) tem a mesma percepção, ao escrever que no artista há um desaparecimento do autor *“como sujeito livre e voluntário. (...) Duchamp prefigura o movimento de retirada do sujeito, seu lugar como elemento determinado pelo sistema. Prenuncia Michel Foucault e Roland Barthes”*.

Desde a década de 1910, Duchamp desestabiliza a noção de autor no ready-made “A fonte”. Ao apropriar-se de um urinol - objeto pré-fabricado - e inscrevê-lo como objeto artístico na exposição anual da Society of Independent Artists (Estados Unidos), ele levou ao limite qualquer expectativa do público em encontrar ali valores da arte tradicional (boa fatura, mimese formal, consideração aos gêneros pictóricos) que houvessem resistido aos constantes ataques dos movimentos de vanguarda. Operando por meio de seus ready-mades, Duchamp aponta uma questão fundamental para o entendimento da arte de hoje: existe algum valor ou condição exterior ao objeto que o determina como obra de arte; nem a subjetividade do artista, nem os valores intrínsecos do objeto são capazes, por eles mesmos, de lhe outorgarem valor artístico.

Dietmar Elger (2005:80), ao discorrer sobre “A fonte”, observa que as operações de colocá-lo sobre uma base, assiná-lo, datá-lo e inscrevê-lo em uma exposição de arte são necessárias para designar um urinol como objeto de arte: o uso do pedestal o destaca do espaço circundante, elevando-o à categoria de “escultura”; a assinatura designa uma autoria e a exposição pública em um espaço expositivo reconhecido o legitimaria como objeto artístico (quanto a esse terceiro item, sabe-se que “A fonte” foi recusada pelo júri de seleção da exposição).

---

<sup>51</sup> Mas não podemos nos esquecer de outro depoimento-alerta de Duchamp sobre a importância do público na recepção do trabalho, já que ele estava bem ciente de uma dinâmica própria da industrialização, em que a velocidade de obtenção de bens de consumo impulsionava uma “velocidade” de apreensão de um objeto de arte. Ele diz: *“O perigo é o de agradar a um público imediato que se aproxima de você, te adota e te aceita, faz de você um sucesso e te dá tudo. Ao invés disso, você tem que esperar cinquenta ou cem anos para o seu verdadeiro público. Esse é o único público que me interessa.”* Cf. LEENHARDT, Jacques, “Duchamp: crítica da razão visual”, In: NOVAES, Adauto (org.) ARTEPENSAMENTO, São Paulo, 1994, p.34.

Duchamp descentraliza sua posição como sujeito-autor, por não ter sido o criador, inventor nem o fabricante do objeto, mas sim quem se apropriou de algo preexistente a si mesmo, inserindo-o em um circuito externo ao objeto. A isso se alia a “assinatura” do urinol como R. Mutt, heterônimo de Duchamp que descentraliza ainda mais sua posição como “verdadeiro” autor de “A fonte”.

Ainda segundo Elger, Marcel Duchamp “*não usou deliberadamente o seu nome, mas sim um pseudônimo, porque para ele a assinatura era um gesto artístico*” (ibidem); podemos pensar na caligrafia da assinatura como um resquício de sua presença na “obra”, mas que, na verdade, reenvia a autoria para um sujeito fictício. Assim, há um “deslizamento” do sujeito-autor nesse trabalho, pois não houve como “encontrá-lo” no objeto; sabemos hoje que o autor é Duchamp por meio de suas anotações e depoimentos.

Algo posto como se a assinatura feita por Duchamp fosse um “dedo indicador” que não apontasse para si, mas para outra pessoa: nesse “*caso, o autor desaparece como artista-pintor, ele é apenas aquele que mostra. Basta-lhe apontar, assinalar*” (CAUQUELIN, 2005:94) a existência de um outro (ficcional) e a existência de qualquer coisa que pode ser um objeto de arte, em um momento determinado por certas condições. Pela condição (contingente) de produzir um objeto “indicador, um signo dentro de um sistema sintático” (Ibid: 96) é que Anne Cauquelin considera Marcel Duchamp um “embreante”<sup>52</sup>: figura singular “*de práticas (...) que primeiramente desarmonizam, mas que anunciam, de longe, uma nova realidade*” (Ibid: 87).

Isso também nos faz pensar que Duchamp aponta para o caráter transitório do objeto de arte, assim como na definição do que seja Arte: algo contingente, permeável às transformações que a cultura, como um todo, sofre. Na medida em que há uma desterritorialização da noção de beleza, com a eleição de um mictório como objeto artístico, a reflexividade do espectador reforça-se no contato com o objeto, o que desestabiliza suas antigas convicções do que seja arte, impondo-lhe juízos de valor sobre o que vê e o que pensa ser Arte. A partir de Duchamp, podemos

---

<sup>52</sup> A autora vale-se da definição de embreante do lingüista Roman Jakobson: “*O termo embreante designa, em lingüística, unidades que têm dupla função e duplo regime, que remetem ao enunciado (a mensagem, recebida no presente) e ao enunciador que a anunciou (anteriormente). Os pronomes pessoais são considerados embreantes, pois ocupam um lugar determinado no enunciado, onde são tomados como elementos do código, além de manterem uma relação existencial com um elemento extralingüístico: o de fazer ato da palavra*” Cf. CAUQUELIN, Anne, *Arte contemporânea: uma introdução*, São Paulo, 2005, p. 87-8.

afirmar que a objetividade no julgamento da arte advém da constituição de um corpo de valores de época. Assim, cada tempo construirá, a partir do encaminhamento conivente dos representantes institucionais, valores específicos sobre arte, que permitirão seu julgamento mais ou menos objetivo. (...) Posto que é um valor, a arte não é uma essência.” (SIMÃO, 1998:36-7)

Sua produção como um todo, mais especificamente os ready-mades, geram uma nova relação entre o artista, a arte e o espectador: o artista propõe, a arte indaga e o espectador forma. Gera-se assim, um novo sentido de forma, dado na solicitação do outro que, diante do objeto construído, constrói também um pensamento (Ibid: 42)<sup>53</sup>. No entanto, não deve ser esquecido o fato de que o atestado de “força” do espectador no processamento da “obra” – implica o enfraquecimento da “tirania do autor”. Alia-se a isso o fato de que a consideração do objeto de arte como “Arte”, seja por suas qualidades intrínsecas ou por determinação de seu autor-propositor, são aspectos insuficientes para a legitimação do objeto de arte como “Arte” pelo sistema. Por todas essas questões, Duchamp prepara o campo para a problematização da autoria na contemporaneidade – nesse sentido, desestabilizando a noção de autoria, paradoxalmente Duchamp pode ser considerado como “autor” pelo viés de Foucault (1992), pois o seu discurso abre caminho para outros discursos posteriores.

É da natureza do ser o ímpeto à unidade, mesmo que se reconheça fragmentado. Isto não é diferente na práxis artística. Assim, há um aspecto tensivo entre o descentramento do sujeito, por um lado, e o seu desejo de (re)centramento, por outro, relacionando-se com a autoria na produção artística contemporânea. Esses aspectos são fatores que podem provocar reações no artista, que percebe, em sua práxis autorrepresentacional, um movimento possível de síntese de si mesmo em outro regime de existência. Sendo essa síntese um objeto de arte, é como se o mesmo não tivesse essa garantia de ser arte, e por extensão, não tivesse valor no ato autorrepresentacional. Ou melhor: o objeto pode ter valor (como objeto de arte, como

---

<sup>53</sup> Isso remete à proposta fenomenológica, que também enfatiza a questão de que a subjetividade é uma construção, ou seja, pressupõe uma constante redefinição do “eu” a partir das relações que o sujeito estabelece com o mundo, com os outros. Neste sentido, o sujeito possui um “espírito de latência” em suas significações, posto que estabelece com o entorno um equilíbrio dinâmico, sempre instável, sempre a alterar essas supostas significações. Aqui, um conceito de forma como algo regular e constante não nos cabe. Merleau-Ponty conceitualiza “forma” ou estrutura não como um realidade física somente, mas principalmente como um termo de conhecimento. Neste, o “elemento mínimo de uma estrutura é uma relação e não uma entidade” (PALLAMIN, 1996:16), ou seja, nossa historicidade é um vir-a-ser, e essa condição não compactua com a condição do sujeito cartesiano e/ou sujeito iluminista.

autorrepresentação) para o artista, mas não é garantido que se dê o mesmo para as instâncias artísticas exteriores ao autor que possam legitimar o objeto autorrepresentacional como objeto de arte.

Até que ponto, nas condições atuais de acesso à tecnologia informacional, identidades plurais e excessivo arquivamento das memórias, o autor tem o domínio de toda a “cadeia produtiva” em um trabalho autorrepresentacional? Até que ponto a figura do autor está presente – desde a origem até o fim – nessa processualidade?

Se pensarmos no autor como unidade estável e fixa, mantendo-se na origem da trajetória do processo de criação, assim como por todo esse processo, fica difícil uma conciliação dessa figura de autor com o contexto da cultura e da arte contemporâneas. Há uma abertura para outras possibilidades de autoria e subjetividade nos pensamentos de Barthes, Foucault, Benjamin e Duchamp, como se o sujeito, para ser um autor, tivesse de adotar as operações de compartilhamento de identidades e de empréstimo de saberes na conduta criadora.

Se para os filósofos o conteúdo polifônico do conhecimento e o imaginário coletivo fornecem ao autor a experiência de alteridade que, consubstanciada na “linguagem”, abraça a figura do leitor como instância forte na experiência estética, isso significa dizer que para eles, há uma pluralidade de sujeitos que constituem o texto. No caso de Duchamp, essa pluralidade de sujeitos enfoca-se mais no “fazer” propriamente dito do trabalho, ou seja, o artista francês desinteressa-se em ser ele mesmo a única causa eficiente de sua proposta artística, delegando a qualquer um – em seu ato de escolha e de apropriação de quaisquer elementos da cultura material – a produção do trabalho.

No caso do tema desta pesquisa – autorrepresentações contemporâneas em Artes Visuais -, tende-se a imaginar, no campo do senso comum, um autor produzindo a própria imagem mediante quaisquer linguagens. Isso implica uma “onipresença” do artista no processo criativo, em que ele dominaria todas as técnicas e processos construtivos da(s) imagem(ns) em questão. No entanto, a alta velocidade no oferecimento de novos programas computacionais, recursos em câmeras digitais, programas de edição e outros aplicativos nas novas tecnologias do audiovisual, se por um lado abrem o leque de opções ferramentais para o artista, por outro, o fazem questionar sobre a necessidade de acompanhar ou não essa velocidade. Nesse caso, outra necessidade de escolha se impõe: usar tais recursos ou

permanecer com os que ele tem “à mão”. E, se optar por usar os mais recentes, isso implicaria na aquisição de conhecimento sobre o emprego desses instrumentais, ou em trabalhar de maneira terceirizada. Tais opções acontecem em função do significado implícito dessas ferramentas no trabalho em processo. É o conteúdo da poética que demanda outra práxis e postura do artista.

Esse aspecto remete-nos mais uma vez a Anthony Giddens, ao dizer que a quantidade de ofertas e situações próprias da modernidade tardia impõe ao indivíduo um constante esforço de escolhas dentre as opções que se apresentam a ele, obrigando-o a um ato autorreflexivo e à reorganização de suas práticas. A cada saber que se desenvolve, há perdas e ganhos pelo “desencaixe” que esse saber promove em uma dada circunstância, assim como alterações no poder que os indivíduos têm em relação ao seu mundo material ou em relação às suas condições de trabalho.

A profusão de sistemas abstratos está diretamente ligada aos panoramas de escolha que confrontam o indivíduo na atividade diária. De um lado, há muitas vezes uma seleção a ser feita entre maneiras locais ou leigas de fazer as coisas e procedimentos oferecidos a partir dos sistemas abstratos. Isto não é simplesmente um confronto do “tradicional” com o moderno, embora tal situação seja bastante comum. Como resultado de processos de reapropriação, abre-se um número indeterminado de espaços entre a crença e a prática leigas e a esfera dos sistemas abstratos. Em qualquer situação, se os recursos de tempo e outros requisitos estiverem disponíveis, o indivíduo tem a possibilidade de uma requalificação parcial ou mais completa em relação a decisões específicas ou cursos de ação contemplados. (GIDDENS, 2002: 130-1)

O autor considera ainda que as escolhas que fazemos diante das opções que se apresentam, informam ainda sobre nosso “estilo de vida”, que é uma maneira de saber como somos, qual é a narrativa de nossa identidade. Giddens aponta-nos que em momentos decisivos de nossas vidas, podemos recorrer a ambientes “essencialistas”, quando procuramos “refúgio em crenças preestabelecidas e em modelos familiares de atividade” (Ibid: 134); mas podemos, por outro lado, perceber novas possibilidades de empoderamento, o que significa dizer, uma reavaliação de nossa identidade em função de uma diferença que se imiscui ao viver. Assim, *“momentos decisivos são pontos de transição que têm implicações não só para a conduta futura do indivíduo, mas para a auto-identidade. Pois as decisões de consequência, uma vez tomadas, refazem o projeto reflexivo da identidade pelas consequências que*

*ocasionam para o estilo de vida*". (Ibidem). Assim, em função das escolhas de um artista em seu fazer, pode ser repensada sua condição "una" de autoria, e por conseguinte, de identidade.

Na velocidade atual de oferta de dispositivos tecnológicos, o que acontece ao artista quando não consegue (ou não quer) acompanhar essa velocidade de aquisição técnica? Se ele optar por não acompanhar essa velocidade – isso desinvestiria a potência de seu desejo de construção de imagens autorrepresentacionais nessas mídias?<sup>54</sup> Como se resolveria sua "presença" nessas imagens? Para desenvolver essa questão, seria interessante "ouvirmos" duas vozes: a de Edmond Couchot, sobre o "sujeito-nós", e a de Anthony Giddens, ainda sobre a "cultura do risco", marca da modernidade tardia.

Para Couchot, a técnica seriam os modos de produzir representações, a partir dos modos de perceber o mundo. A técnica consolida-se com o tempo, na soma dos conhecimentos trabalhados por diversos sujeitos. Portanto, ao utilizar-se de uma técnica específica para a construção de uma imagem, o artista está atualizando um saber, que atualiza ao mesmo tempo, vários sujeitos, anônimos ou não. Assim, a "experiência tecnestésica" seria a relação que uma figura de subjetividade - aqui, um artista - mantém com os recursos técnicos na produção de uma imagem, pertencentes a um campo técnico dado pela cultura e pela ciência. Dessa maneira Couchot chega ao "sujeito-nós": instância subjetiva forjada pela experiência tecnestésica; para esse autor, o sujeito-nós é despersonalizado, ligado ao fazer técnico, "fundido numa espécie de anonimato" (COUCHOT, 2003:15).

A essa figura, o sujeito-eu resiste, e a resultante é uma conciliação entre esses dois termos. O sujeito-nós seria o fruto de uma coletividade mediada pela singularidade de um sujeito-eu: quaisquer que sejam *"os indivíduos, as psicologias, as idiossincrasias de uns e de outros, as memórias ou as idéias, o uso das técnicas conforma cada um segundo um modelo perceptivo partilhado por todos – um habitus comum sobre o qual se elabora uma cultura e da qual a arte se alimenta"*. (Ibid: 16)

Já Anthony Giddens considera que em uma cultura do risco, o fenômeno "confiança" se singulariza porque dá respostas de como o sujeito vivencia hoje tais situações de risco. Antes a confiança era depositada em um ambiente externo mais ou menos estável, onde a vida do indivíduo obedecia a certa previsibilidade nas relações com a tradição, com o parentesco,

---

<sup>54</sup> Isso não seria contraditório, de certa maneira? E essa contradição não seria um "sintoma" de que esse aspecto poderia se constituir em "conteúdo" no trabalho?



com a camaradagem ou mesmo com as instituições. Na contemporaneidade, vivemos a crise da instituição “família”, e aí perdemos uma importante mediação entre o individual e o coletivo que gera *“uma grave fratura e, como inevitável consequência, a idéia de uma substancial exterioridade da história em relação à vida”* (COLOMBO, 1991: 118). A oralidade é uma maneira comum de contato com nossos familiares: nos contatos e conversas, o passado do enunciador pode anunciar situações e reminiscências de um passado conjunto: perto de quem o ouve e de outros ligados a ele. As conversas memorialistas, narrações orais, o toque – são fatores que restituem laços e podem restituir também, nos indivíduos envolvidos naquelas ações, sentimentos de pertença e autoidentidade, ainda que instáveis.

A alta demanda de situações de risco - própria dos processos de “desencaixe” da alta modernidade, desestabiliza esse lugar-comum da confiança. Isto nos exige confiar no estranho, nas possibilidades de novos laços formados por outros critérios fornecidos pelo momento presente. Isto também nos exige pensar nessas relações como “produção de diferenças”.<sup>55</sup>

Nesse sentido, tanto Giddens como Couchot apontam reflexões importantes para compreendermos que as autorrepresentações contemporâneas em Artes Visuais são respostas possíveis e complexas ao volume de conhecimento produzido pela cultura como um todo, o que promove um redesenho de nosso entorno, de nossas possibilidades técnicas e experiências tecnestésicas, de nossas escolhas, de nossos relacionamentos interpessoais e com as instituições, confluindo em nossa autoidentidade.

Somando as contribuições de Couchot e Giddens às de Barthes, Benjamin, Duchamp e Foucault, o que temos é a constatação de nossa situação fragmentária e porosa como “autores” de nossas próprias representações.

Podemos pensar sobre isso conhecendo um pouco da poética da artista francesa Sophie Calle. Seu projeto poético realiza-se em sua vida diária, no rompimento ou tensão dos limites entre o espaço da arte, o espaço privado e o espaço da cidade. O percurso poético da artista imbrica-se aos passeios, perseguições e “derivas” urbanas que faz pelas cidades em que momentaneamente habita e às relações interpessoais que constrói. Suas vivências são anotadas

---

<sup>55</sup> Evocamos um exemplo deste fato, por meio de um cartaz de firma de prestação de serviços e reparos domésticos: “Marido de Aluguel”, em Uberlândia (MG). Desde trabalhos de jardinagem à troca de lâmpadas, recorre-se ao expediente do uso do termo “marido” para indicar relações de confiança e expectativa de intimidade ainda legitimadas por nossas tradições culturais, ao passo que sua situação efêmera (“de aluguel”) é o que designaria um novo tipo de relação, conforme o pensamento de Giddens.

em diários e relatos fotográficos, com os quais realiza instalações, performances, livros e filmes.

Seus trabalhos chamam a atenção do meio por sua singularidade, além de evocar relações muito peculiares entre subjetividade, alteridade e memória. A poética de Calle pode ser compreendida como um jogo entre o público e o privado, entre a vida e a arte. Podemos pensar que suas produções são autobiográficas, intertextuais e envolvem sempre uma alteridade (outro sujeito, cuja participação dá-se muitas vezes ao acaso), que funciona como contorno, oposição e complementaridade à ideia que faz de si mesma.

É o caso de alguns trabalhos realizados em parceria com Paul Auster, escritor norte-americano. Em seu livro *Leviatã*, o autor cria uma personagem – Maria - inspirada em trabalhos de Calle; em outro momento, esta artista obedece a enunciados de Auster, tais como a “dieta cromática” (a cada dia da semana Calle utiliza-se de alimentos de um mesmo grupo tonal). Há ainda *Gotham Handbook*, livro de Auster com instruções para viver em New York, seguidas à risca pela artista.

Após um longo tempo fora de Paris (cerca de sete anos), Calle volta à cidade natal, mas sentia-se perdida. Ela relata:

Senti-me desenraizada e sem amigos, não sabia o que fazer, para onde ir ... comecei então a interessar-me por pessoas que encontrava na rua, tirava fotografias e anotava o que me tinha interessado nelas... um dia segui um homem, mas pouco depois perdi-o de vista num centro comercial. Nessa noite encontrei-o numa vernissage. Escutei a conversa, ia para Veneza, decidi segui-lo e foi assim que começou a minha investigação. Em Veneza investiguei junto da polícia, hotéis... para saber onde o encontrar, tudo o que ele fazia interessava-me, onde almoçou, a que horas, o quê... foi uma perseguição obsessiva, até que chegou ao fim, apanhei o comboio e regresssei a Paris.<sup>56</sup>

Com esse material, Calle organiza posteriormente o trabalho *Suite Vénitienne*, uma composição de fotografias, textos impressos, bem como posterior gravação sonora (em *Le Confessional*, 1983) sobre sua perseguição a Henri B., a “presa”. Um tempo depois, decide fazer um trabalho similar, *La Filature*, sendo que, ao invés de seguir alguém, passa a ser

---

<sup>56</sup> In.: <http://saisdeprata-e-pixels.blogspot.com/2007/06/sophie-calle-na-bienal-de-veneza.html>. No vernissage em que reviu o homem que seguia, Calle foi apresentada a ele: “*Na mesma noite, em uma recepção, tudo por acaso, ele me foi apresentado. Durante a conversa, ele me contou de uma viagem imediata a Veneza. Eu decidi então prender-me a seus passos, a segui-lo*”. CALLE, M’as tu vue, 2003, p.85.

seguida. Para tal, pede a sua mãe que contrate um detetive para segui-la por um dia, em 16 de abril de 1981. A tarefa do detetive é apresentar um relatório detalhado (texto e fotografia) de suas atividades naquele dia. Calle pede também a um amigo que fotografe o detetive em ação, mesmo não sabendo quem é ele.<sup>57</sup>

O trabalho final apresenta os registros fotográficos, bem como os textos do detetive e os textos de Calle. Percebe-se a diferença entre a maneira objetiva e sucinta de descrição feita pelo detetive, enquanto que Calle fornece-nos mais subsídios. Lendo todos os textos produzidos por ambos, respectivos àquela experiência, vamos cruzando a concisão do relato do detetive com a riqueza de detalhes e a subjetividade do texto de Calle – esse tecido é o que constituirá, por um dia, a imagem de um único sujeito, seus hábitos, os locais por onde passa, suas memórias afetivas nas perambulações por Paris.<sup>58</sup>

O que se percebe nesse e em outros trabalhos de Calle é uma radicalização de situações de confiança, dada mesmo por situações de deriva as quais a artista se submete. Isso desestabiliza uma imagem pré-formada de si mesma, mas potencializa uma ideia de si em constante recombinação entre dados “estáveis” e dados fornecidos pelo acaso. Isso me remete à ideia de Giddens quanto à autoidentidade, que seria a organização da autorreflexividade do indivíduo:

o projeto reflexivo do eu, que consiste em manter narrativas biográficas coerentes, embora continuamente revisadas, tem lugar no contexto de múltipla escolha filtrada por sistemas abstratos. (...) Quanto mais a tradição perde seu domínio, e quanto mais a vida diária é reconstituída em termos do jogo dialético entre o local e o global, tanto mais os indivíduos são forçados a escolher um estilo de vida a partir de uma diversidade de opções.

O autor complementa:

---

<sup>57</sup> Este terceiro elemento trabalharia então com uma hipótese para definir um sujeito específico. Calle escreve: *“eu não sabia qual dia da semana daria lugar a perseguição. Por isso, pedi a François M. que ficasse todos os dias às 17 horas em frente ao Palais de la Découverte e fotografar qualquer um que parecesse estar me seguindo. Recomendei-lhe discrição”*. Cf. CALLE, A suivre..., 1998, v.4, p.147.

<sup>58</sup> Em dois textos publicados, explícito, a respeito do trabalho de Sophie Calle, tanto a trama intersubjetiva que se dá em seus encontros fortuitos, relacionando-a com o processo de criação de outrem (2007), quanto em situações do estar na rua como condição de suas experiências intersubjetivas (2008). Cf. GOZZER, Cláudia M.F.S. “Sujeitos à deriva: trama intersubjetiva, autoria e rua em um processo de criação”. In: Anais do VIII Seminário de Pesquisa da Faculdade de Artes da UFG, 2007. (cd-rom); FRANÇA, Cláudia. “Estratégias para não se perder na cidade: derivas urbanas de Sophie Calle”, ARTE&ENSAIOS, nº17, dezembro de 2008.

No entanto, por causa da ‘abertura’ da vida social de hoje (...), a escolha de estilo de vida é cada vez mais importante na constituição da auto-identidade e da atividade diária. O planejamento da vida reflexivamente organizado, que normalmente pressupõe a consideração de riscos filtrados pelo contato com o conhecimento especializado, torna-se uma característica central da estrutura da auto-identidade. (GIDDENS, 2002:13)

Confiar nas relações com as diferenças torna-se central na estruturação da identidade. Nas autorrepresentações em Artes Visuais, isto implica não somente uma relação mais fluida do sujeito-autor com o ponto de chegada do trabalho artístico (o espectador, você-leitor), mas também outra concepção de autoria. A autonomia cada vez maior do artista, em que suas mãos e sua técnica são cada vez menos imprescindíveis na construção de um autorretrato, confere a este subgênero uma singularidade ainda maior, porque problematiza a prerrogativa corrente de que no autorretrato é o artista quem exclusivamente representa a si mesmo. Numa condição tradicional de produção autorrepresentacional, a presença constante (física e/ou psíquica) do autor sobre a matéria em formação garantia a continuidade processual; em produções recentes, perde-se essa contiguidade, por conta mesmo de sua presença/participação descontínua na formatividade do trabalho.

Quando um artista não domina algum programa de computador para fazer um trabalho artístico ou precisa que alguém filme um evento importante, nestas e outras situações, a confiança impõe-se para se cumprirem esses compromissos, que podem ser tratados com uma “firma especializada”. Quando ele contrata os serviços de um terceiro para a realização de um trabalho pessoal, envolve-se não somente em uma nova situação de “confiança”, mas o prestador de serviços também opera uma subjetividade do tipo “sujeito-nós”, pois opera um saber oferecido pela cultura. Assim, mesmo que o artista tenda a transferir a experiência tecnostésica a outro sujeito, permanece a fluidez de suas posições-de-sujeito nesse processo. Isto produz uma “transformação da intimidade”; ao mesmo tempo designa o sujeito-autor perpetuamente como “projeto auto-reflexivo” e não como instância (pré)normatizada. Relações de confiança – redes de colaborações, desde participações especiais, copresenças, terceirizações, colaborações, prestações de serviços e co-autorias – e as combinatórias das especificidades da ideia inicial de um autor “inicial” com o ilimitado dessas extensões do sujeito-autor: estabelecem-se outros modelos de atuação do autor por meio de novos laços de confiança, promovendo nele um outro entendimento de seu processo de criação.

Desde a ideação de um trabalho, o “autor” não mais se põe como instância una, mas compartilha, numa relação de confiança, dialógica, com um saber dado por outro, o que altera a intencionalidade do trabalho. Esta nova condição, no entanto, não abala sua autoria ou autoridade quanto à proposta em questão, mas desfaz a noção de ubiquidade do autor em relação a um trabalho pessoal, o que é singular quando se pensa na formação de autorrepresentações. E é isso o que postulam Barthes e Foucault em suas discussões sobre a autoria, seja equilibrando a importância do autor com o leitor, seja com a própria linguagem. Apresenta-se assim a perda de exclusividade e privacidade na atuação do artista como elaborador de sua imagem, como se um espírito de “co-autoria” ou co-participação repousasse em diversos autorretratos, destituindo de força uma ideia narcísica do autor como subjetividade que expõe (via obra) sua pretensa unicidade e estabilidade. Logo, há uma importante alteração nas posições dos termos envolvidos na relação elementar que envolve a fruição de um objeto artístico.

O triângulo, delimitado tradicionalmente pela obra, pelo autor e pelo espectador, vê sua geometria deformada. Para conservar a metáfora, eu diria que este triângulo tende a se tornar um círculo. (...) Sobre esse círculo móvel, a obra, o autor e o espectador não mais ocupam posições estritamente definidas como identidades estanques, mas em constante mudança, cruzamento, confundindo-se ou opondo-se, hibridando-se. (COUCHOT, 2003: 304)

Ainda nesse espírito de fluidez de posições-de-sujeito, o autor abre-se a parcerias ao idealizar uma dada “cena” – e um outro – o fotógrafo, por exemplo - encarrega-se de apertar o disparador da máquina. No entanto, estas não são posições fixas (o fotógrafo apenas como causa eficiente). Muitas das vezes, o fotógrafo opina, corrige erros e adiciona outros elementos à imagem, e o artista respeita seus pontos de vista, alterando a (sua) ideia inicial. Não me parece que esta questão possa diminuir a força de um autorretrato, mas atesta que o aspecto “intencionalidade” na idealização de uma obra pode suplantar a imprescindibilidade da presença do artista como causa eficiente.

Isso fica claro quando observamos uma “imagem ready made” (LEENHARDT, 1994) de Duchamp, “L.H.O.O.Q”, em que o artista toma uma reprodução da Mona Lisa, de Leonardo da Vinci, desenhando ali um bigode. Há também os retratos fotográficos de Man Ray cujo modelo é Marcel Duchamp, como no caso de “Duchamp como Rrose Sélavy” (cerca de 1920):

parece haver uma flutuação das certezas no quesito “autoria”. As fotografias referem-se a Duchamp, mas há uma “presença” de Man Ray. Assim, eles são retratos ou autorretratos? Duchamp – além de idear a imagem, “comparece” na visualidade ou somente no título do trabalho? Onde está o “autor” Duchamp?



39. Marcel Duchamp como Rose Sélavy, 1920. Crédito: Man Ray;  
40. Marcel Duchamp, LHOQQ, 1919. Imagem ready-made.

Mais uma vez a identidade duchampiana “desliza” em sua função de autoria, pois há um trânsito de imagens na detecção do “gênero” nesses trabalhos: ora é uma mulher que se traveste de homem, ora um homem se faz de mulher, além de ser outra pessoa quem produz a fotografia, em termos de seus procedimentos específicos, ou mesmo há uma reprodução de uma pintura feita por outro artista, de outra época.

Essa via da co-autoria remete outra vez à questão da apropriação, quando o artista toma posse de imagens elaboradas por outrem (sem compromisso anterior de uma construção em duo, o artista sendo apenas modelo para o realizador da imagem) e as repõe de outro modo, recombina-as ou as re-situando, dando-lhes algo de seu, além de sua própria imagem<sup>59</sup>.

---

<sup>59</sup> Pensamos que a apropriação acentuaria o risco e as relações de confiança na produção de uma auto-imagem e de uma auto-identidade, ainda à luz de Giddens. Isso logo nos leva ao procedimento cada vez mais expansivo da interatividade: o artista interage com essas matrizes de outro; já o interator, com a proposição final do artista. Interator: termo adotado por Arlindo Machado para designar o sujeito que interage com trabalhos virtuais, em tecnologia numérica. Fonte: anotações sobre a conferência de MACHADO, Arlindo. “Regimes de imersão e modos de agenciamento”, realizada em 25 de junho de 2003, Brasília. XII Encontro Nacional da ANPAP; III Encontro Internacional Arte e Tecnologia. Brasília: UnB, de 25 a 28 de junho de 2003.

Consciente disso, Tadeu Chiarelli realizou, em 2001, curadoria de obras autorrepresentacionais cuja construção apoia-se em meios tecnológicos mais recentes:

Essas obras têm em comum o fato de, na maioria dos casos, os autores se utilizarem de registros (fotográficos ou filmicos) dos próprios corpos, realizados por terceiros, para produzirem seus “auto-retratos”. Já aqueles que não se utilizam desse expediente, preferindo construir os próprios registros, tendem a manipular as imagens de seus corpos de maneira tão radical e objetiva, como se elas fossem meras imagens de seres anônimos, sem nenhuma conexão maior com seus autores.

Segundo ele, há um espírito alegórico nestas ações, no sentido de que a alegoria seria a transformação de uma coisa em outra. Assim,

É justamente nessa atitude dos artistas com a própria imagem – seja esta tomada por ele ou por outrem – que reside o (...) índice alegórico das obras aqui apresentadas: nelas as imagens são apropriadas, descontextualizadas, justapostas a outras imagens, transformando-se em discursos ambíguos, com significados velados, repletos de mistérios. (CHIARELLI, 2001: s.p).

Voltemos aos artistas aqui mencionados para pensar em autoria: Marcel Duchamp e Sophie Calle. Pudemos perceber que as proposições de Duchamp – considerando-se que grande parte de seus ready-mades foram propostos e realizados nas duas primeiras décadas do século XX – desde aquela época desestabilizaram o conceito ainda operante de arte como autoria única. A despersonalização do autor é algo importante para Duchamp em seus ready-mades, e no caso de “A fonte”, é uma questão primordial; Rosalind Krauss refere-se à escolha do mictório por Duchamp como ato que revela uma “beleza da indiferença”, porque *“Duchamp convertera-se em uma espécie de comutador destinado a colocar em movimento o processo impessoal de geração de uma obra de arte - mas que evidentemente não guardaria com ele uma relação convencional na qualidade de seu “autor”*. (KRAUSS, 1998:91).

Luciano Vinhosa Simão (1998: p.40 et seq) aponta que as manifestações artísticas modernistas podem operar a diferença em relação aos paradigmas artísticos anteriores por meio do desdobramento ou pelo deslocamento. No desdobramento, percebe-se a caducidade de velhos meios, mas a incorporação do novo vem de maneira sub-reptícia, *“silenciosamente a partir de um aspecto (...) periférico a antigas experiências”*; no deslocamento, o acontecimento é inusitado. Simão percebe em Duchamp a operação do deslocamento como uma *“revolucionária invenção, capaz de modificar a fundo toda uma concepção de arte”*.

Nesse sentido, Duchamp radicaliza a noção corrente de autoria de um autorretrato, ao permitir a participação de uma alteridade no processo de construção do trabalho, assim como dificultamos o seu reconhecimento como autor único nas imagens produzidas, assim como sua própria representação, dizendo mesmo das identidades plurais que habitam o sujeito Duchamp.

No caso de Sophie Calle, é certo que não podemos nivelar sua produção com a produção duchampiana, visto que trabalharam em contextos diferentes da modernidade européia e norte-americana. Mas podemos pensar que em Calle há um sentido de apropriação herdado da experiência duchampiana, assim como fizeram as gerações de artistas desde o Neodada, que ressignificam o projeto poético de Marcel Duchamp, bem como algumas proposições dos dadaístas e dos surrealistas.

No trabalho de Calle, “La Visite Guidée”, exposto em 1994 no Museu Boymans van Beuningen, em Rotterdam, o que se apresenta aparentemente é um conjunto de 21 objetos da artista, espalhados e misturados a outros objetos do acervo do Museu de Artes Decorativas. Ao visitante é oferecido um aparelho de audição portátil, em que ele vai ouvindo a narração da artista sobre os seus objetos expostos. Para cada objeto, havia uma história pessoal da artista relacionada ao objeto em questão. Quando o visitante se depara com uma vitrine em que estão ânforas e potes antigos, encontra no meio deles um balde vermelho. E ele pode ouvir a narração de Calle a respeito daquele objeto:

em minhas fantasias, eu sou um homem. Greg percebeu isso rapidamente. Talvez seja por isso que um dia ele me convidou para urinar para ele. Isso se tornou um ritual: eu ficava por detrás dele, cegamente abria sua calça, tirava seu pênis e fazia o meu melhor possível. Então, depois da costureira sacudida, eu negligentemente colocava-o de volta e fechava o zíper. Logo depois de nossa separação, eu pedi a Greg uma lembrança fotográfica daquele ritual. Ele aceitou. Então, em um estúdio no Brooklin, eu o fiz urinar num balde de plástico, de frente para a câmera. Essa fotografia foi uma desculpa para tocar no seu sexo mais uma vez. Naquela mesma noite, eu concordei com o divórcio. (CALLE, apud GODFREY, 2006: 404)

Como não pensar aqui no mictório de Duchamp? Assim como o balde vermelho, o mictório poderia participar de um acervo de museu antropológico, como exemplar de cultura material de uma dada sociedade em um dado tempo. A operação de deslocamento do mictório de Duchamp para um museu de arte é análoga à operação de deslocamento dos objetos cotidianos que passam a figurar no acervo de um museu qualquer. Há, pois, um trânsito de



objetos de suas funções originais para serem objetos museais, para constituírem outra função (valor de culto, conforme Benjamin), na qual são suspensas suas funções originais; há também, por esse viés, a recuperação do sentido de “alegoria” (também no viés benjaminiano) tal como Chiarelli se referiu anteriormente ao deslocamento do uso de imagens de outros para a constituição de uma autorrepresentação.



41. Marcel Duchamp, A fonte, 1917. Ready-made.



42. Sophie Calle, La visite guidée, 1994.

Em “La Visite Guidée”, não temos simplesmente a exposição da intimidade de Calle. Parece haver uma tentativa de singularizar seus objetos, quando ela nos conta aspectos de sua vida em que o objeto em questão é um personagem. Calle torna-os identitários por meio de suas narrações<sup>60</sup>. E quando comparamos os objetos da artista com os outros exemplares do

---

<sup>60</sup> Luciano Vinhosa Simão detecta três posturas na arte contemporânea dos últimos 20 anos. Detenho-me aqui no que ele denomina de “produção de intersubjetividades”: nelas, há uma produção de narrativas singulares, por meio de alegorias simbólicas, gerando uma poética da afetividade. O que ocorre é a revelação de um potencial simbólico da matéria. Os artistas trabalham com o tempo, com a memória, o corpo e a sexualidade, delineando perfis autobiográficos. Podemos pensar que a proposta de Sophie Calle, como um todo, seria uma “poética da afetividade”. Em outro momento, Simão escreve que essa vertente, por persistir na “*possibilidade de um sujeito singular que aciona seu próprio mecanismo de subjetivação para operar a interação com o mundo*” (1998:60),

museu, ficamos pensando nas histórias silenciadas de todos aqueles objetos que se avizinham do balde vermelho. Isto porque

quando colocado em um museu ou galeria, qualquer objeto – embora marcado como especial – está efetivamente despojado de suas memórias, de suas histórias originais e contextos que lhe deram seus significados. Artistas se esforçam para trazer tais memórias de volta, reacendendo o cotidiano por meio de intervenções no museu. (...) Quando o visitante olhava para aqueles objetos banais ele percebia que todos os objetos no museu uma vez já tiveram associações similares, uma história social, pessoal, uma pátina de uso. O museu se tornou, mesmo que brevemente, como um museu vivo, não apenas de coisas. (GODFREY, 2006: 402- 4)

Podemos então perceber aproximações e distanciamentos entre os trabalhos de Marcel Duchamp e Sophie Calle. Há inicialmente uma aproximação pelo “estado de espírito” do objeto: uma ironia, ou mesmo um choque pela disjunção entre o balde e os outros objetos. Calle, então, operaria por “desdobramento” (de acordo com o pensamento de Luciano Vinhosa Simão) ao estabelecer um elo com a “fonte” duchampiana. Na base, estão dois objetos (receptáculos de líquidos) produzidos industrialmente e apropriados.

No quesito “intencionalidade”, Duchamp singulariza o mictório com a assinatura “R. Mutt” (um pseudônimo) no próprio objeto; Calle singulariza o balde com sua narração das reminiscências que o ligam a ele. No entanto, sem a sua narração, o objeto volta a ser qualquer coisa. Mas se em Duchamp o ato de escolha não passa por seu gosto ou por qualquer fato que o ligue à sua personalidade ou narrativa de vida (a questão da “beleza da indiferença”), Calle provavelmente o escolheu após decidir realizar a fotografia-souvenir de sua ação com seu ex-marido. Assim, a aquisição do balde vermelho estaria impregnada de um desejo de singularização daquele momento: se para seu ex-marido, residia em uma última chance de intimidade, para Calle era uma espécie de “performance camuflada”, em que o objeto seria o vestígio (e gatilho para uma lembrança) da ação. A artista é proprietária de um souvenir

---

aproxima-se do percurso de Beuys - que “vai se dando pelo conjunto de suas diversas ações e por interferência no cotidiano. Digamos que o objeto de arte se instaure como ser-coisa – enquanto desprovido de qualquer sentido apriorístico – mas se comporta como signo. Torna-se desejante de significado, quer ser um significante sensível. (...) Não há nenhum conceito a ser resgatado, mas uma poética, que podemos entender como um conjunto de associações com origem no estímulo sensível do objeto-coisa, em si nem sequer forma ainda.” (Ibid: 53). Para Simão, as poéticas da afetividade (a produção de intersubjetividades) aproximam-se de Beuys no sentido da “criação presentificada de símbolos”, mas sem a investida política que há no artista alemão. Cf. SIMÃO, Luciano Vinhosa, “Da arte: sua condição contemporânea”, ARTE & ENSAIOS, Rio de Janeiro, 1998. p.35-61.

daquele momento, uma fotografia particular e inacessível a nós (até o presente momento, pelo que eu saiba), mas encontrou uma outra maneira de socializar a sua experiência íntima, por meio do vestígio objetual (o outro souvenir) e de sua narração a respeito do fato.

E quanto ao quesito autoria, percebemos no trabalho da artista a emergência da singularidade da autora, da sua subjetividade como o dado singularizador do objeto “balde”, como provável reação às posições estruturalistas sobre a impessoalidade do autor. Nesse sentido, percebemos a complexidade que envolve a noção de autoria na contemporaneidade, como ponto de tensão entre a fragmentação e recentramento do sujeito, entre o público e o privado, entre singularização e despersonalização.

Podemos perceber assim, que atualmente há uma profunda alteração dos modos de operação na produção artística autorrepresentacional, mesmo que estejamos vivenciando a crise e o descentramento das categorias identitárias do sujeito. Como “reação” a esse movimento, parece haver uma *“retomada da posse da subjetividade do artista (e de um) imaginário individual, sem preocupar-se com a unidade e com a coerência de seus trabalhos”* (OLIVA apud FABBRINI, 2002: 29). Esse imaginário vai além do uso direto do corpo e/ou de uma forma corpórea na construção dessas imagens. Envolve um campo mais amplo: uma ideia provisória que temos de nós mesmos, as nossas projeções, a nossa memória, os nossos hábitos e os nossos círculos sociais.

Seja por alegorias, por relações de confiança em meio a sistemas abstratos, seja por apropriações, é possível perceber que, pensar no sujeito contemporâneo como autor é partir sempre de uma noção de deslizamento, descentramento: “desencaixe”, em que é difícil precisar o lugar desse sujeito. Vem de Montaigne a expressão: “pintar não o ser, mas a passagem” (MONTAIGNE apud MURICY, 1999: 25), e este movimento lembra-nos que os termos acima utilizados apresentam o prefixo “des”. Assim, a ideia é mesmo apresentar os conceitos em exame não em sua versão unificada, mas desterritorializados, num deslocamento desde o centro para a periferia, ou, desta para outro lugar. Nesse sentido, será então que o lugar do sujeito contemporâneo é o intervalo, a passagem?

Jorge Cruz (apud SORDI, 2003: 149) relata um episódio sobre um oleiro que modelava caçarolas. Em certo momento, ao levá-las ao forno, ele interrompe essa ação. Nesta interrupção, decide então, antes de queimá-las, sulcar uns desenhos nas superfícies dos potes.

Cruz e Sordi se perguntam sobre esse fato: “*Que intervalo se abre nesta interrupção?*” e respondem: “*A eficácia de um gesto de autoria*”.

Na voz de Jorge Cruz, Sordi fala da “*importância de incluir discontinuidades em processos que, de outra forma ficariam subsumidos a uma outra lógica, a da eficiência das continuidades, da falta de intervalos, de descanso, de pensamento*”. O sentido dessas palavras está talvez em se retirar um ar saudosista de uma identidade contínua, que - como vimos com Hall, Rolnik, Woodward, Barthes, Foucault, Colombo e Giddens – é uma fantasia. Para reencontrar-se como “autor”, é necessário que o sujeito se abra para a diferença. Que ele abra frestas em seu processo, gerando a discontinuidade e algum mecanismo pessoal de desençaixe, ou seja, adaptando para seu contexto interno “*o descolamento das relações sociais dos contextos locais e sua recombinação através de distâncias determinadas de espaço/tempo*” (GIDDENS, 2002:221). Logo,

Para que o oleiro possa encontrar-se com sua autoria, precisa somente (...) encontrar um sentido na própria obra: a possibilidade de que, a partir dali, essa panela seja portadora de sua marca, seus sinais, que fale para si de um outro modo, em sua produção. Precisa romper com o destino e inscrever-se nas condições de sua própria história. O movimento paradoxal da autoria é que, simultaneamente, o sujeito se encontra e é encontrado. (CRUZ apud SORDI, 2003: 149)

### 1.3 compossibilidades<sup>61</sup> ao autorretrato

As colocações anteriores auxiliam nossa compreensão sobre alguns aspectos do pano de fundo em que se instala um projeto autorrepresentacional contemporâneo. Neste projeto, utilizar como referência o conceito histórico de autorretrato problematiza a práxis. Isto me permite fazer referência a outros termos, como “arte/vida” ou mesmo “autobiografia”.

O que produzimos traz nossa posição como atores sociais. O trabalho é síntese materializada de uma postura diante do mundo: posicionamento físico, psíquico, perceptivo, ideológico, conceitual, social, nossas expectativas, o próprio devir. Um trabalho de arte não deixa de ser uma interrogação. Às vezes, não sabemos a pergunta que fazemos durante a conduta criadora, ou se a sabemos, não sabemos se o trabalho a respondeu, ou – se ele a respondeu, onde está a resposta, como ela foi produzida:

nessa atividade sempre recomeçada, e para sempre tão insatisfatória quanto necessária e boa, cada qual estabelece as regras nas quais espera reconhecer seu mundo. Mas o que pintou ou escreveu, aquilo a que deu forma, lhe devolve a complexidade de um mundo que ultrapassa o que acreditou depositar ali. Incomensurável até para quem a

---

<sup>61</sup> “Compossibilidade” é um termo utilizado por Giles Deleuze, derivado da filosofia de Leibniz (1646-1716). A concepção de universo leibniziana segue uma ordem racional e matemática, aliada à ideia de que as coisas do universo cumprem determinados fins. Tais pressupostos consubstanciam o processo de criação de Deus, ou seja, o mundo obedece à lógica e à razão de Deus, como uma “matemática divina”. Para a criação de todas as coisas, existem unidades elementares chamadas “mônadas”, unidades de força no interior das coisas como substâncias unas e indivisíveis. A mônada “*é apenas uma substância simples que entra nos compostos. Simples, quer dizer: sem partes. Visto que há compostos, é necessário que haja substâncias simples, pois o composto é apenas a reunião ou agregatum dos simples.*” (LEIBNIZ, 1979: 105). Podemos pensar então que a mônada é a unidade mínima constitutiva do universo; se Deus ou o universo é representado por  $\infty$ , a mônada seria então  $1/\infty$ . As mônadas possuem algumas características e funções, dentre as quais destacamos a “apetição”, que é a capacidade de prolongamento ou continuação de uma unidade em outra, produzindo séries convergentes, dinâmicas, gerando uma condição de “compossibilidade”: uma virtualidade de múltiplas séries, coisas ou mundos que possam abrigar um ser. No entanto, pelos princípios dos “indiscerníveis” (impossíveis) e pelo “melhor dos mundos possíveis”, cada mônada pode conter em si o mundo inteiro, mas só se abrirá (se expressará) para gerar um sujeito, porque não há dois sujeitos idênticos e haverá um mundo melhor para a expressão de uma dada mônada. “*O mundo está na mônada, mas a mônada é para o mundo: o próprio Deus concebe as noções individuais somente em função do mundo que elas expressam, e escolhe-as apenas por um cálculo do mundo.*” (DELEUZE, 1991:80). O princípio do melhor dos mundos possíveis é que, na diversidade (compossibilidade) de mundos calculados por Deus, apenas o melhor tem a chance de se expressar. Assim, tomemos como exemplo o caso de Adão, segundo Leibniz: havia a mônada para o Adão não-pecador e a mônada para Adão pecador. O Adão existente é o da mônada do Adão pecador, pois o mundo existente é o mundo criado por Deus, apto a fazer Adão pecar. A mônada do Adão não-pecador não teve chance de expressão, permanecendo dobrada na zona de sombra. Assim, os possíveis seriam mundos contíguos, onde o melhor tem evidência. Deleuze explora esse conceito para pensar a contemporaneidade como “compossibilidade”, mas diferentemente de Leibniz, já que vários mundos convergentes ou contíguos têm chance de expressão simultânea. Cf. LEIBNIZ, G. *Monadologia*, Os Pensadores, 1979; DELEUZE, Giles, *A dobra: Leibniz e o Barroco*, 1991.

produziu, a obra de arte constrói para seu autor um universo interrogador. Tudo aquilo que acreditava saber e saber fazer lhe é devolvido como uma pergunta, tão mais inquietante quanto se acreditava autor, senhor, em suma, do que de suas mãos e de seu espírito havia partido. (LEENHARDT, 2005, p.15-6).

Se o trabalho de arte é uma interrogação, isto não significa necessariamente que sua posição dentro da cadeia do percurso poético de alguém o determine como afirmação para uma interrogação imediatamente anterior. Às vezes, ele pode ser resposta de uma questão que ainda nem foi formulada.

Tal aspecto de cada trabalho de arte - ser ou não ser pergunta e resposta simultaneamente, ou mesmo em ser um amálgama de interrogações - gera grandes dificuldades em se formar uma imagem mental do percurso poético do artista como linha reta, paralela à convenção do tempo cronológico como uma flecha. Conforta-me mais pensar em uma linha que se desfia, se perde, se parte e enrosca-se no eixo do tempo, mas que também o faz no eixo da(s) intencionalidade(s) do sujeito-artista.

De certa maneira, essa dificuldade de “imagização” de um percurso poético é análoga à dificuldade que temos em estabelecer um “contorno nítido” para nossas vivências, uma “forma totalizante” aos relatos de vida. Estas questões são aqui introduzidas porque em seu cerne estão duas ideias: a do imbricamento do particular com o coletivo (experiências privadas e comuns com o tempo), mas acima de tudo, a ideia de que todo trabalho de arte é um pouco autobiográfico, autorrepresentacional.

Pensem nisto.

Para além do contato perceptivo com um objeto de arte: ao conversar/entrevistar o autor, ler seus depoimentos ou textos críticos que tenham sido produzidos sobre aquele objeto em questão, ou mesmo sobre sua “obra” – alguém interessado inevitavelmente perceberá um fato, um aspecto da vida particular do autor que ronda uma das etapas constitutivas de seu objeto de arte ou mesmo de seu percurso poético. O artista, de uma maneira ou de outra, coloca muito de si mesmo em sua produção artística, por mais “impessoal” que ela possa parecer, a princípio. Pode não se colocar como “figura reconhecível” num primeiro momento, mas há graus de “presença” ali que um exame mais elaborado poderá perceber. Ora, se é assim, qual o sentido de um trabalho classificado no subgênero autorretrato? Por que se

delimitar um gênero de produção a partir de um dado que parece ser inerente a qualquer produção artística?

A delimitação do subgênero desde o início da modernidade vem de uma “necessidade superior” que caracteriza o período moderno como um todo, que é mesmo a demarcação dos campos das áreas de conhecimento, das linguagens e práticas artísticas. Tal delimitação foi importante para caracterizar o sistema de relações e de valores, as práticas socioculturais que permeavam a praxis específica do artista. Assim, o estudo teórico da autorretratística pode dizer ao mesmo tempo de uma situação ou característica privada de um determinado autor, mas é capaz também de especificar como esse indivíduo singularizou-se naquele meio, assim como sobre a configuração de um sujeito coletivo em uma especificidade histórica e geográfica.

No presente momento, em que outros paradigmas norteiam o sistema da arte contemporânea, em que percebemos que se perde a especificidade de campos de conhecimento, linguagens e práticas artísticas, em que a desterritorialização de vários conceitos correlatos à noção de subjetividade (apontados anteriormente) dá a tônica de nossa vida dentro da “modernidade tardia”, é natural pensar que os conceitos de retrato e de autorretrato também reagem a esse movimento deslizante, perdendo seus contornos.

Podemos até mesmo questionar a validade de uso dessas tipologias, hoje, no campo da produção em arte. Esse dado reforça a interrogante anterior, acerca da garantia da especificidade do subgênero autorretrato, considerando-se que todo objeto de arte traz em si algo de quem o fez. Até que ponto o termo tem pertinência hoje, na dissolução de fronteiras entre linguagens, entre os campos da arte e da vida, entre o perene e o transitório, entre o original e a sua reprodução?

Por outro lado, o autorretrato e o retrato fotográfico nunca estiveram tão disseminados, tão inseridos como práticas intensas em outros segmentos para além da “classe artística”. Basta uma breve visitação a blogs, websites, revistas do tipo “Caras” e “Contigo”, colunas sociais de jornais, depósitos de quiosques de fotografia para documentos e outros lugares insuspeitos para percebermos a importância do culto à autoimagem.

A inflação de imagens do “eu” é um dos aspectos da corporeidade contemporânea tratados por Henry-Pierre Jeudy, que discute o quanto o corpo cotidiano está imerso em considerações de ordem estética e o quanto isso altera a autoconsciência corporal. O autor

refere-se às manipulações tecnológicas no corpo, mas como estratégias que ocultam a imagem da morte. Entretanto, Jeudy detém-se mais em nossa relação diária com o espelho e com outros corpos, com os quais mantemos “relações especulares”, um jogo complexo entre o visível e o invisível, entre o enquadramento, a pose, o desejo de ser modelo e as imagens do corpo como “alucinações”. Ou seja, H-P Jeudy centra a estetização do corpo cotidiano na questão do olhar e de seus mecanismos escópicos.

Lembrando a escrita de Roland Barthes sobre a pose: *“Assim que eu me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: eu vou logo fazendo pose, fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem”* (BARTHES, 1989:22 apud JEUDY, 2002:47), Jeudy aponta que a prática fotográfica objetualiza a existência do fotografado, fixa-na na sucessão temporal, enquadrando o ser movente, ao mesmo tempo em que faz referência à sua morte.

A constituição do retrato fotográfico parece dizer mais do que seu corpo real, físico; é seu documento de autenticação, cuja prática intensiva pode revelar uma *“histeria da idealização da beleza corporal. Pouco importa o clichê obtido, o que conta é o jogo de captação do corpo do outro pelo visor”* (JEUDY, 2002:48), ou seja, o que predomina é o “enquadramento”. Para compreendermos essa questão do quanto estamos imersos nessa ordem do “visível enquadrado”, é necessário um parêntese e um retorno às práticas fotográficas oitocentistas, que se mantêm relativamente as mesmas, até o presente momento.<sup>62</sup>

Desde o século XIX, a fotografia tem tido várias aplicações na vida cotidiana, dentre as quais o controle exercido pelo Estado sobre marginais e indivíduos “suspeitos” de crimes. Se antes, o próprio corpo do infrator era o arquivo vivo que revelava (por meio de amputações, cicatrizes e códigos de punição tatuados) suas ações ilícitas, a fotografia mostra-se como alternativa a esse aspecto, pois cria um arquivo paralelo, para além do próprio corpo do infrator. Faz mais: entrecruzando as imagens de particularidades das aparências de indivíduos

---

<sup>62</sup> Mesmo com os avanços nas imagens numéricas e das máquinas fotográficas hiper-portáteis, acopladas a aparelhos de telefonia, microcomputadores e de áudio, refiro-me à manutenção das mesmas funções da imagem técnica, em serem documento icônico (permitem o reconhecimento daquele que foi retratado) e indiciário (fornecem evidências sobre aquele que foi fotografado, de que aquilo aconteceu). Além disso, ocorre a substituição do fotografado por sua imagem, a presença de sua ausência ou mesmo a separabilidade de sua imagem e de seu corpo, assim como o numérico como outro regime autônomo de realidade. Mas mesmo estas considerações não anulam o valor icônico (registro do real) ainda atribuído pelo senso comum às práticas vídeo-fotográficas.



criminosos, a ordem taxonômica de partes dos corpos permite recombinações insólitas, efêmeros “frankensteins” em potencial, vislumbrados dentro de um processo investigatório.

Paralelamente, a cidade obedece a métodos similares de controle: as ruas e bairros passam a ser vigiados por intendentess, síndicos e soldados de guarda, os quais realizam um sistema de vigilância (o olhar atento) e de registro (relatórios orais e escritos) sobre comportamentos estranhos, doenças e falecimentos. Tudo isso instaura um sistema genérico de disciplina social, pensando em disciplina como um conjunto de “técnicas para assegurar a ordenação das multiplicidades humanas” em que se procura

tornar o exercício do poder o menos custoso possível (...); fazer com que os efeitos desse poder social sejam levados a seu máximo de intensidade e estendidos tão longe quanto possível, sem fracasso, nem lacuna; ligar enfim esse crescimento “econômico” do poder e o rendimento dos aparelhos no interior dos quais se exerce (sejam os aparelhos pedagógicos, militares, industriais, médicos), em suma fazer crescer ao mesmo tempo a docilidade e a utilidade de todos os elementos do sistema. (FOUCAULT, 1987: 179-80)

A transferência das ações no corpo do infrator e sua reclusão nas masmorras - para a adoção de sistemas de vigilância pelo Estado, Exército, Hospital, Escola e Prisão - produziu, de acordo com Michel Foucault, tanto uma sociedade disciplinar (sociedade de vigilância) quanto os “corpos dóceis”: corpos sujeitos a métodos de controle (disciplina); esses métodos, ao agirem constantemente sobre o corpo, estabelecem uma correspondência entre o ser dócil e o ser útil ao sistema. Assim, a disciplina “*dissocia o poder do corpo; faz dele por um lado uma (...) capacidade que ela procura aumentar e inverte por outro lado a (...) potência que poderia resultar disso, e faz dela uma relação de sujeição escrita*” (FOUCAULT, 1987:118-9). O que está em questão é a ação da sociedade de vigilância na eliminação de toda obscuridade, em favor de garantir “total visibilidade das coisas, das pessoas, das verdades”. (Ibid: 122)

Neste mesmo texto (Vigiar e Punir), Foucault analisa como processos panópticos são utilizados em larga escala, a partir do século XVIII, no intuito de disciplinarização da sociedade, em função da grande explosão demográfica na Europa e suas consequências administrativas. Destaca a torre como elemento arquitetônico, especificamente o Panóptico de Bentham, em que uma torre central e repleta de janelas faz perceber todas as celas abaixo

(cada qual com duas janelas, uma voltada para a torre, outra em posição oposta) que se organizam como um anel ao redor dessa torre.

Basta então colocar um vigia na torre central, e em cada cela trancar um louco, um doente, um condenado, um operário ou um escolar. Pelo efeito da contraluz, pode-se perceber da torre, recortando-se exatamente sobre a claridade, as pequenas silhuetas cativas nas celas da periferia. Tantas jaulas, tantos pequenos teatros, em que cada ator está sozinho, perfeitamente individualizado e constantemente visível. O dispositivo panóptico organiza unidades espaciais que permitem ver sem parar e reconhecer imediatamente. (...) A visibilidade é uma armadilha. (FOUCAULT, 1987:166).

O que se percebe, nas descrições de Foucault, é que há o exercício do poder pela visibilidade do corpo que se dociliza, mas essa visibilidade não é recíproca: *“tendo diante dos olhos a torre central de onde ele é olhado, o detento jamais deve saber se está sendo espiado, mas deve estar certo de que sempre pode sê-lo”* (FRAYZE-PEREIRA, 2005:130).

Hoje, mesmo como indivíduos “não suspeitos”, incorporamos em nossas vidas cotidianas as exigências de não movimentação corporal (pose) para a realização de retratos fotográficos, assim como a possibilidade de um flagrante; com isso, continuamos a submeter nossos corpos a um dispositivo óptico nem sempre identificado, como se estivéssemos em constante situação de visibilidade e vigilância<sup>63</sup>, desnaturalizando nossas posturas corporais.

Desse enquadramento imposto pelo visor da câmera, passa-se à moldura que decora nossos álbuns de família, nossos retratos pictóricos (e as esquadrias de nossas janelas, bem como os espelhos retrovisores de nossos automóveis) – todos são estratégias de estetização de nossos corpos, posto que o quadro apresenta-se como uma “superfície de harmonia” na contemplação. Há então um constante jogo de representações entre outro que me olha – me olha enquadrando no espaço – e a reciprocidade dessa ação: *“o que se mostra é um trompe l’oeil que entrega ao olhar o poder da aparência em si mesma. É inútil ir buscar outra coisa por trás da máscara, não se encontraria nada; é o prazer tranqüilizante da máscara que o quadro oferece”* (JEUDY, 2002:50). Nosso comportamento diante do espelho, mesmo que

---

<sup>63</sup> Arlindo Machado (apud FRAYZE-PEREIRA, 2005: 131) traz para a contemporaneidade a questão da vigilância constante pelos sistemas eletrônicos, instalados em não-lugares: *“aeroportos, estações de trem e metrô, trânsito nas ruas, supermercados, bancos, lojas, escolas, fábricas, motéis”*; Machado considera-os como “máquinas de vigiar”, as quais tornam o *“cotidiano moderno de um indivíduo qualquer [como algo que] pode ser concretamente vasculhado de modo invisível e indolor”*. Cf. FRAYZE-PEREIRA, op.cit. p.131

esse produza imagens efêmeras, é igualmente estetizante, pois o espelho é uma modalidade singular de tela.

Diante de tais considerações sobre a situação de constante visibilidade e a popularização da prática autorrepresentacional, é necessário lembrarmos também que o tornar-se objeto de um retrato está ainda vinculado a um ato simbólico de distinção dentre outras pessoas, ainda é garantia de um status quo. De certa maneira, a práxis é uma estratégia de diferenciação social, posta como desejo possível a todos, na medida da popularização de equipamentos de foto, videografia e de mecanismos de distribuição das imagens captadas, por meio de sites de relacionamento, por exemplo. Assim, percebo que a prática encontra-se inserida em uma dinâmica pendular, ora tendente à banalização (como direito), ora tendente à diferenciação (como desejo).

Como a autorrepresentação artística se situa nesse pêndulo, com a democratização dos meios tecnológicos? Considerando-se a superexposição do sujeito aos mecanismos escópicos: não seria mais pertinente pensar então que as práticas autorrepresentacionais artísticas estabelecem sua legitimidade justamente no espaço de tensão entre diversas outras práticas, outros hábitos? Elas questionam a banalização da superexposição do sujeito? Como produzir então a diferença neste grande campo intervalar? Como estabelecer um limite para algo que habita esse espaço? Ou mesmo: isto é necessário?

Os termos “entre” e “limite” apontam para uma situação, busca de um “lugar” para a prática autorrepresentacional artística, assim como para a prática do autorretrato, hoje. Como já me utilizei do termo “campo” anteriormente nesse texto, talvez fosse interessante que nos reportássemos à noção de “campo ampliado”, desenvolvida por Rosalind Krauss em seu já clássico texto “A escultura no campo ampliado”, de 1979. Isso talvez nos esclareça para a busca de um “lugar” para a prática autorrepresentacional artística contemporânea.

Nesse texto, a autora lida com a análise da escultura como termo histórico (monumento) que possui suas delimitações, mas que, diante da diversidade de experimentações e manifestações recentes no campo da expressão tridimensional, fica problematizada em seu uso. Para Krauss (2008:129), essa diversidade de tentativas heterogêneas não *“poderia reivindicar o direito de explicar a categoria escultura (...), a não ser que o conceito dessa categoria possa se tornar infinitamente maleável”*.

A autora estabelece relações da paisagem e da arquitetura com a escultura, explorando sua condição de negatividade, ou seja, marcando sua definição por aquilo que ela não é. Nesse sentido, uma definição inicial para a condição modernista da escultura seria percebê-la como “não-paisagem” e “não-arquitetura”. No entanto, Krauss amplia o campo para além desse par de negativos, introduzindo outra relação binária, a dos termos positivos. Assim, o campo quaternário (“não-paisagem” + “não-arquitetura” + “arquitetura” + “paisagem”) – campo ampliado no qual a escultura é apenas uma possibilidade de manifestação - é tanto uma realidade física quanto um espaço lógico. Ele abre possibilidades de expressão que ultrapassam as determinações de uma dada linguagem. Assim, *“o campo estabelece tanto um conjunto ampliado, porém finito, de posições relacionadas para determinado artista ocupar e explorar, como uma organização de trabalho que não é ditada pelas condições de determinado meio de expressão.”* (KRAUSS, 2008:136)

A práxis tridimensional não se envolve somente em uma possibilidade de relação com materiais ou meios de expressão, mas constrói-se na relação de diversos termos num contexto cultural. Dentro desse aspecto, a produção escultórica insere-se nessa práxis se puder “refletir a condição do espaço lógico”, ou seja, como possibilidade de articulação do espaço físico e do espaço lógico, este como o espaço da experimentação do conceito.

É possível adotar o método de análise de Krauss para pensar a condição do autorretrato, hoje? Minha proposta aqui é apenas indicativa dessa possibilidade. Gostaria de relacioná-lo com os termos autobiografia e arte/vida, de maneira a perceber outras possibilidades prático-teóricas que expandam as manifestações autorrepresentacionais. A própria autora já indica que essa análise é viável a outras linguagens, como a pintura, por exemplo. No caso desta pesquisa, a análise proposta é para um gênero, mas isto não impede de pensarmos no gênero retrato e subgênero autorretrato como eventos históricos sujeitos a um mapeamento que indique a variedade de práticas de produção da “autoimagem”, para além da fidelidade da representação naturalista e da autoria exclusiva. Krauss escreve que é

importante explorar um conjunto mais profundo de questões que abrangem algo mais que o mapeamento e que envolvem o problema da explicação. Estas questões se referem à causa seminal: as condições de possibilidades que proporcionaram a mudança para o pós-modernismo, bem como as determinantes culturais da oposição através da qual um determinado campo é estruturado. (KRAUSS, 2008:137)

Aplicar na íntegra o diagrama de Klein<sup>64</sup>, no rastro do exercício de Krauss, embora seja pertinente a esta pesquisa, direcionaria a investigação para outro lugar, um campo estritamente teórico de trabalho. Interessa-me aqui pensar que a ampliação do campo da produção autorrepresentacional é um fato percebido na práxis artística e que demandaria mais tempo para uma pesquisa de cunho teórico-reflexivo.

Gostaria também de assinalar duas obras importantes que foram realizadas desde então. “Moi aussi”, texto de Philippe Lejeune<sup>65</sup>, amplia o campo dos estudos autobiográficos para além dos romances, abarcando experiências em literatura confessional, cinema, artes plásticas. O autor percebe que nas práticas autobiográficas mais recentes, o limite entre verdade e ficção se relativiza cada vez mais, ou seja: Philippe Lejeune está interessado em discutir o campo da produção autobiográfica, reconhecendo que outras práticas para além da Literatura estão imbuídas do mesmo desejo confessional. Outro trabalho digno de nota é o livro de Barbara Steiner e Jun Yang sobre manifestações contemporâneas deste gênero em Artes Visuais, cujo título é sintomático desta questão da ampliação do campo: *Autobiography*<sup>66</sup> constitui-se no

---

<sup>64</sup> O diagrama também é chamado de Grupo de Klein, dentro da Teoria dos Grupos (Matemática). Para se definir um grupo, estabelece-se um conjunto de elementos, com os quais são estipuladas operações (relações dentro desse conjunto). Para se definir um grupo, três condições são necessárias: 1) há um elemento neutro pertencente ao conjunto; 2) dado um elemento desse conjunto (a, por exemplo), existe um elemento simétrico (-a, por exemplo), os quais, operando entre si, resultam sempre no elemento neutro; 3) dados 3 elementos desse conjunto, vale a operação de associatividade:  $a+(b+c) = (a+b)+c$ . Rosalind Krauss assim escreve sobre o diagrama de Klein: “A expansão à qual me refiro é chamada grupo Klein quando empregada matematicamente e tem várias outras denominações, entre elas grupo Piaget, quando usada por estruturalistas envolvidos nas operações de mapeamento na área das ciências humanas. Através dessa expansão lógica, um conjunto de binários é transformado num campo quaternário que simultaneamente tanto espelha como abre a oposição original.” Cf. KRAUSS, A escultura no campo ampliado, 2008, p. 133-34. Assim, pensando na definição de grupo posta acima, podemos definir “escultura” como o elemento neutro do conjunto “Expressões Tridimensionais Contemporâneas”; as relações entre paisagem e não-paisagem, arquitetura e não-arquitetura como as operações entre elementos simétricos e as operações associativas como os outros termos que Krauss elege para demonstrar a diversidade na produção tridimensional (locais demarcados, local-construção, estruturas axiomáticas). Os termos pensados para o caso do campo “práticas autorrepresentacionais” envolveria então os eixos binários “autobiografia” + “arte/vida” e “não-autobiografia” + “não-arte/vida”. Pensando rasamente em autobiografia como uma relação perspectivada com o tempo, arte/vida como tempo “linear” e estendido, posso admitir a não-arte/vida como tempo “pontual” e a não-autobiografia como o não distanciamento do tempo, envolvendo práticas presenciais. Nessa tese, não desenvolverei todos os conceitos apontados, somente autobiografia e arte/vida. Agradeço imensamente o diálogo com meu orientador, Marco do Valle, que tanto me auxiliou na compreensão do diagrama de Klein quanto para pensar num campo quaternário para as práticas autorrepresentacionais. Cf. também VALLE, Marco do, “A condição de deserto da Arte Moderna”, Ócolum, Campinas, FAUPUCCAMP, n.º4, 1993.

<sup>65</sup> LEJEUNE, Philippe, *Moi aussi*, Paris, 1986; parte deste livro: “O pacto autobiográfico (bis)” está na compilação de textos de Lejeune organizada em 2008 por Jovita GUEDES. Cf. GUEDES, Jovita Maria Gerheim (org), *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*, Belo Horizonte, 2008.

<sup>66</sup> STEINER, B.; YANG, J., *Autobiography*, London, 2004.

mapeamento da produção autorrepresentacional em “salas” (temas), nomeadas de 01 a 09, respectivamente como “alter ego”, “desaparecimento”, “fatos”, “autenticidade”, “híbridos”, “raça”, “sistemas políticos”, “meios” e “auto-reflexão”. Os autores já tomam de empréstimo um termo próprio do gênero da Literatura para tentar abarcar a produção de imagens autorrepresentacionais em termos gerais, considerando tanto o trabalho inicial de Lejeune quanto considerando que essas imagens visuais “*oscilam de um imaginário coerente e de um eu autônomo para um que é composto de vários fragmentos – uma idéia de ego que ajuda o autobiógrafo na necessidade de dizer da história de vida completa*”. (STEINER; YANG, 2004:11-2)

Assim, é possível pensar que as duas últimas décadas oferecem-se como base temporal para a discussão e reflexão da ampliação do campo autorrepresentacional, por conta de trabalhos teóricos que a percebem como fenômeno, ou mesmo que outras práticas autorrepresentacionais venham como reações à ampla discussão sobre o “enfraquecimento” do sujeito, presente no panorama filosófico desde meados do século passado. Essas são obras que me embasam metodologicamente para pensar em arte/vida e autobiografia não como práticas substitutivas do autorretrato, mas como práticas possíveis que conseguiriam dar conta da diversidade de manifestações externas ao campo específico daquele subgênero histórico. Seria interessante, para tal, tecer algumas considerações sobre tais termos (arte/vida e autobiografia), de modo a clarear o raciocínio sobre autorrepresentação hoje.

### **1.3.1. artevida**

Associar uma arte autorrepresentacional com a vida é uma proposta complexa, no contexto da arte contemporânea. Essa associação pressupõe maneiras diversas ou níveis de presença do sujeito-autor em sua proposta – seja por sua presença real, por representação, simulação, vestígios, hábitos - seja por sua ausência (exemplo: qual é o lugar da Body Art nesse campo autorrepresentacional?) Pensar então em outros regimes de presença do autor em sua produção; pensar se as co-autorias diluem ou não a intenção autorrepresentacional são outros aspectos dessa complexidade.

Refiro-me aqui à relação “artevida” como fundante de uma produção. Passo agora a redigir o termo assim, sem hífen ou qual quer espaço entre as palavras<sup>67</sup>, pois tal maneira definiria melhor essa articulação para a qual estou atenta, observando-a em percursos poéticos de alguns artistas e em algo que se descortina, ao ritmo lento de uma vida, em meu próprio percurso poético.

Compreendo artevida como a relação intrínseca entre a produção artística e o cotidiano do autor, sua vida, temporalidade e memórias pessoais. Artevida também poderia ser a inclusão cada vez maior de elementos do cotidiano pessoal no repertório de materiais eleitos por um artista, no processo de criação ou mesmo no conteúdo do trabalho em processo.

Cecília Cotrim, em seu texto “Fluxos poéticos: arte e vida” (2003), elabora interessante relação entre “arte e vida” e o Romantismo, especificamente as pinturas de paisagem Carl Gustav Carus e Caspar Friedrich. A autora compreende “arte e vida” como a não-separação entre os termos – uma “ênfase no fluxo entre vida e arte” – muito presente na arte contemporânea, conectando-a com a noção de “experiência” (Erdlebenerlebnis) fundada pelos pintores românticos em seus escritos. Resolve a distância temporal entre o passado e a contemporaneidade dos anos 1970 por meio de textos de Baudelaire, que é leitor de poetas românticos e defensor de Delacroix. Para o entendimento do pensamento de Cotrim, seria interessante pontuarmos brevemente sobre aquele movimento.

Com o Romantismo, na passagem do século XVIII para o século XIX, a questão da singularidade do sujeito assume importância cabal na produção literária e artística. Os românticos alemães (Schlegel e Novalis) recusavam a mimese (mera reprodução do real), mas propunham uma nova função para a arte, como produção e reprodução do espírito e suas imperfeições. Essa ideia deu-se *“sobretudo a partir da consolidação da idéia de que a arte é produzida por uma subjetividade necessariamente livre e naturalmente criadora, ao mesmo tempo intelectual e intuitiva, consciente e inconsciente de e em sua criação artística”*. (GONÇALVES, 2001: 289). Frayze-Pereira complementa que a “mentalidade romântica” que se incorporou no comportamento de vários artistas durante o século XIX (mesmo após o Realismo) tinha como traço característico maior o que ele denominou de “poética da evasão”, em que os artistas, descontentes com o presente, nostálgicos com o primitivo e ansiosos por

---

<sup>67</sup> Foram encontradas menções ao termo redigidas com hífen (arte-vida), barra (arte/vida), com a partícula aditiva (arte e vida), bem como na aceção de Allan Kaprow, “Lifelike Art”: arte como a vida.

um movimento de reintegração de opostos (o sonho e o êxtase no mundo cotidiano) no interior de cada ser humano, iniciaram um movimento de “migração” para outros lugares e práticas (o uso de drogas, como o ópio e o haxixe, a evasão para lugares periféricos):

Os primeiros românticos já haviam levado adiante a polêmica contra o burguês, mas, frequentemente, tratava-se antes de uma atitude do que de uma convicção radical. Agora, e de modo decisivo, depois de 1870, tal atitude se carrega, em muitos casos, de razões cada vez mais específicas e sentidas. O repúdio do mundo moderno (burguês) torna-se um fato concreto. É o repúdio de uma sociedade, isto é, de costumes, de uma moral, de um modo de vida. (DE MICHELLI apud FRAYZE-PEREIRA, 2005: 193).

Segundo Cecília Cotrim, Baudelaire é referência para essa defesa do romantismo na estética moderna, por valorizar uma “maneira de sentir”, que define para si o que seria essa experiência estética (“veículo da vida do espírito”); o poeta chega a escrever poemas sobre a morte, invocando-a como uma fuga da civilização (FRAYZE-PEREIRA, 2005: 193); e certos comentários de Baudelaire como crítico enfatizam a importância de uma “experiência sinestésica”, busca da fusão dos sentidos e da imaginação tanto no viver como em uma experiência estética.

Ao nos apresentar as pinturas de Carus e Friedrich, Cotrim comenta que o gênero paisagem torna-se o meio de revelar esse desejo de fusão do sujeito com a natureza, como uma vivência da sublimidade. Esses contatos poéticos com os fenômenos da natureza são vinculados diretamente ao processo de criação; Cotrim detém-se no relato de Carus que, levando consigo um bloco de desenho em um de seus passeios à ilha de Rügen, depara-se com uma ressaca:

Eu queria fazer alguns estudos sobre papel, mas mal comecei a esboçar alguns traços, lancei meu caderno longe, persuadido de que aqui cada traço seria uma profanação desse fenômeno que causa palpitações de emoção e, transtornado, permaneci com os olhos fixados nesse combate entre os elementos. Mas assim, justamente, eu o havia ainda mais profundamente gravado em minha alma. No ano seguinte, fiz dessa ressaca sobre os rochedos um quadro... (CARUS apud COTRIM, 2003: 58)

Esse seria o sentido de “experiência” para os pintores românticos: um tal encontro com forças, sejam forças da natureza ou da realidade não visível, que lhes impregnasse os sentidos



e a consciência, determinando outro patamar de criação poética. Esse sentido de experiência manteve-se em vários momentos da arte moderna, por meio de um desejo de fusão da arte com a vida ou mesmo em movimentos contestadores do poderio da razão como “a” faculdade humana por excelência. E vários artistas do pós-guerra pronunciaram-se também a favor de uma relação mais próxima da arte com a vida – desde os expressionistas abstratos, passando por Rauschenberg – “*o que me interessa é o que se encontra entre a arte e a vida*”, ou em Wolf Vostell – “*o objeto está morto, mas a arte está em toda parte*”. (SMITH, 1991: 180 et seq.)

Gostaria também de pensar na relação artevida não apenas por um viés dessa “presença do sujeito” ou sua “imersão” em um trabalho ou conjunto de trabalhos relativamente autônomos entre si – mas no sentido da temporalidade de um trabalho. Quando o fazer de uma “obra” trabalha o mesmo tempo do fazer de uma vida, ou quando um trabalho nunca acaba, ou ainda sua razão de ser repousando em sua processualidade. Quando a “obra” só tem um ponto final diante da morte de seu autor, ou que pelo menos, ela se processa por muito tempo em sua vida. Isso lhe confere uma dimensão vitalista, orgânica, assim como confere, por muitas vezes, um “ar” de inacabamento que pode gerar diversas interpretações.

Michel Guérin faz uma importante distinção entre obra de arte e trabalho. Para o esteta, embora a noção de obra de arte venha como resultado do trabalho, ambos se diferem, pois se o trabalho satisfaz “necessidades transitórias”, vinculando-se à reprodução e à repetição obsessiva e “*assim sujeita[ndo]-se à lógica do consumo, devemos concluir que a obra é alheia a esta submissão*”. (GUÉRIN, 1995: 25) Enquanto “*o trabalho sempre tem de ser refeito, pois a construção está pontuada por destruições, a obra, pelo contrário, após ser estabelecida no mundo, tem vocação para nele permanecer*” (Ibid: 27); desta maneira, “*a essência da obra (...) [é ser] uma necessidade querida*” (Ibid: 31).

No entanto, como fazer essa distinção quando há uma “demora” nesse resultado, e a marca da “obra” vai sendo mesmo sua descontinuidade, seu “refazimento”, sua morosidade, seu inacabamento? Ou: quando há um espelhamento tal entre obra e trabalho, que faz inexistir uma alienação do autor quanto a esse trabalho (melhor ainda: quando a “necessidade querida” reside no trabalho da obra)?

Não é sem razão a presença de trabalhos inacabados desde um contexto oitocentista. Eles parecem ser “sintomáticos” de uma crise quanto ao conceito de “obra”, de um nascente descontentamento com a fixidez de valores dentro do sistema de arte de então, assim como são

indicativos de outros parâmetros artísticos que são “implementados” posteriormente (o desprestígio da mimese e o processo de abstração, por exemplo). Cito como exemplo o drama do pintor Frenhofer, na novela de Honoré de Balzac – “A obra-prima ignorada”, de 1831.

Nesta novela, um pintor (Frenhofer), por mais de dez anos, envolve-se na criação do que seria sua obra-prima. Embora ainda (e sempre) incompleta, decide mostrá-la a dois outros pintores (Porbus e Poussin). Quase ao fim da novela, todos os personagens encontram-se no ateliê de Frenhofer, lugar que por mais de dez anos abrigou uma obra em processo que se mesclou à sua própria vida, e que o fez chamá-la de “Catherine Lescault”, um nome de mulher. No entanto, os outros dois pintores, Porbus e Poussin, que se consumiam de curiosidade em ver a obra-prima do “mestre”, ali nada vêem senão “*cores confusamente espalhadas umas sobre as outras, contidas por uma multidão de linhas bizarras que formam uma muralha de pintura.*” (BALZAC, 2003: 53). Diante do não reconhecimento daquela pintura como obra-prima, o julgamento dos pintores é mordaz: “‘*Você está vendo alguma coisa?*’, perguntou Poussin a Porbus. ‘*Não. E você?*’ ‘*Nada.*’” (Ibid: 52-3). Após essa decepcionante recepção, o último ato do pintor é incendiar seu ateliê, destruindo a pintura e se matando em seguida.

Frenhofer, como autor, por dedicar parte de sua vida à fatura de sua pintura, considera-a como obra capital, como a mais interessante obra a fazer. Mesmo realizando outras, é a ela que sempre se volta, à “sua Catherine”: “*Ontem à noite (...) pensei que havia terminado. Seus olhos me pareciam úmidos, sua carne palpitava. As tranças de seus cabelos se mexiam. Ela respirava! Mesmo tendo encontrado o modo de reproduzir no plano o relevo e as curvas da natureza, hoje, à luz do dia, percebi meu erro!*” E mais à frente, completa: “*Trabalho há dez anos nessa tela, meu rapaz. Mas que são dez anos quando se trata de lutar com a natureza? Ninguém sabe de quanto tempo precisou Pigmaleão para fazer a única estátua que ganhou vida!*” (Ibid: 31 et seq.)

Não que a obra-prima de Frenhofer seja um autorretrato. Mas há sua “presença” na obra. E é a temporalidade o que me interessa neste exemplo, posto que o tratamento na construção deste trabalho de arte é dado no tempo da vida, do cotidiano, imiscuindo-se ao tratamento ou à percepção de atividades outras, que compõem o viver do pintor. Ele refere-se à pintura como “ela”, companheira cuja “carne” palpita. Mas mesmo que Catherine Lescault não seja Frenhofer, e sim uma mulher, como dimensionar o tanto da personalidade de

Frenhofer que ela traz consigo, em sua própria processualidade, em sua própria materialidade?<sup>68</sup>

É interessante a discussão sobre os termos “obra”, “obra-prima”, que esse texto de Balzac suscita. Embora traga em sua definição mais simples o sentido de “efeito de um trabalho ou ação”, “conjunto da produção total de um escritor, artista ou cientista” (FERREIRA, 1975: 987), o termo “obra” traz também consigo um peso histórico que o vincula à ideia de perfeição e maestria técnica, aspectos que não são mais imprescindíveis às produções moderna e contemporânea em arte.

No entanto, no contexto da produção da novela de Balzac, ou seja, na primeira metade do século XIX, esta desterritorialização da noção de obra de arte não está evidentemente posta. Podemos pensar que ela está “semeada” em propostas de alguns artistas, isoladamente<sup>69</sup>. A noção de obra-prima ainda está em voga nesse contexto, pressupondo hierarquia ou graus de perfeição, havendo assim, um sentido de completude, ou como nos aponta Guérin (1995: 101), *“designa na carreira de um criador, um ‘tempo forte’, notável pela aliança entre a inspiração e o virtuosismo”*.

Trazendo a questão para um momento mais recente, é interessante pensarmos que o processo de desmaterialização da arte problematiza radicalmente o conceito de “obra de arte” e o objeto artístico como algo terminado e que tenha condições de atender a necessidades mercadológicas<sup>70</sup>. Produzir uma “obra-prima”, em nosso contexto, não significa mais elaborar

---

<sup>68</sup> Aqui, não há como não pensar nos termos empregados por Georges Didi-Huberman (1998) e René Passeron (1997, 2004) – respectivamente “quase-sujeito” e “pseudo-sujeito” – os quais designariam a produção de um artista. Estes termos envolvem a ideia de autonomia do objeto artístico quando adquire metaforicamente o status de ser. Para René Passeron, na conduta criadora, o artista produz um objeto com o qual tem *“relações de pessoa para pessoa”*, ficando *“de luto com o seu desaparecimento”*. Esse *“objeto criado (e, a fortiori, a conduta que lhe deu existência) engaja seu autor”*. Cf. PASSERON, René, 2004, p.12.

<sup>69</sup> Outro exemplo forte é a realização do Monumento a Balzac, de Auguste Rodin, realizado entre 1891 e 1898. Em função do constante adiamento da entrega da encomenda, Rodin tem de renegociar seus honorários, além do fato de que a Sociedade dos Homens de Letras de Paris recusa a obra, por não se enquadrar no que esperavam de um “monumento” a Honoré de Balzac, o fundador daquela associação. Cf. GOZZER, Cláudia M.F.S. *Obra ignorada: uma reflexão sobre criação e recepção artística em obras de Balzac e de Rodin*. 4º Festival de Artes do DEART/FAFCS/UFU: Rotações. Uberlândia: DEART/UFU, 2006. CD-ROM

<sup>70</sup> Essa “resistência” à mercantilização do objeto de arte pode ser então pensada junto com a “resistência” de mercantilização de um objeto autorrepresentacional. De um modo empírico e superficial, podemos percorrer algumas galerias comerciais e perceber a porcentagem de trabalhos autorrepresentacionais disponíveis para aquisição. Os que lá estão, foram intensamente legitimados pelo sistema (morte do artista, sua posição na cotação internacional, a lógica de mercado). A resistência à fetichização tem sido diminuída pelo incansável trabalho da lógica de mercado. Alia-se a isso nosso desejo de saber da intimidade do outro. A esse respeito, é interessante verificarmos a enorme quantidade de biografias e autobiografias nas prateleiras de livrarias e sebos. Assim, um

o “rito de passagem” da condição de aprendiz para mestre, como era nas corporações de ofício: conseguir produzir qualitativamente a primeira obra significava ser reconhecido como “artista”.

Várias manifestações dentro do Fluxus, Arte Conceitual, Body Art, Happenings e Performances, Land Art e outras tipologias de cunho processual foram críticas da rapidez com que o objeto artístico estava se incorporando ao sistema de mercado e sendo absorvido pela indústria cultural. Muitos trabalhos foram e têm sido pensados para ocuparem situações periféricas, para durarem instantes, serem incompletos, ou para serem qualquer coisa. Muitos deles desenvolvem a ideia de Duchamp sobre uma “beleza da indiferença”, não havendo um olhar para a “materialidade bela ou feia” de um objeto, mas para o ato de deslocamento de seu *locus* costumeiro.

É nesse modo diferenciado de viver o “tempo forte” de um projeto poético que residiria a diferença de uma proposta artevida para a experiência de se gerar uma “obra-prima”, de acordo com a definição de Guérin. Como se a contemporaneidade absorvesse tanto um “romantismo” nas relações com o mundo não baseadas em um puro materialismo, como numa relação de “indiferença” com os objetos.

Se a personagem Frenhofer ganhasse vida real e vivesse cerca de cem anos após a publicação do livro de Balzac, talvez não tivesse se suicidado. Ele teria com quem conversar sobre seus propósitos, desvios e inacabamentos em seu processo de criação e isso não seria algo tão díspar. Frenhofer considerava Catherine Lescault o seu “tempo forte”. Algum artista moderno ou mais atual, imbuído de um espírito de “artevida” em sua produção não poderia considerar todo o seu projeto poético como um “tempo forte”? Isto é possível se considerarmos esse “tempo forte” como tempo fractalizado, distribuído ao longo de uma vida ou em um longo tempo de duração de seu fazer, considerando-se que uma das marcas de nossas sociedades ocidentais é a diversidade de interesses e atividades cotidianas.

Talvez Frenhofer tivesse se identificado com Kurt Schwitters, mesmo que suas propostas tivessem poucos pontos de contato. Este artista, que desenvolveu seu projeto poético paralelamente ao grupo dos dadaístas, construiu um “movimento” só consigo mesmo, uma arte

---

ponto de convergência entre a busca por esses gêneros literários e o interesse por autorrepresentações em Artes Visuais poderia ser o interesse por aspectos biográficos de um artista visual, apresentados nas publicações de seus cadernos de notas, diários íntimos, correspondências.

“Merz”. Ambos, Frenhofer e Schwitters, se irmanariam na solidão de seus (a)fazeres. No entanto, se a meta de Frenhofer era a materialização de uma pintura-mulher, a proposta de integração arte e vida de Schwitters repousava nos dejetos produzidos pela cultura urbana, com os quais evidenciava uma ordem construtiva em desenhos, pinturas, poemas, artes gráficas, arquiteturas. Ao recolher grande diversidade de materiais publicitários e outros fragmentos de objetos descartados pelas ruas de Hannover, tais como “*bilhetes de eléctrico, bilhetes de vestiário, pedaços de madeira, arame, cordel, rodas empenadas, lenços de papel, latas, pedaços de vidro, etc.*” (SCHWITTERS apud ELGER, 2005: 22), Schwitters almejava levar o procedimento da colagem a um nível impensado antes, qual seja, uma “colagem” (ou integração) da vida com a arte.

O termo Merz, que designa toda a sua produção, torna-se um conceito operacional. É um fragmento de uma palavra maior, Kommerz, nome de banco privado cujo anúncio Schwitters encontrou na rua e recortou a última sílaba, colando-a em uma pintura. A partir desse trabalho – Merzbild – realizado em 1919, o artista incluirá o termo Merz em tudo o que produzir, culminando na Merzbau, seu “tempo forte”. Para Schwitters, “*Merz significa criar relações, de preferência entre todas as coisas do mundo*” (apud ORCHARD, 2007:19) e esse pressuposto o fez dedicar-se ao rompimento de fronteiras entre linguagens, entre vida e arte, para a construção de uma “obra de arte total”.<sup>71</sup>

---

<sup>71</sup> Este termo, traduzido do alemão “Gesamtkunstwerk”, significa a junção de todas ou quase todas as artes para a efetuação de uma obra de arte única, ou seja, a questão da diversidade na unidade por meio da condensação. O conceito provém de Wagner (compositor do século XIX), para designar o que seria a Ópera para ele, mas nós podemos perceber um “espírito” da Gesamtkunstwerk em momentos anteriores, como na estética barroca, por exemplo. Giles Deleuze assim escreve: “*Se o Barroco instaurou uma arte total ou uma unidade das artes, isso se deu primeiramente em extensão, tendendo cada arte a se prolongar e mesmo a se realizar na arte seguinte, que a transborda. Observou-se que o Barroco restringia frequentemente a pintura e a circunscrevia aos retábulos, mas isso ocorria porque a pintura sai da sua moldura e realiza-se na escultura em mármore policromado; e a escultura ultrapassa-se e realiza-se na arquitetura; e a arquitetura, por sua vez, encontra na fachada uma moldura, mas essa própria moldura desloca-se do interior e coloca-se em relação com a circunvizinhança, de modo que realiza a arquitetura no urbanismo. Nos dois extremos da cadeia, o pintor tornou-se urbanista, podendo-se assistir ao prodigioso desenvolvimento de uma continuidade das artes em largura ou em extensão: um encaixe de molduras que são transpostas por uma matéria que passa através de cada uma delas. Essa unidade extensiva das artes forma um teatro universal que transposta o ar e a terra e mesmo o fogo e a água. As esculturas são aí verdadeiros personagens, e a cidade é um cenário, sendo os próprios espectadores imagens pintadas ou esculturas. A arte inteira torna-se Socius, espaço social público, povoado de bailarinos barrocos.*” E na sequência, Deleuze conduz esse raciocínio para percebermos a dinâmica da arte moderna, e no minimalismo, como exemplo. Cf. DELEUZE, G., *A dobra: Leibniz e o Barroco*, 1991, p.186 et seq. Podemos pensar também em outras possibilidades para o conceito de obra de arte total em um contexto modernista, pela utopia de integração arte/cotidiano, com a Bauhaus, ou mesmo no Cinema como obra de arte total, sendo a junção de várias

Schwitters ocupou-se de sua Construção Merz (Merzbau) de 1923 até sua morte, em 1948. Iniciou-a em Hannover até as vésperas de seu exílio na Noruega. Merzbau iniciou-se com colunas dentro de seu ateliê. Tais colunas eram como “assemblages”, diversos elementos bi e tridimensionais eram colados e dependurados em seus corpos. Juntamente com as colunas, Schwitters começou a utilizar-se de paredes como espaços de colagens, buscando libertar-se da planaridade basal e construindo relevos. Como o trabalho era processual, o artista uniformizava as composições coladas com uma espécie de “velatura” em gesso, o que fazia ressaltar a volumetria não autônoma, ou melhor, a fragmentação planimétrica por camadas. Isto conferia à composição uma dinâmica que, embora embasada em princípios construtivos, caracterizava-se por uma organicidade e vitalismo que fez Hans Richter compará-la a “*uma vegetação que nunca pára de crescer*” (RICHTER apud ORCHARD, 2007: 169).

Se de início, Merzbau restringia-se a um cômodo, posteriormente o artista foi agregando outros cômodos, de maneira que às vésperas de sua viagem de exílio para a Noruega, Merzbau já era uma construção de oito cômodos (ORCHARD, 2007:168). Sua mulher, Helma Schwitters, escreve em uma carta a Hannah Höch (apud ORCHARD, 2007:169): “*se vierem mais uma vez a Hannover, o quarto da avó de Schwitters possivelmente estará enterrado e amezado. Talvez o Merz encontre ainda uma conexão até Berlim*”.

Enquanto a Merzbau de Hannover havia sido destruída por um ataque aéreo em 1937, o artista iniciou outra Merzbau em solo norueguês, mas a interrompeu novamente, quase ao fim do projeto, em função da invasão alemã à Noruega. Assim parte para outro exílio, Inglaterra, onde vive até o fim de sua vida. Ali reinicia sua construção Merz, mas num celeiro, o que lhe vale o nome de Merzbarn. No entanto, o artista já está bem debilitado por problemas respiratórios. Ele escreve sobre seu projeto:

Sou um homem velho e fraco. Estou construindo agora a maior escultura da minha vida, 5 x 5 x 3m. Uma escultura interior. É o Merzbau 3, depois que o 1 foi destruído e o 2 ficou inacabado... Como vou acabar tudo isso, ainda não sei... Mas tenho boa disposição, e isso funciona magicamente. 1/10 do trabalho está pronto. É uma casa isolada em um parque natural em maravilhoso ambiente, paisagem de montanha... Espero ainda viver para terminar isso e o senhor e muitos possam vê-la. Wantee ajuda-

---

linguagens em um mesmo objeto, de acordo com Einsenstein. Cf. AUMONT, J.; MARIE, Michel, *Dicionário teórico e crítico de cinema*, 2003.

me todos os dias. Eu trabalho diariamente 3 horas, mais que isso não consigo. Vou ter de trabalhar 3 anos. (SCHWITTERS apud ORCHARD, 2007: 29)



43. Kurt Schwitters, Merzbau, 1923. Vistas da construção. Créditos: Wilhelm Redemann.

Ao todo, o projeto da Merzbau dura cerca de 25 anos, mesclado de destruições, interrupções e recomeços. Como Catherine Lescault. O próprio Schwitters relaciona-o a uma catedral gótica, não somente pelo tempo exigido de dedicação ou pela forma, mas pelo aspecto de “obra de arte total” que perpassa a construção de uma catedral: em seu canteiro de obras, reúnem-se mestres de obras, escultores, cortadores de pedras, vitralistas, a população, enfim.

O retorno do pensamento à tradição construtiva medieval encerra a esperança de um novo começo a partir dos destroços da sociedade destruída pela guerra, uma idéia que Schwitters também perseguia em sua aspiração pela criação de ordem a partir do caos, a idéia fundamental do Merz. O Merzbau pode ser considerado, por isso, como a catedral individualizada e secularizada do século 20, que compreende em si todas as formas artísticas e possibilidades de criação. (ORCHARD, 2007:26)

A construção era Schwitters, ou melhor, após certo tempo, este passa a assinar “Kurt Merz Schwitters” em cartas enviadas a amigos<sup>72</sup>. Podemos pensar que Kurt Schwitters

---

<sup>72</sup> Quando Schwitters vai para a Inglaterra, junto com outros exilados de guerra, o governo britânico lhes impõe um período de adaptação em um albergue, um campo de internação. Segundo Karin Orchard, essa medida de internação dos refugiados provinha do medo dos ingleses de que entre os imigrantes houvesse espiões nazistas. Assim, Schwitters permaneceu por quase um ano e meio na Ilha de Man. Acerca da inseparabilidade de suas

antecipa uma série de manifestações a partir dos anos 1950 que se ancoram nessa relação intrínseca da vida com a arte, não mais com o cunho de mimese formal, mas buscando mesmo um outro regime existencial para a experiência artística. Além desse aspecto, o caráter de constante transformação do trabalho implica a temporalidade de uma repetição constante, da ausência de fim ou mesmo de finalidade prática para Merzbau <sup>73</sup>, ou melhor, se vislumbrava um fim, a conclusão do trabalho, mas as interrupções adiaram o seu término.

Neste momento, penso na definição do artista conceitual Allan Kaprow (apud TESSLER, 1996: 58) como passagem que articula muito bem a relação intrínseca que arte e vida tramam na constituição de algumas autorrepresentações em Artes Visuais.

A arte que se apresenta como arte considera que a arte é separada da vida e de todo o resto, enquanto que a arte que é como a vida considera que a arte é conectada com a vida e com todo o resto. Em outros termos, aquele que faz arte que se apresenta como arte tende a vir a ser um especialista; e aquele que faz arte que é como a vida, um generalista.

Recorramos à imagem do artista Joseph Beuys mais uma vez, para percebermos a maneira como ele lidou com essa questão. Como sua “artevida” habitou um espaço tenso entre a utilização de diversas posições-de-sujeito (artista, professor, político) e a necessidade de marcar sua singularidade de vida (o “mito”). Em suas ações, o artista faz uso da fala e da

---

construções e de sua vida, Fred Uhlman, seu companheiro de internação, comenta: “o homem de negócios ia para a cama, como é comum aos negociantes, mas Schwitters, que eu ousava supor não sabia exatamente onde terminava o reino humano e começava o mundo animal, retirou-se para uma casa de cachorro que ele havia construído para si e o perdigueiro. Ele tinha uma mesa coberta com algumas toalhas e seu colchão empurrado para baixo. Ele rastejava de quatro para dormir embaixo... Eu o via freqüentemente em sua casa de cachorro.” Cf. ORCHARD, Karin, 2007, p.172.

<sup>73</sup> Seria interessante pensarmos também que, nesses exemplos mencionados, a lentidão temporal na execução de um trabalho do tipo artevida o faz relacionar-se a uma ideia de “peso do tempo”. Poderíamos pensar aqui em um trabalho de lentidão processual tão patente que extravasaria o tempo de uma vida, e que, por isso mesmo, torna-se invisível, imperceptível ao nosso olhar cotidiano. Trata-se de um trabalho do artista brasileiro, Nelson Félix. Em “Mesa”, de 1999, para o Projeto Fronteiras, do Instituto Cultural Itaú, Félix desloca-se para a fronteira do Brasil com a Argentina, em Uruguaiana, e ali constrói um trabalho, que, segundo o artista, levará cerca de 250 anos para se completar. A ideia consiste no plantio de 22 figueiras, perfazendo duas linhas paralelas entre si, iguais. Sobre essas frágeis mudas, sustentadas inicialmente por tocos de eucalipto, foi colocada uma placa de aço de 1 polegada e meia de espessura (cerca de 4 cm) e de 51 metros de comprimento. O esperado é que o desenvolvimento das mudas gere, em conjunto, uma força tal que suspenda todo o peso do plano de aço. É desta situação vislumbrada que provém o título do trabalho. Até que as figueiras “mordam” a chapa, todo o seu peso será sustentado pelos tocos de eucalipto: “... o resultado final nenhum de nós vai conseguir ver realizado. Essa situação me interessa porque traduz a impotência do ser humano, preso ao tempo” (FÉLIX apud MONACHESI, 1999: 13). Assim, em oposição a um tempo “de cada um de nós”, existe um tempo mais lento, que beira a eternidade. Um tempo “épico”, pode-se dizer assim, pois marca um enorme esforço de tectonismo. O tempo estimado para a concretização do trabalho lembra-nos a demora das construções das catedrais góticas.



palavra escrita, recursos normalmente usados pelo professor. Alain Borer comenta sobre o quadro negro, instrumento bastante utilizado pelo artista:

Ao longo de toda a obra de Beuys há quadros: mas quadros negros [,] como se, recomeçando do zero, (...) estivesse voltando aos limites extremos da pintura – o monocromo. Mas essas obras são primeiramente o quadro negro do mestre – o suporte comumente usado por um mestre (...) em sua sala de aula, sobre o qual Beuys escreve/pensa com o giz, amparado por diagramas auxiliares; aqui a obra segue o seu curso. (BORER, 2001:13)

Seja em solilóquios, em diálogos ou em conferências públicas, não distingue nestas formas o artista do pensador, mas as percebe todas como fatos artísticos.

Nenhum outro artista dedicou-se tanto à fala como Beuys: da atividade acadêmica na Staatliche Kunstakademie a conferências públicas, incontáveis declarações, discussões, entrevistas e seminários, o conjunto de seu trabalho se apresenta como uma imensa instalação didática, “O espaço do capital (1970-1977)”, em formato grande, com painéis dispostos pelo espaço com signos abertos, racionais ou relacionais.” (Ibid: 14)

Assim como os quadros negros escritos de Beuys, muitas manifestações priorizam desta maneira, a arte como processo ou mesmo a existência de documentos processuais como materializações satisfatórias para uma proposição ou um conceito. Escrever ou tomar notas torna-se uma ação comum ao espaço cotidiano e ao espaço artístico, indicando a intensa comunicabilidade entre esses dois mundos. Douglas Huebler declara em 1968: “*o mundo já está cheio de objetos. Não me interessa adicionar nada mais a esta realidade; prefiro simplesmente declarar a existência das coisas em termos de tempo e espaço*”. (HUEBLER apud SMITH, 1991:185)

Concomitantemente às formulações processuais de um objeto de arte como sua possibilidade existencial, a ideia de uma artevida tornou-se cada vez mais presente no percurso poético de artistas contemporâneos. Essa opção implica um posicionamento político e estético, e insere-se num vasto debate histórico, sociológico e filosófico que tem vez dos anos 1950 aos anos 1970.<sup>74</sup>

---

<sup>74</sup> Não é nossa intenção realizar o mapeamento de todas as figuras presentes neste debate, mas indicar algumas delas. Em outros momentos desse texto, foram citados Roland Barthes e Michel Foucault no aspecto da problematização da autoria. Por meio de seus textos, temos a constatação da cisão do sujeito, ou a perda da noção

Luiz Camillo Osório participa de uma entrevista com o artista português, radicalizado no Brasil, Arthur Barrio, por conta de uma experiência realizada em 1970, “4 dias 4 noites”. Em certo momento da conversa, Osório expõe um pensamento de Guilherme Vaz sobre as relações entre o nomadismo e a arte conceitual: *“para ele [Vaz], a arte conceitual, justamente por essa não-materialização do trabalho, seria por definição, essa circulação meio nômade do trabalho e do artista. E o artista viveria esse nomadismo, o que é sempre um aguçador da percepção”* (PANORAMA, 2001: 88). A questão do nomadismo é importante aqui para pensarmos nessa experiência de Barrio, em que o artista inicia uma “deriva” pela cidade do Rio de Janeiro, aproximadamente por quatro dias e noites. O artista não fez nenhum registro de sua experiência, embora tivesse construído um caderno-livro para fazer as anotações. Ao fim da experiência, Barrio adoece de pneumonia e fica um período em casa de parentes, para recuperação.

Sem dinheiro, sem documentos, a pé, sem comer – Barrio viveu intensamente sua perambulação pela cidade, ao sabor do que encontrava e de um outro conhecimento de si mesmo e do espaço circundante. Ao fim, queria contar com sua memória e com o impacto do aguçamento de suas percepções: *“a percepção da chuva (...) tinha uma musicalidade. A luz também. Quando eu saía do Aterro para passar para o outro lado da pista, vinha uma*

---

de sujeito iluminista – absoluto, centrado, uno e coerente através do tempo, imagem esta que, de certa maneira, ainda habita nosso imaginário, mesmo que seja como desejo. Assim, é questionada a noção de autor como uma posição-de-sujeito estável. Todos eles entendem o autor como a “articulação” de um trabalho de escrita que supõe atitudes e autores diversos, inclusive o leitor. Outras figuras presentes no debate sobre a subjetividade são Philippe Lejeune e seu pensamento sobre autobiografia, que será tratado logo adiante. No campo da História Cultural, temos a edição da coleção História da vida privada, organizada por Georges Duby e Philippe Ariès (1990) e História da Vida Privada no Brasil (1997-8). A coleção francesa pretende detectar historicamente (desde a Antiguidade clássica) a presença dos espaços de intimidade, que proporcionam a experiência da privacidade e da constituição paulatina do que conhecemos como “sujeito”. Práticas de leitura e da escrita, estudos de gênero são temas muito abordados nos volumes finais da coleção. Isto porque o estudo do espaço privado – espaço historicamente ocupado predominantemente por mulheres, faz relacionar esses estudos com os estudos de gênero. A partir desses estudos, Ariès conclui que a questão da formação da vida privada, desde a modernidade, deve ser tratada pelas relações entre o homem que habita o espaço doméstico e o homem de Estado, das sociabilidades instauradas a partir daí e de suas noções de público e privado. Já o historiador Carlo Ginzburg, dentro do campo da Micro-História, realiza uma série de estudos sobre indivíduos comuns, periféricos, sem notoriedade social, detendo sua pesquisa no período da Inquisição. Operando, na maioria das vezes, com fontes escritas – diários, documentos e correspondências – mas também com fontes orais, o historiador compreende que esta literatura acaba por abarcar o ficcional e a realidade, fusionando o tempo e a subjetividade da escritura com o tempo social. Em seu texto – “Sinais, raízes de um paradigma indiciário” - Ginzburg aponta o método indiciário como paradigma de ação que faz convergir as figuras do historiador, do médico, do psicanalista, do connoisseur e do detetive quanto à interpretação dos fenômenos baseada no pormenor: se *“a realidade é opaca, existem zonas privilegiadas – sinais, indícios – que permitem decifrá-la.”* Cf. GINZBURG, Carlo, *Mitos, emblemas e sinais*, São Paulo, 1998, p.177.

*carrocinha de pipoca, e aquela luzinha... De noite, a irradiação luminosa é algo fantástico! Era algo fantástico, assim, era bem de noite, altas horas da noite, e não havia um só carro.”* (Ibid: 92)

Ao “jogar-se” no devir de encontros insuspeitados, Barrio, por conta mesmo de sua situação de fragilidade, sente medo, mas ao mesmo tempo, uma consciência de que sua corporeidade deflagaria a libertação de uma série de comportamentos condicionados, e que isso geraria um futuro trabalho artístico.

No 4 dias 4 noites, houve a descoberta dessa realidade do corpo. E foi complicado entender esse caminho, para mim, ao menos na época. Eu observei também outro acontecimento, da doença – toda essa brutalidade, da realidade do corpo. E o sair pela cidade também estava ligado ao alimento, ou seja: o deslocamento no espaço, o tempo e a falta de alimento, a falta de grana. Porque eu não tinha dinheiro. Não falava. E, numa cidade, é estranho, realmente... a falta de comunicação. A partir de um determinado dado, se você não fala, a coisa fica muito complexa. Acho que foi uma radicalização excessiva. Eu pensava o seguinte: que esse projeto me alimentaria para futuros trabalhos. Tinha uma consciência de que poderia chegar a um limite absoluto, a uma iluminação perceptiva, e, a partir daí, lançar um trabalho que realmente rompesse com tudo. (Ibid: 82)

Um buraco no tênis é o revelador de seu cansaço e do fim da deriva: *“Ah! Agora eu já sei! Eu parei quando abriu um buraco no tênis. Aí eu fui na Belas Artes, falei com o meu professor antigo de lá, o Onofre Penteado, e pedi a ele cinco cruzeiros para ir pra casa. Ele me deu o dinheiro, e eu voltei de ônibus.”* (Ibid: 92)

Não podemos deixar de pensar no grau de uma utopia “romântica” que subjaz nas práticas artevida. Barrio ainda nos guia em seu pensamento de que seu gesto de perambulação estava ligado à arte, ao mesmo tempo em que estava conectado à vida. O artista nos revela que naquele tempo,

as coisas eram diferentes de agora. Havia toda uma urgência, não sei por que (sic), mas havia uma urgência. Nos anos 1970, havia uma urgência, toda uma discussão louca, as situações eram complexas, as pessoas queriam que a arte tivesse uma dinâmica maior. Havia uma confrontação forte com o que era de fora, feito lá ou aqui. Não era uma confrontação de fronteiras, mas uma confrontação de idéias. (Ibid: 87)

No contexto daquelas décadas, a contracultura era um amplo conjunto de manifestações contrárias ao instituído, propondo outras maneiras de o indivíduo se politizar:

em uma nova relação com seu corpo, com sua liberdade e suas escolhas, o sujeito convertia-se em “ator social” por meio de protestos, pelo uso do espaço público, pela crítica ao consumismo, pelas experimentações com suas vestimentas, por outras possibilidades, enfim, de propor uma nova sociedade. Assim, a contracultura poderia ser pensada como um “suspiro” de romantismo nas ações ordinárias do sujeito.

Foram mencionados exemplos de relação artevida em que o que está em jogo não é saber o grau de verdade de uma proposição, mas o comprometimento do autor com tais enunciações. Esses exemplos nos ensinam que nem tudo o que um artista produz é passível de constituir-se em mercadoria. Talvez seja essa uma diferenciação possível entre os graus de presença do autor em uma obra de arte e uma autorrepresentação do tipo artevida. Mesmo que o sistema de mercado já tenha absorvido esses trabalhos, há neles uma parcela de direcionamento específico para o sujeito complexo que os propôs. Isto não significa que sejam herméticos, que não se abram ao sujeito-espectador. São situações que evocam o estranhamento, a empatia, ou mesmo uma experiência estética desagradável. São como situações dadas para que pensemos sobre uma outra ideia de realismo para além de uma representação mimética da vida, pela arte, visto que podemos nos identificar com várias situações expostas. Postos em alguns casos como “resultados parciais” de um percurso poético, nos sensibilizam também para pensarmos se essas relações atingem o nosso fazer artístico, ou a ideia que fazemos de nós mesmos.

### **1.3.2. autobiografia**

A problematização do termo autorretrato na produção contemporânea também permite que façamos referência ao termo “autobiografia”, gênero proveniente do campo da produção literária, como termo afim à diversidade de produções autorrepresentacionais contemporâneas em Artes Visuais. Isto porque tais produções trazem muitas reflexões sobre narrativa, efemeridade e desenvolvimento de uma “forma” no tempo, o que converge com um dos propósitos da prática autobiográfica, que é escrever a “auto-análise da história de uma vida” (TEIXEIRA, 2003: s./p).

Como base para uma poética autobiográfica, penso em um sujeito que tem determinados hábitos e relações com o mundo e que singulariza sua produção, gerando

“identidades” metafóricas. São consideradas as zonas de fronteira entre o artista e os outros, o que podem (ou não podem) a imagem, o som e a palavra, memórias e esquecimentos [delesnossos], uma consciência corporal que em grande parte é fornecida por aparelhos-próteses, por informações e sinais do outro, ocorrendo co-participações ou mesmo co-autorias nas proposições resultantes dessa consciência.

Intrínseco a esses termos, o “outro” está presente desde o pseudo ou quase-sujeito, o ambiente que o ser habita, mas também constituindo o próprio ser, até os outros com os quais se relaciona. No processo de subjetivação, o indivíduo vê-se em constante processo autorreflexivo em função de descontinuidades, desvios, desterritorializações em seu entorno.

É esta alteridade que desestabiliza ideias pré-concebidas que temos de nós e do mundo. No entanto, se tais conceitos têm sido ostensivamente colocados em xeque desde a segunda metade do século XX, por conta mesmo de uma crise do “sujeito do conhecimento”, a arte contemporânea está atenta a uma nova emergência do sujeito, mas reinscreve tais conceitos em uma nova perspectiva, valendo-se de n recursos, de maneira que conceitos (re) + pensados/estruturados/negados sejam também dados em experiência, tanto pelo autor/propositor quanto por seus interlocutores.

Esta dinâmica impossibilita ao sujeito uma narrativa contínua de si mesmo e igualmente problematiza o radical “auto”, que parece *“questionável à luz das vistas cambiantes do ego, já que o termo sugere uma entidade autônoma e unificada, desse modo ignorando a “socialização” do sujeito”* (STEINER; YANG, 2004:15). A problematização do radical “auto” é levantada pela dupla de autores porque qualquer prática autorrepresentacional vale-se de um imaginário particular cuja marca oscila entre a constatação da fragmentação de suas imagens pessoais e da memória e o desejo de síntese desses fragmentos em algo coerente e autônomo. *“Em outras palavras, [o radical “auto”] deve ser visto como um termo variável e adaptável que tanto abraça quanto transcende o gênero, desafiando novos sentidos e constantemente ajustando seu foco de acordo com as demandas correntes do escritor, a pessoa em questão e o público”* (ibidem).

Em meados dos anos 1970, Philippe Lejeune, eminente estudioso de “escritas de si”<sup>75</sup>, definia autobiografia como “*narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade*”. (LEJEUNE, 2008: 14)

Esta delimitação do conceito de autobiografia foi importante por fazer uma distinção entre o real e o ficcional na prática confessional, por circunscrever a autobiografia no campo da literatura em prosa, assim como admitir a importância do leitor de tal texto. Deriva daí seu conceito de “pacto autobiográfico” ou “contrato de identidade”, tipo de contrato implícito que se estabelece entre o autor e o leitor de uma autobiografia.

Para Lejeune, há pacto autobiográfico se existe identidade entre o autor, o narrador e o personagem, ou seja, eles são desdobramentos coerentes da mesma “figura de subjetividade” presente na elaboração do texto confessional, adquirindo assim funções distintas. O autor seria a referência extratextual, o liame que une o exterior ao interior do texto; nós podemos não conhecê-lo pessoalmente, mas conhecemos seu discurso. O narrador é o sujeito da enunciação, enquanto que o personagem é o sujeito do enunciado. A autenticidade do texto evidencia-se pela assinatura do autor e por seu nome próprio; o anonimato é uma condição que não cabe em uma autobiografia.

A relação que se estabelece entre essas partes vem do compromisso do autor com uma abordagem sincera de sua vida – ele não pode comprometer-se com o real ou com uma exatidão histórica dos fatos, já que o real lhe escapa, é impossível de ser totalizado. Não há

---

<sup>75</sup> “A Escrita de si” é o título de um texto de Michel Foucault de 1983, que faria parte de um texto mais abrangente, o “Uso dos prazeres”. A expressão “escrita de si”, desde então, tem sido usada dentre aqueles que estudam a literatura confessional. Neste texto, Foucault examina três modalidades de escrita de si dentro da cultura greco-romana, que são base de muitas práticas ainda correntes: as anotações sobre exercícios espirituais (no intuito de “*desalojar do interior da alma os movimentos mais escondidos de forma a poder deles se libertar*”, p.162); os hypomnêmata, anotações coletadas de vários textos em cadernetas, com comentários breves que buscam unificar a heterogeneidade dos fragmentos coletados. Entre as práticas da leitura e a escrita, há uma relação orgânica na constituição de um “corpo”: “*é preciso compreender esse corpo não como um corpo de doutrina, mas sim – segundo a metáfora da digestão (...) – como o próprio corpo daquele que, transcrevendo suas leituras, delas se apropriou e fez sua verdade delas*”, p.152. Por fim, Foucault detém-se nas correspondências. Para o filósofo, o caráter relacional da epístola permite o exercício pessoal da rememoração de lições e de experiências, do aconselhamento, constituindo-se em um modo de se apresentar a si e ao(s) outro(s), como se fosse uma “troca de olhares”: “*a carta é ao mesmo tempo um olhar que se lança sobre o destinatário (...) e uma maneira de se oferecer ao seu olhar através do que é dito sobre si mesmo*”, p.156. Cf. FOUCAULT, Michel, A escrita de si, in MOTTA, Manoel B. (org), *Michel Foucault: ética, sexualidade, política*, Rio de Janeiro, 2006, p.144-162.

como definirmos o que é real ou mesmo verificarmos como um fato se deu, realmente. Dispomos de versões, e a versão do autor é uma versão possível. Mesmo que um fato notório aconteça em sua vida, mas sem testemunhas, e somente exista a sua versão, assim mesmo ela é uma versão possível. Num texto autobiográfico, por haver uma relação dinâmica entre o passado e o presente, a história do sujeito em exame pode apresentar avaliações relativas, dados não muito corretos acerca dos fatos, o que de certa maneira, atinge o leitor, que percebe no texto oscilações entre o real e o ficcional; isto pode trazer a presença de um “leitor em deslocamento”.

Um documento autobiográfico, ou mesmo um trabalho de arte dessa categoria não consegue revelar o que de fato aconteceu, mas sim as impressões do autor sobre o acontecido; o que ele pode oferecer é a “sinceridade” em relação ao que está exposto. Em seu compromisso com a sinceridade, o autor dispõe os fatos, e o leitor é quem determina como esses fatos serão lidos: havendo *“a identidade entre o nome exposto na capa e na folha de rosto (um nome equivale a uma assinatura) e o nome que o narrador se dá como personagem principal, acrescida na maioria das vezes da indicação, na capa, na folha de rosto, nas orelhas e na contracapa, de que se trata de uma autobiografia”* (ALBERTI, 1991:75) - o leitor poderá identificar o texto como autobiográfico; não encontrando tais evidências, o leitor poderá compreender aquele texto como ficcional, estabelecendo com o autor um “pacto romanesco”.

Em reflexões posteriores, Philippe Lejeune percebe que a prática autobiográfica havia se tornado um fato cultural, aberta tanto a outros gêneros literários (diários, entrevistas, cartas e memórias) como para recursos estratégicos do autor como o de usar a personagem na terceira pessoa (o pronome “ele” ou um outro nome próprio) para referir-se a si mesmo; além disso, a prática autobiográfica abriu-se para outros campos da expressão para além da literatura, como o cinema, o vídeo, os blogs e as artes plásticas, por exemplo.

Essa expansão do campo, ou melhor, do “espaço autobiográfico” (LEJEUNE, 2008) permite-nos pensar na interdisciplinaridade das manifestações artísticas, em que o importante é a enunciação autobiográfica, ou seja, o desejo do sujeito em se constituir como tal dizendo de si, para além de uma linguagem específica; podemos pensar também na questão da descontinuidade do processo de subjetivação e de criação, quando o autor pode utilizar-se de diversos recursos para criar essa “visibilidade”, até mesmo em práticas colaborativas. Assim,

de certa maneira, Philippe Lejeune, o teórico que busca a delimitação do campo autobiográfico, é o mesmo que posteriormente reconhece a ampliação desse mesmo campo para outras práticas e áreas da expressão, legitimando assim o uso corrente que se faz do termo nas Artes Visuais.

Há ainda uma outra questão implícita na ampliação do “espaço autobiográfico”. Se Lejeune repensa esta expressão para designar um campo em expansão (análogo e contemporâneo ao raciocínio de Rosalind Krauss para compreender a expressão tridimensional mais recente), a pesquisadora Nora Catelli (apud MACIEL, 2004: s./p.) usa a expressão para designar o grau de ficcionalidade existente em uma prática do tipo confessional, em que se convencionou que o autor de uma autobiografia estaria totalmente fiel à verdade dos fatos. Para tal, vale-se de uma imagem interessante para compreender a sua noção de espaço autobiográfico: um ator porta uma máscara. Há um espaço entre sua face e o dispositivo, ou seja, a máscara não se encaixa completamente na face, como se houvesse uma “câmara de ar” entre os elementos. Para Catelli, assim ocorre no espaço da prática autobiográfica: ele não estaria localizado totalmente na face do ator, nem consubstanciaria a máscara, mas residiria no intervalo entre o sujeito e a figura representada. As construções confessionais mantêm com o “real” da vida do autor uma relação de analogia com a face oculta, embora a tenham como referente.

Outra imagem para esta tensão entre o real e o imaginário provém de Luiz Costa Lima, mencionado anteriormente. A partir dos termos: ficção, realidade e imaginário, Costa Lima estabelece entre eles relações distintas, já postulando que a ficção não é o avesso da realidade, não é mentira. O imaginário é uma “modalidade do real”, constitui-se em um plano paralelo ao plano da realidade. No entanto, ele elabora uma tensão por sua coexistência ao plano do real. O imaginário seria a “irrealização” do real, transgredindo seus parâmetros e expectativas habituais. A tensão entre o real e o imaginário rebate no “eu” do indivíduo, que também se encontra tensionado entre o seu “eu” real e o seu “eu” imaginário. Ocorre então experiência similar ao processo de refração de uma imagem.

Costa Lima usa a metáfora de “ângulo de refração” como contestação à noção de “especularidade”, para dizer dos tipos de projeções do “eu” em sua criação. No plano ficcional,



o eu se torna móvel, ou seja, sem se fixar em um ponto, assume diversas nucleações, sem dúvida, contudo, possibilitadas pelo ponto que o autor empírico ocupa. É a essa movência do ficcional – que, simultaneamente, implica a dissipação do eu e afirma os limites da refração de seus próprios valores – que temos chamado de ângulo de refração. Assim, tal dissipação do eu não o torna inexistente, como se escrever ficção fosse anular seus próprios valores, normas de conduta e sentimentos.

Na narrativa ficcional, o “eu” do escritor dissolve-se no espaço do ângulo de refração, permitindo que se irrealize, inventando outro “si mesmo”, múltiplas possibilidades. Isto porque a *“imaginação permite ao eu irrealizar-se enquanto sujeito, para que se realize em uma proposta de sentido (...) Pela ficção, o poeta se inventa possibilidades, sabendo-se não confundido com nenhuma delas; possibilidades contudo que não inventaria sem uma motivação biográfica”*. (COSTA LIMA apud ALBERTI, 1991:74-5)

É essa impossibilidade de ser uma transcrição do real que dá vez ao dado ficcional no texto autobiográfico. Na verdade, toda prática literária (e artística) está entremeada tanto de elementos da realidade quanto de elementos ficcionais. Se o escritor de ficção tenta estabelecer uma continuidade com o imaginário, o autobiógrafo busca construir uma continuidade com o “vivido”. É como se as diversas estratégias que utiliza – os jogos de localização e de voz, as múltiplas perspectivas, os comentários intrusivos do narrador ou mesmo as diferentes pessoas gramaticais – pudessem conferir a reconstrução de uma unidade perdida com o passado.

Se a localização da especificidade da autobiografia repousava antes na identidade entre autor e narrador, *“agora, esse mesmo narrador, incapaz de ser a expressão no autor em sua “inteireza”, desloca-se, como o personagem, para o plano da construção: passa a ser uma imagem do autor, construída e gravada nas linhas do livro”*. (ALBERTI, 1991:80) Ao designar as funções de um autor, Foucault (1992) aponta para essa possibilidade de desdobramento de figuras do “eu” dentro de um texto, o que pode também alcançar o leitor. E essas figuras tanto podem ter “funções” distintas em um mesmo texto quanto serem variações possíveis de um mesmo sujeito-autor.

Por meio da compreensão de que a autobiografia abarca essa tensão entre o imaginário e o real, abrindo-se ao dado ficcional, podemos compreender também que ela se presta à tentativa de construção de uma autoidentidade plurifacetada. No entanto, os gêneros

confessionais foram por muito tempo considerados como gêneros menores da Literatura, por um suposto compromisso com a verdade dos fatos.

Sheila Dias Maciel (2004: s./p.) comenta que muitos teóricos se põem a pensar sobre a existência de um limite entre a narração de algo real e de algo imaginário. *“Ninguém nega, no entanto, que, tanto os gêneros confessionais, quanto as outras formas literárias sejam duas maneiras expressivas de contar a experiência humana”*. E complementa que *“esta separação deveria ser fruto apenas de implicações teóricas relativas ao uso da primeira pessoa na instância narrativa, já que é perceptivelmente infrutífero tentarmos separar, por meio de qualquer critério textual, a Literatura, reconhecida como tal, das formas autobiográficas”*.

O mesmo acontece no interior do gênero confessional, que compreende também os diários íntimos, as correspondências e as memórias. Cada qual possui sua especificidade, mas o dado que une tais práticas é o desejo de *atenuar “os perigos da solidão; oferece[ndo] aquilo que se fez ou se pensou a um olhar possível; o fato de se obrigar a escrever desempenha o papel de um companheiro”* (FOUCAULT, 2006: 145) – e mesmo que esse companheiro seja somente o próprio autor dos escritos, *“escrever é (...) se mostrar, se expor, fazer aparecer seu próprio rosto perto do outro”* (Ibid: 156).

Em todas essas manifestações, há um olhar iludido para o passado, já que o indivíduo pretende, de maneira coerente e linear, resgatar, pela memória, uma síntese de sua vida; no entanto, essa ilusão depara-se com um presente descontínuo e fragmentado, revelador de uma tensão intrínseca ao relato confessional – evidencia-se claramente uma “pulsção”, pela experimentação de diversas temporalidades em sentido linear e simultâneo, ou diacrônico e sincrônico (GOMES, 2004:12).

Temos também de levar em consideração que muitos fatos ocorridos na vida de alguém, ou até mesmo um fato único, não tiveram ou não têm voz na trajetória considerada, pois sempre há alguma coisa que resiste à significação; assim, o silêncio (e “figuras” afins, como o vazio, a fumaça, a nuvem – o branco e o preto, como valores que obstruem a visibilidade), o esquecimento e o “apagamento” são valores que fazem presença em uma narrativa autobiográfica, porque trazem o desconhecido no mesmo espaço do rememorado. Talvez sejam esses elementos que fazem o sujeito insistir na pergunta: “quem sou eu?”, presente no desejo de enunciação autorrepresentacional.

Assim, mesmo que façamos aqui distinções entre a autobiografia e os diários, memórias e cartas - na prática, esses limites não se colocam de maneira tão clara. Podemos pensar que as cartas, os diários e as memórias são práticas relacionais das quais o autobiógrafo se vale para tentar dizer quem ele é ou foi; assim, retomamos o viés de Lejeune para o “espaço autobiográfico” para designar o campo genérico de práticas autorrepresentacionais. O autor escreve sobre a “elasticidade” da palavra autobiografia, informando-nos que *“isso deve ser motivo de alegria, porque esse é um atributo das palavras e idéias que estão vivas. Mas esses deslocamentos perturbam bastante, a partir do momento em que se começa a pensar e transportar, junto com a palavra, o que lhe dava sentido antes, para um novo meio de comunicação”*. (LEJEUNE, 2008: 222). E complementa:

A partir do século 19, toda uma série de fenômenos incentivou a leitura personalizante, que busca, por detrás da variedade e dos desvios das manifestações superficiais, o eu profundo do autor: do lirismo romântico à psicanálise, da crítica biográfica a la Sainte-Beuve a “Apostrophes”. Consume-se “eu” alheio para alimentar seu próprio eu. Os autores, com frequência, incentivam esse tipo de leitura, articulando as criações de ficção com textos auto-referenciais. É o que denominei de “espaço autobiográfico”. Nessa perspectiva, qualquer coisa pode ser considerada “autobiográfica”, e a palavra tem mais a ver com a atitude de leitura da pessoa que a emprega do que com a natureza do objeto designado. (Ibid: 223-4)

O que temos hoje é uma proliferação de manifestações em que o “eu”, em sua tensão entre dispersão e “recentramento”, vale-se para se redescobrir, provisoriamente. Diversas manifestações contemporâneas em Artes Visuais valem-se de tais estratégias da literatura e de uma “maneira de expressão” das palavras para a composição de uma “imagem” autorreferencial.

### **memórias**

Nas memórias, o “eu” faz uma volta ao passado para fazer um relato de sua vida; no entanto, a liberdade imaginativa, vinculada à operação memorialista, torna esta tipologia a mais reconhecida como literária, por conta mesmo do grau de expediente de imaginação que compõe com o “real”. Por outro lado, as memórias aproximam-se das narrativas históricas, já

que ambas buscam por uma exemplaridade que se delinea na narração dos fatos de uma comunidade.

Pensando que as memórias e a autobiografia são perspectivas retrospectivas, podemos nos perguntar: a que remete a busca específica desse “eu” (memorialista ou autobiógrafo) que escreve? Sheila Dias Maciel (2004: s./p.) responde-nos que a busca do autobiógrafo é o reforço da consciência de sua existência como sujeito que quer tirar do mundo uma leitura de si, de sua própria história. Por outro lado, a busca do memorialista equivale à busca de um historiador, pois ambos procuram a explicação do presente no passado. O “eu” quer tirar do (seu) passado uma leitura do mundo.

Esta ideia é bem presente nas memórias de personalidades célebres, que tiveram participação destacada em fatos históricos notáveis. É o caso, por exemplo, do “relato autobiográfico” de Akira Kurosawa (1910-1998), cineasta japonês. Ao lermos suas memórias, de sua infância até o início dos anos 1950, com “Rashomon”, temos não somente uma leitura de sua vida, mas principalmente um painel da cultura japonesa até o fim da Segunda Guerra Mundial, acrescido do relato de suas estratégias de construção de roteiros, storyboards e direção de filmes. A figura do cineasta sobrepõe-se à do indivíduo, que em muitos momentos se silencia<sup>76</sup>. Esse esforço de “desnudamento” é explicitado por Kurosawa desde o início de seu texto:

No período anterior à guerra, quando vendedores ambulantes de remédios caseiros ainda percorriam o país, havia uma poção que, supunha-se, mostrava-se particularmente eficaz no tratamento de queimaduras e cortes. Uma rã com quatro patas dianteiras e seis traseiras era colocada numa caixa revestida de espelhos em suas quatro paredes. O animal, assombrado com a própria aparição a cada ângulo, desfazia-se em suor gorduroso. Este suor era coletado e fervido em fogo lento por 3.721 dias, nos quais era mexido com um ramo de salgueiro. O resultado vinha na forma de poção maravilhosa. Sinto-me algo parecido com aquela rã na caixa quando escrevo sobre

---

<sup>76</sup> Haquira Osakabe, no prefácio do livro de Kurosawa, escreve: “Instado a escrever várias vezes suas memórias, Kurosawa parece ter admitido sempre que o que concerne à pessoa privada não tem interesse para ser relatado e para sobreviver a ela. Essa recusa teria a ver com o pudor pessoal e com a discricção limitrofe que, ao longo de sua vida, têm marcado suas atitudes mais públicas; essa recusa teria como efeito mais óbvio proteger-se a si próprio e ao leitor de presumíveis e desinteressantes idiosincrasias. (...) Fiel à sua intenção de situar o leitor, sobretudo das gerações seguintes, no cruzamento das forças que o fizeram enquanto artista, Kurosawa vai alinhavando cuidadosamente essas forças. Mas o resultado desse esforço não permite o leitor mais afoito encontrar facilmente o indivíduo que se esconde sob o artista, nem que tente vasculhar mais indiscreta e insidiosamente aquilo que a minuciosa memória do autor faz emergir”. Cf. OSAKABE, Como um prefácio, in KUROSAWA, Akira. *Relato autobiográfico*, São Paulo, 1990, p.9.

mim. Tenho de olhar para minha pessoa sob diversos ângulos, por diversos anos, goste ou não do que vejo. Posso não ser uma rã de dez patas, mas o que se confronta comigo no espelho produz algo semelhante ao suor gorduroso do animal. (KUROSAWA, 1990: 19)

Percebemos vários elementos de interesse nessa estória contada por Kurosawa<sup>77</sup>. A começar pela relação de semelhança que o cineasta traça entre o que se supõe ter um fundo de realidade – o relato de sua vida – com uma estória fantástica, a rã mais se parecendo a um monstro, sem considerar sua imagem multiplicada pelos espelhos. Uma rã de dez patas, uma quimera – se equivaleria então ao “eu” tenso, amedrontado e sudorento de Kurosawa, ao ver-se multiplicado em vários outros “Kurosawas” que coabitam seu espaço. Em segundo lugar, o “esforço” em fazer uma leitura de si, algo da transformação do suor em lenitivo; e, por fim, uma referência ao tempo gasto e ao cuidado (3721 dias, em fogo lento, misturado em ramo de salgueiro) para que essa transformação se dê.

3721 dias contabilizam pouco mais de 10 anos. Esse decurso de tempo lembra-me o tempo que Frenhofer, o pintor de Balzac, dedicou-se à Catherine Lescault. Mas há diferenças entre a “artevida” de Frenhofer e o tempo de cozimento da poção, metáfora relacionada às memórias de Kurosawa. Na artevida, há um sentido de presentidade, de reafirmação do tempo presente pela dedicação, a mais contínua possível, a um projeto. Nas memórias, há um intervalo entre o sujeito enunciador, no presente, que recupera algo de si no passado. Mas aqui ele já tem condições de reflexão profunda sobre sua vida ou parte de sua vida, e conectá-la ao fio da história.

Aqui há um entendimento da autobiografia mais como construção do que como descrição de um sujeito, embora seja importante a tentativa de descrição dos fatos e das pessoas envolvidas nesses fatos. Como é construção, a autobiografia constitui-se num jogo de ficção e de verdade pessoal, em que se manifesta o delineamento de *“um projeto de vida, mais ou menos logrado ou frustrado, a partir de determinados valores axiológicos bastante precisos. A busca do eu é, ao mesmo tempo, uma interpretação do mundo e uma profissão de*

---

<sup>77</sup> Em uma situação hipotética, acredito que Walter Benjamin teria “adorado” esse comentário de Kurosawa, incluindo-o em suas reflexões sobre narração, ao comentar sobre a função do cronista, que pode inserir os fatos no curso da história da maneira que lhe aprouver, sem explicá-los. Cf. BENJAMIN, Walter, O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov, 1994, p.209 et seq.

*fé em um sistema de valores, em que ambos os processos se mostram interdependentes”.*  
(BARCELLOS, 2002: s./p.)

Podemos mais uma vez nos reportar a Joseph Beuys. Um fato digno de nota é a respeito de sua primeira exposição, em 1964, uma coletiva em que aparece com o trabalho “curriculum vitae curriculum operis” num catálogo de exposição (HOHFELD, 1996:48). No lugar da(s) imagem(ns) de trabalho(s), o que temos é uma espécie de compilação de dados autobiográficos postos como “obra” (operis) de arte. Esse trabalho, mesmo que ofereça uma visão retrospectiva de sua vida como “obra”, aponta também para o futuro, indicando a força do dado autobiográfico em seu projeto poético.

No que concerne aos relatos de indivíduos “comuns”, a popularização de equipamentos de áudio, vídeo e fotografia, processos de edição e distribuição, editoras populares de pequenos formatos, bem como a consolidação do uso da internet, são fatores que possibilitaram a proliferação de produções literárias e audiovisuais de amadores. Ao procurar o seu eu no passado, *“o sujeito quer reorientar o porvir, autocorrigindo-se ou inflectindo no seu percurso, construindo uma utopia de si que espera poder cumprir.”* (MOURÃO apud BARCELLOS, 2002, s./p). As chamadas de “micronarrativas” estabelecem correlação com a micro-história. Esse aspecto é identificado como “paradoxo da modernidade” (ALBERTI, 1991: 70 et seq). O indivíduo, mesmo sendo igual a qualquer outro, é um valor. E valor pressupõe diferenciação, hierarquia. Assim, há uma composição no interior do indivíduo de um aspecto das sociedades pré-modernas (o arcaísmo da hierarquia, de algo maior que preexiste ao indivíduo, o “valor”) com o individualismo próprio das sociedades modernas, que pressupõe direitos iguais para todos de uma mesma comunidade.

Nesse aspecto, tanto as memórias de indivíduos célebres quanto as micronarrativas são tipologias autobiográficas que trabalham nessa oscilação entre a igualdade e a diferença. Elas podem ser consideradas como respostas à exaustão das grandes narrativas da modernidade, que dificultavam a manifestação do desejo do indivíduo em estabelecer-se como diferente dos demais, mesmo com o discurso da igualdade, porque a narrativa de uma comunidade ou nação sobrepunha-se aos seus pequenos fatos cotidianos. Mas se a autobiografia centra-se no sujeito que a cria, sendo o espaço da expressão desse indivíduo, podemos pensar que ela, consubstanciando essa dicotomia entre o individualismo e o reconhecimento de uma

exemplaridade, entre o individual e o coletivo, possui hoje características do romance e da narração, conjuntamente.

Isto porque, noticiando sua dimensão íntima de “profunda perplexidade em relação ao que vive” (conforme apontou-nos Walter Benjamin sobre o romance), o autobiógrafo também difunde e exemplifica a sua experiência, a partir de seu ponto de vista singular, e, nesse sentido, tal qual a “narração” – o autor (in)forma, aconselha e ensina o “ouvinte”<sup>78</sup>. Verena Alberti escreve que a autobiografia atualiza a narração como modalidade discursiva; agora, ao invés de explicar os fatos pelo viés da tradição e em uma perspectiva comunitária, a autobiografia difunde os valores do indivíduo em sua dimensão única e autônoma.

Assim, envolto em uma prática autorreflexiva, o sujeito consegue articular a trajetória de sua vida, seus atos, escolhas e comportamentos passados com o desenvolvimento dos fatos exteriores à sua vida, percebendo conexões intrínsecas entre eles, percebendo a trama temporal que se fia ao entendimento de si. Ao publicizar suas memórias, numa outra maneira de narrar, ele abre perspectivas de interação com os outros, nas relações de semelhança e dessemelhança com outras micronarrativas já existentes ou em potência.

## **diários**

Já nos diários íntimos, os relatos são muito próximos ao acontecido ou vão se dando à medida dos fatos. Nesta tipologia, o cotidiano presencia-se na marcação temporal do calendário ou de outra notação temporal. A base de um diário é a racionalização da experiência, por meio de registros da vivência diária, da notação de fatos e pensamentos. As datas e outras notações temporais ordenam os acontecimentos de maneira linear, encaixando-os em uma narrativa de fatos, que solitários, poderiam ser de difícil conexão ou compreensão entre si.

Sheila Dias Maciel estipula uma definição para o diário:

---

<sup>78</sup> Muitas comunidades específicas em sites de relacionamento ou mesmo organizações não-governamentais (ONG's) surgiram de autobiografias micronarrativas que apontavam uma questão específica, como uma doença rara, experiências de resiliência e superação de graves problemas. Elas se tornaram então espécimes de exemplaridade de novos modelos de organização social.

relato fracionado, escrito retrospectivamente, mas com um curto espectro de tempo entre o acontecido e o registro, em que um “eu”, com vida extratextual comprovada ou não, anota periodicamente, com o amparo das datas, um conteúdo muito variável, mas que singulariza e revela, nas escolhas particulares, um eu-narrador sempre muito próximo dos fatos.

É por esse aspecto que os diários nos dão a ilusão de imediatismo e espontaneidade. O escritor de diários utiliza-se de estratégias como a fragmentação e as elipses, o que nos dá a impressão de uma produção em “estado bruto”.

A forma dos diários assemelha-se bastante aos documentos processuais de um artista. Entendemos tais documentos como seu caderno de notas, registros materiais de ideias para a realização de um trabalho. Esboços, croquis, maquetes, anotações e outros são materiais com os quais o artista se expressa de imediato, ainda sem uma preocupação patente com a materialização. São ideias que ainda têm de passar pelo crivo da inteligibilidade, exequibilidade e conformidade ao projeto poético do artista. Assim, este vai constituindo uma coleção singular de memórias materiais de insights, esboços para futuros trabalhos ou mesmo apreciações/avaliações de trabalhos já realizados, reunidos de maneira aparentemente caótica, guardados em uma caixa, caderno ou outro lugar de convívio de “pedaços de tempo”. Ideias diversas encontram-se em estado de latência, à espera de realização ou de resignificação. Cecília Almeida Salles (1998:15) comenta que o artista,

em contato com esse “universo”, lida com índices de materialidades diversas: rascunhos, roteiros, esboços, plantas, maquetes, copiões, ensaios, story-boards e cadernos de artistas. Se a obra de arte é tomada sob a perspectiva do processo, que envolve sua construção, está implícito já na própria idéia de manuscrito o conceito de trabalho. Desse modo, os vestígios podem variar de materialidade, mas sempre estarão cumprindo o papel indiciador desse processo e, como consequência, do trabalho artístico. (Ibid: 15)

A aproximação do diário íntimo com um caderno de notas de um artista dá-se também por outro viés, que é mesmo essa exposição de sua intimidade. Em muitas das vezes, ocorre certa resistência em mostrá-lo, pois ali se expõem, juntamente com as formas em estudo, pensamentos, dúvidas e angústias do sujeito. Ou mesmo situações de “desajuste” entre a forma e a palavra que possa dar inteligibilidade ao processo, em que uma não consegue traduzir a outra, cabendo ao artista a coabitação desses valores, uma escolha entre elas – ou ainda: a



presença de espaços vazios. No entanto, tem havido um interesse muito grande do mercado editorial pela publicação de diários, e em nosso caso, de diários de artistas. A publicização do mais íntimo faz com que se altere o caráter de espontaneidade do diário, por conta mesmo de uma adaptação do material em “estado bruto” para tornar-se um “produto”.

É oportuno também fazer uma aproximação do caráter de espontaneidade de um diário com a linguagem do Desenho. Em termos gerais, quando pensamos nesta linguagem, consideramos sua imediatividade, a fácil disponibilidade de seus materiais específicos, a sua adaptabilidade a quaisquer outros materiais, entre outros aspectos. Isto permite uma captação quase que instantânea daquilo que nos é visível, nossos insights que possivelmente serão convertidos em outro trabalho mais elaborado. Podemos pensar que ao Desenho cabe uma função importante no processo de criação de um objeto artístico ou de um pensamento visual e nos procedimentos de preparo, estudo e mesmo de compreensão de seu vir a ser. Nesse sentido, o Desenho está intrinsecamente ligado aos documentos processuais iniciais.

Os diários da artista francesa Louise Bourgeois são um espelho dessa questão. No livro “Destrução do pai, reconstrução do pai”, os organizadores e editores nos apresentam parte dos diários íntimos e correspondências de Bourgeois. Trata-se na verdade de uma grande coleção que a artista tem de depoimentos sobre sua vida, seu processo de criação e suas opiniões sobre Arte em geral, construída desde os 12 anos de idade e constituída de seus diários, correspondências, desenhos e entrevistas. Marie-Laure Bernadac relata que:

Os diários mapeiam seus dias, encontros e compromissos, e transcrevem as emoções e o desfile de seus pensamentos. Às vezes também servem de laboratório de escrita, de ponto de partida para o trabalho com a palavra escrita. A trama de sua linguagem é tecida com material do dia-a-dia. Sua prática contínua da escrita avança par a par com a do desenho. Louise Bourgeois está sempre desenhando, em qualquer superfície que lhe caia nas mãos. Ela chama esses desenhos de “pensamentos-plumas” (BERNADAC, 2000:18-9).

Por meio desse relato, percebemos que o Desenho e a Escrita assumem vários papéis para Louise Bourgeois: além de suas funções processuais, as linguagens têm funções afetiva e catártica. Linguagens companheiras da insônia ou dos temores, elas avançam par a par com o desenrolar dos dias, sendo fontes para redescobertas.

Linhas desenhadas e linhas escritas se entrelaçam para criar a tapeçaria das memórias de infância, e para exorcizar seus temores. Apesar de o verdadeiro exorcismo ser conseguido somente na escultura, desenhar é uma atividade calmante e curativa, sobretudo durante as longas noites de insônia. (Ibidem).

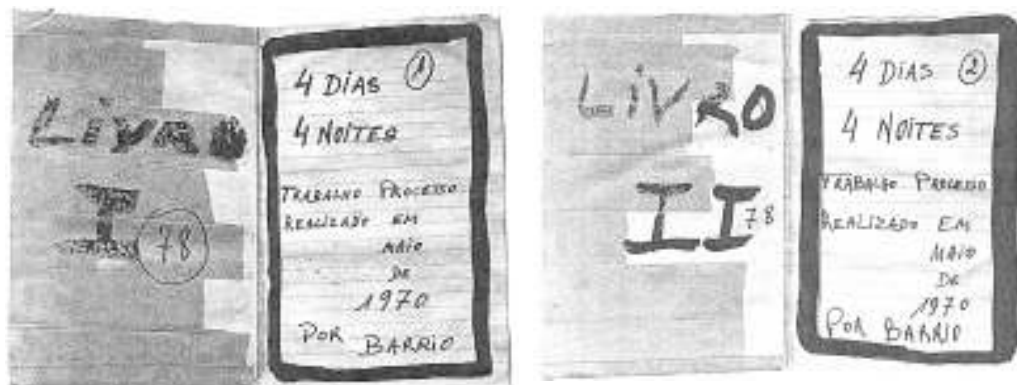
Um caderno de notas de um artista apresenta grande diversidade de registros de impressões pessoais dos instantes vividos. Ele pode conter fotografias, recortes de jornais, papéis amassados, objetos de descarte, uma flor desidratada, papel de bala, nota fiscal, bilhete de metrô, verbos de ação no infinitivo (refiro-me aqui ao caderno de notas de Richard Serra); enfim, toda sorte de madeleines. No entanto, há no Desenho uma maneira singular de captação do instante, e incluo aqui a escrita à mão. Isto porque apresentam uma materialidade específica que denota, simultaneamente ao conteúdo da tessitura das linhas e das palavras, o modo de tessitura: a velocidade, a indecisão, a caligrafia, a rasura.

[Caderno de notas + Desenho&Escrita + diários], pensados nesta perspectiva, tornam-se então, respectivamente, lugar, linguagem e tempo: matéria compósita de consulta tanto para reflexões posteriores, quanto para o devaneio. Folhear nossos cadernos de notas (nossos diários de aventuras poéticas) provoca uma sensação mista de estranhamento (quem fez isso?) e de surpresa, por percebermos que desde o passado, nossos desenhos já apontavam os caminhos poéticos que somente percorremos agora. Eles já nos diziam de nossos desdobramentos desde aquela época, mas só os compreendemos no agora. Cria-se o entendimento da historicidade do percurso poético. A sensação de pertença daquele pensar, ali esboçado, abraça tanto as ideias que foram materializadas quanto os projetos que não tiveram voz; mesmo eles já apontavam para o futuro. Paul Klee nos diz: *“depois de algum tempo, resolvi folhear alguns dos meus cadernos de esboços. Senti, então, como se uma espécie de esperança voltasse a despertar dentro de mim”*. E finaliza: *“por enquanto o interesse de ser espectador deste processo mantém-me vivo e desperto. Um interesse autobiográfico.”* (KLEE, 1990, p.218)

Complementamos com Mário de Andrade, quando considera que *“da mesma forma que as artes da palavra, [o Desenho] é essencialmente uma arte intelectual, que a gente deve compreender com os dados experimentais, ou melhor, confrontadores, da inteligência...”*. Por outro lado, sendo arte poética, os desenhos *“são para a gente folhear, são para serem lidos que nem poesias, haicais, são rubaes, são quadrinhas e sonetos.”* (ANDRADE, 1984, p.65 et

seq.) Desta maneira, cadernos de notas, ao consubstanciarem a historicidade de um percurso de criação, são também autobiográficos, pois apresentam os caminhos e descaminhos de um sujeito-artista.

Voltemos aqui com Artur Barrio, e sua experiência de caminho e descaminho em “4 dias 4 noites”. Na medida em que o artista não fez registros imediatos de sua experiência, delegou à memória a guarda de tudo o que lhe aconteceu. A deriva deu-se em maio de 1970; somente em 1978, Barrio construiu um caderno de anotações, que está no acervo do MAM-RJ. Mas existe um caderno preparado pelo artista, que abrigaria os registros da experiência; no entanto, ele permaneceu em branco.



44. Artur Barrio, capas dos cadernos para 4 dias 4 noites.

Ao folhear aquelas páginas em branco, Barrio não poderia sentir as mesmas reações de estranhamento, surpresa que sentimos quando folheamos nossos cadernos preenchidos? O que vem à mente do artista? O branco daquelas páginas é o campo necessário para a visualização de suas lembranças? Há um grau de “invisibilidade” da experiência que fica potencializado pelo paradoxo de um caderno de registros em branco – álbi inútil - uma prova desqualificada de que Barrio deambulou pela cidade do Rio de Janeiro em maio de 1970. O artista nos conta de suas preocupações em situar “4 dias 4 noites”:

O que seria o Artur Barrio, em 1970, andando pela rua? E acho que a dificuldade que está surgindo agora é de, a partir de um título, “4 dias 4 noites”, considerar isso como um trabalho. Está surgindo algo extremamente complexo, que é situar esse processo como trabalho... para resultar num trabalho definitivo, digamos assim. É difícil, pois é

um trabalho muito radical. Até a idéia de registro, na época, era algo que eu queria ultrapassar completamente. (PANORAMA, 2001: 85)

Artur Barrio compreende que “4 dias 4 noites” provoca um rompimento com o desenvolvimento linear de um trabalho artístico:

o registro é sempre um cordão umbilical ligando a alguma coisa, a materiais, imagens, suportes...E como eu iria me situar para viver desse trabalho, condicionar-me a levar um trabalho a um museu ou galeria, entrar em contato com colecionador, com comprador, viver de algo, se justamente, todo o meu ponto de vista era dizer não a tudo isso? (Ibidem)

Por conta mesmo dessa “promiscuidade” de vida e arte, Barrio delibera que tudo ficará na memória; nem mesmo o projeto de realizar um livro posteriormente (o que o ligaria às “memórias” como tipologia autobiográfica), contando as memórias daquela experiência, ainda hoje não se realizou: isso porque havia no artista “*essa vontade de romper com tudo, inclusive com o contexto do registro*”. (Ibidem)

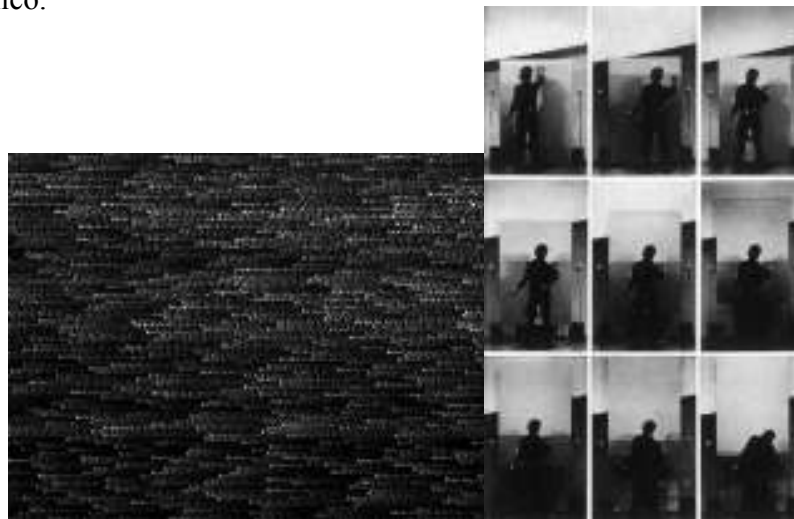
Mesmo que o exemplo de Barrio desminta a necessidade de um diário ou de um sistema de registro de uma experiência pessoal, a menção a “4 dias 4 noites” traz a complexidade que liga esta tipologia autobiográfica às manifestações artevida e algumas estratégias de visibilização (e de invisibilização) presentes em projetos poéticos de artistas contemporâneos.

Podemos inferir que as manifestações em artevida têm algo da dimensão do diário, no sentido da relação com o tempo presente e com o passado. Em um diário, anotamos ao fim do dia nossas atividades rotineiras, abrindo espaço para surpresas cotidianas. Mas são informações em “conta-gotas”, em que não temos ainda condições de fazer profundas reflexões sobre os fatos ou de gerar significação. Os diários têm uma dimensão mais descritiva dos fenômenos. As manifestações em artevida trazem algo de uma dificuldade na construção de sínteses, por conta mesmo destas propostas estarem à mercê do tempo presente, que nos é dado em fatias. Há dificuldades de conclusão (por razões várias) de trabalhos desta natureza, por conta mesmo de seu paralelismo ao tempo da vida. Essa questão da inconclusão e das informações em conta-gotas fica patente quando lemos essa entrevista que Artur Barrio cedeu a um conjunto de artistas e teóricos do Rio de Janeiro. As perguntas dos interlocutores agem como estímulos/provocações para que Barrio se lembre dos fatos passados e os recoloca em

uma certa ordem. Assim, as informações sobre a experiência ocorrem fragmentadas, envoltas em uma sensação de surpresa pelas imagens que emergem de sua consciência.

Essa aproximação possível da artevida com a temporalidade dos diários provoca-me também reflexões sobre o trabalho de Roman Opalka. Tendo nascido em 1931, passou parte de sua infância no campo de concentração de Auschwitz, na Polônia ocupada pela Alemanha na Segunda Guerra. Atualmente, vive em Paris. Em 1965, inicia um trabalho marcado por atos repetitivos, mas que também se mescla à sua própria vida. Trata-se de sua obra “De 1 ao infinito”.

“De 1 ao infinito” é composta de inúmeras telas de 196 x 135 cm, medida em que cabe o corpo de Opalka. A primeira tela foi composta por um fundo preto, sobre o qual o autor escreveu, com tinta branca, os numerais ordinais, a partir do nº 1. Desde então, em cada tela, o procedimento tem sido o mesmo, dando continuidade à sequência numérica. Exceção faz-se em relação ao fundo, ao qual é adicionado 1% de pigmento branco à cor preta. O pintor grava a narração em polonês dos números pintados e, ao fim de cada trabalho fotografa-se com a mesma posição e expressão de rosto, enquadramento, a camisa branca, o mesmo aparelho fotográfico.



45. Roman Opalka, De 1 ao infinito: detalhe; 46. Roman Opalka, Sem título, 1973. Montagem com texto datilografado e fotografias, três partes, cada 42,5 cm x 32 cm.

Até julho de 2004, o pintor contabilizava 5.555.671 algarismos em 227 telas, as quais ele nomeia isoladamente: “De 1 ao infinito: detalhe”. A apresentação de seu trabalho dá-se por

meio de instalações, formadas de fragmentos, “detalhes” que são as pinturas, os autorretratos fotográficos e sua voz. Sua meta é alcançar os 6 milhões; a partir daí, ele declara, “*poderei partir ao encontro da morte*”. (LUC, 2004, s./p.). O recurso do tempo linear revela-nos o processo de transformação do artista, paulatinamente. Será que o trabalho do artista franco-polonês são diários? Penso aqui em uma situação imaginária, em que pudéssemos ver, de um só relance, todo o corpus de autorretratos de Opalka, que ainda não foi totalizado.

O artista está interessado em registrar a passagem dos dias, em “capturar a matéria do tempo” (LUC, 204, s./p.), perfazendo um desenho temporal linear do tipo “flecha do tempo”: uma noção de irreversibilidade em que o passado, revelado pelos números e pela própria aparência do artista, não tem condições de reaparecer. Há que se considerar, no entanto, que o tempo da obra e a velocidade da flecha imiscuem-se ao tempo da própria vida, e isto envolve um lento modo temporal: “uma coisa depois da outra”.<sup>79</sup>

Este aspecto relaciona-se ao comentário de Rosalind Krauss sobre as ações minimalistas dos anos 1960. Segundo a autora, as ações repetitivas dos minimalistas visam à ausência de um “tempo forte” na ação e na “composição”, a ausência de foco que pressupõe uma simples sucessão, sem que algum fato ou aspecto singular diferencie essa sucessão. Assim, ela compara as operações minimalistas – sintetizadas na expressão de Judd (“uma coisa depois da outra”) – ao “*transcurso dos dias, [que] simplesmente se sucedem um ao outro sem que nada lhes tenha conferido uma forma ou uma direção, sem que sejam habitados, vividos ou imbuídos de significado*”. (KRAUSS, 1998: 298)

O projeto poético de Opalka se resolve na solidão de suas memórias e de seu ateliê, espaço íntimo de contabilização do tempo irreversível. O artista trabalha com o pincel n.º 0, o mais fino. O próprio título da série, “De 1 ao infinito”, remete-nos a um pensamento totalizante em que o início contém o fim. No entanto, dá-se aqui uma totalidade aberta, um N-1, onde N seria o Todo. Sempre haverá mais uma tela a escrever, um retrato a ser tomado, um

---

<sup>79</sup> Segundo o artista minimalista Donald Judd, o procedimento “uma coisa depois da outra” não indica o poderio do racionalismo, que constrói situações apriorísticas. Esse procedimento é simplesmente uma ordenação contínua, em oposição à composição racional vinda da tradição européia. Embora Opalka trabalhe com questões presentes na estética minimalista, seu projeto poético se singulariza na medida de sua “presença” no próprio trabalho. Enquanto os minimalistas procuram abolir a fatura pessoal no trabalho, utilizando tintas prontas “da lata”, compressores de ar, materiais da indústria de base ou mesmo a sua execução por outra pessoa – garantindo-lhe o ar de impessoalidade e de domínio público da experiência – Opalka utiliza-se da própria caligrafia na pintura dos números, da carga emotiva nas narrações dos mesmos números, assim como no registro do envelhecimento de sua face.

número a ser narrado. Lembra-nos a coleção de autorretratos de Rembrandt: um corpus que diz de uma transformação sutil e irreversível do “motivo” no tempo.

Mesmo que Opalka trabalhe a pura sucessão, há um sentido final, um destino para suas ações, uma preocupação teleológica oculta, não revelada nas aparências, porque tudo é aparentemente igual em função da lentidão. O fator determinante para a interrupção ou fim de suas pinturas seria a morte. Assim, acredito que a artevida/diário de Opalka implica um jogo tenso entre a lentidão do tempo cotidiano e a imprevisibilidade do fim do trabalho, pois ele não sabe quando vai morrer. O próprio artista comenta:

Eu pensava o fim desde o início. Quando coloquei o número 1, a obra já estava lá, já estava terminada. Eu sabia que somente a morte poderia definir a conclusão de minha obra. O tempo sem a morte não existe. É uma abstração. Somente a consciência da morte dá sua realidade ao tempo. A morte (...) tornou-se uma colaboradora, um instrumento. Eu fiz um pacto com ela. Ela me dá o sentido da vida, eu lhe dou a minha. (OPALKA apud LUC, 2004: s./p.)

Questionado sobre o porquê de suas ações repetitivas de pintar números, o comentário de Roman Opalka é bem esclarecedor de componentes psíquicas e memorialistas em seu projeto poético. E ele responde, comentando sobre seu trabalho e a relação com seu passado no campo de concentração:

Mesmo se eu lhe descrevesse, como você poderia suspeitar o real? A ‘rampa’, a nudez dos corpos dos homens, os ventres e os sexos, os pés e as mãos mal cuidados, a morte vergonhosa. A maior dificuldade era ter de suportar este crime de frente. Como isso é possível? (...) Eu compreendi o sentido de minha vida dentro do não-sentido de pintar uma série de signos lógicos. (Ibidem)

Há também um princípio entrópico posto nas produções de Opalka. Penso a entropia como tendência de homogeneização e talvez indiscernibilidade de elementos em um dado sistema, em que se abolem paulatinamente as relações de contraste ou oposição. Assim, em Opalka, a série “De 1 ao infinito” iniciou-se na relação máxima de contraste: branco sobre preto. A adição mínima, mas constante, do branco na tinta preta eliminou esse contraste com o passar dos anos. A esse respeito, Virginie Luc comenta sobre as últimas pinturas (“detalhes”): *“somente um brilho discreto da tinta acrílica permite adivinhar a inscrição. Por um tempo somente. Em algumas horas, a pintura irá secar. Última aparição antes de se esvanecer.”*

(LUC, 2004, s./p.) Imaginando cada autorretrato fotográfico como uma “tela”, há também entropia: sobre o fundo branco, a presença cada vez menor de fios negros de cabelos do artista tende a fundir seu rosto com a parede. A sua voz também fragilizou-se em todos estes anos: as instalações mais recentes tendem, assim, a anunciar a presença do mínimo contraste e do quase silêncio como representações do sujeito Roman Opalka.

Penso que em cada “detalhe” de Opalka, as diferentes enunciações se complementam. O que cada detalhe narra para o espectador? Mesmo que os números pintados sejam universais e os signos verbais que os representam não sejam tão universais (o código do idioma), é patente o grau de objetividade e de relativa publicização da experiência. O espectador pode compreender a sequência numérica pintada, mas terá outra apreensão da sequência narrada. Mesmo que ele compreenda o idioma, haverá um grau de singularidade na maneira de narrar – uma performatividade que pode sensibilizar o ouvinte para outros aspectos que não o conteúdo narrado. Mas haverá também uma perda da univocidade interpretativa nos autorretratos fotográficos expostos na instalação: qual a relação daqueles rostos aparentemente iguais com as sequências numéricas?

Há movimentos em favor da dessemelhança, ou melhor, da subjetividade do autor, presentes nas sutis diferenças de caligrafia, na materialidade gráfica dos números pintados<sup>80</sup>, na alteração de contraste número/fundo, na alteração de sua voz, mesmo que obedçam a um programa de repetições pré-estabelecido. Todo esse jogo de dessemelhanças desemboca na própria figura capturada pela máquina fotográfica, a imagem do próprio autor, a denúncia de que todo o aparato *minimal* rendeu-se a uma essência: o sujeito transformando-se no tempo.

Se o seu desejo é esquadrihar o tempo real, dado pela sucessão lógica de números que são a representação da contagem do tempo, as fissuras do real instalam-se em cada intervalo posto, por mínimo que seja: entre cada número, entre cada tom, entre cada falha do pincel, entre cada tela, entre cada som, entre cada autorretrato, entre cada dia de trabalho. Cada um desses intervalos são caminhos e frestas por onde trafegam o tempo do esquecimento, outras lembranças e outros fatos, do resto de vida que lhe cabe para além de contá-la no espaço do ateliê. Nos intervalos, reside o não-dito da vivência diária.

---

<sup>80</sup> Pois ele continua a escrever até chegar o mínimo de tinta no pincel. Em seguida, Opalka “reabastece” o pincel de tinta e continua a numerar.



Diferentemente de um diário, a autobiografia adota uma perspectiva retrospectiva em que, por um distanciamento temporal de um fato importante na vida de alguém, é permitido um trabalho de análise e de síntese do vivido. Nesse sentido, pensemos aqui nas três personagens apresentadas cujo liame é a Segunda Guerra Mundial: Beuys, Schwitters e Opalka. Um mesmo fato compôs subjetividades distintas. Um como soldado, outro como prisioneiro, e outro como fugitivo. Cada sujeito ofereceu uma resposta artística à experiência da guerra.

Em Beuys, pensamos em uma poética autobiográfica, pelo impacto de suas experiências, que permitiu narrações de sua experiência fundamental de “quase/morte ressurreição”, propiciando, com essas narrações, a ideia de escultura social como agregadora de significação para as experiências cotidianas dos outros. Suas ações adquirem um caráter ideológico e plástico, pois, para o artista “pensar é esculpir” uma ideia. Não é pelo silêncio que o artista atua, mas pelo uso da fala, da palavra escrita e de materiais identitários, permitindo-nos analogias com nossa condição humana. Pensamos também que Beuys trabalha com uma noção de tempo circular, tempo ritualístico, posto que o artista enfoca a necessidade de religação do homem, ser da cultura, com seus instintos mais primitivos, por meio de elementos que dizem da reversibilidade dos estados da matéria. Somente a partir dessa religação de cada um podem ser religadas nações e culturas.

Em Kurt Schwitters, sua artevida é a insistência em realizar um projeto no dia-a-dia de seu viver, interrompido pelas condições de vida e de trabalho. Se a guerra ofereceu-lhe os cortes, o desejo lhe ofereceu a continuidade do projeto artístico. Não há um distanciamento temporal do desejo de construção da Merzbau, porque ela está “colada” na identidade do artista; tanto que ele assume a partícula “Merz” como um de seus sobrenomes. Já em Opalka, há o distanciamento temporal da experiência da guerra (como em Beuys), distanciamento esse que não desfez o emudecimento do artista. Ocorre aqui a lembrança de Walter Benjamin em “Experiência e Pobreza”, sobre o impacto da primeira guerra nos soldados, provocando-lhes o emudecimento e a impossibilidade de construção de uma narrativa consistente. Opalka optou por narrar a passagem inexorável do tempo, sem voltas, sem interrupções durante o ato de construir cada “detalhe”: seus “diários” não nos dizem de sua infância, mas do presente contínuo, um mapeamento de sua consciência de que, naquele momento, ele está vivo e se põe

a contar os dias. Não há passado a narrar, somente a constatação do presente e de que o fim existe (a morte), pois houve um começo, o número 1 (a origem).

Assim, percebemos que as memórias e os diários tornaram-se estratégias de construção autobiográfica, cujos trabalhos artísticos foram respostas singulares, possíveis e abertas (admitem diversas interpretações) não somente para nossa compreensão do “sujeito” que estava por detrás de seus trabalhos, mas da complexidade de uma época.

### **correspondências**

Ainda dentro das tipologias de escrita de si, a correspondência pessoal é uma manifestação singular por seu caráter intrinsecamente relacional, ou seja, via de regra a carta é um exercício de escrita íntima destinado a outra pessoa. Por meio de convenções e normas de redação (quais são os cumprimentos e tratamento adequado, a datação, o tipo de papel etc.), a correspondência torna-se um exercício de sociabilidade, pois a subjetividade do texto *“torna o escritor “presente” para aquele a quem ele a envia. E presente não simplesmente pelas informações que ele lhe dá sobre sua vida, suas atividades, seus sucessos e fracassos, suas venturas e desventuras; presente com uma espécie de presença imediata e quase física”*. (FOUCAULT, 2006:156)

A prática da escrita epistolar possui vários pontos de interesse. Manter a correspondência com alguém é submeter-se a uma expectativa gerada pelo vaivém das mensagens, próprio do jogo entre os dois papéis que o escritor assume: ele envia uma mensagem e recebe outra de seu interlocutor; no entanto, essa rítmica é descontínua, refém de vários fatores como o envolvimento do outro, o gosto pela escrita, algum fator de impedimento em se manter a continuidade da interlocução, entre outros.

Outro dado de interesse é a questão da propriedade: se o texto pertence ao emissor, a carta – sua materialidade e seu caráter documental – pertence ao receptor. É de fato um ato de

entrega, pois normalmente aquele que escreve não retém cópias do que enviou<sup>81</sup>. A materialidade constitui-se em prova documental dessa entrega. Obviamente o que mais se dá ao outro é um pouco de si mesmo, bem inalienável. Nesse sentido, as correspondências podem constituir-se, por excelência, em produções memorialistas em que

o encarregado dos procedimentos de manutenção e arquivamento dos documentos é o “outro” a quem se destina a carta e que passa a ser seu proprietário. (...) Isso ocorre em sentido duplo, tanto porque se confia ao “outro” uma série de informações e sentimentos íntimos, quanto porque cabe a quem lê, e não a quem escreve (o autor/editor), a decisão de preservar o registro. A idéia de pacto epistolar segue essa lógica, pois envolve receber, ler, responder e guardar cartas. (GOMES, 2004:19)

É interessante pensarmos aqui como algumas proposições em Arte Contemporânea lidam com esse caráter relacional da correspondência. A Arte Postal (Mail Art) manifesta-se nos anos 1960 e 1970, majoritariamente, desembocando nas atuais colaborações em rede virtual. A Arte Postal foi uma alternativa ao circuito oficial da arte sistêmica daquelas décadas; consistia no uso do meio de distribuição dos Correios para a realização de trabalhos com cartas, postais, telegramas e outros materiais afins à emissão e recepção de mensagens escritas.

Julio Plaza (2006:453) a define como *“uma estrutura espaço-temporal complexa que absorve e veicula qualquer tipo de informação ou objeto, que penetra e se dilui no seu fluxo comunicacional”*. Nessa tipologia de manifestação, os artistas interferem na materialidade das cartas e dos envelopes por meio de carimbos, colagens, xerocópias, estêncil e outras técnicas mistas, criando trabalhos altamente híbridos por mesclarem a reprodutibilidade intrínseca a esses materiais juntamente com a unicidade do trabalho resultante; o hibridismo também reside na prática colaborativa das intervenções nas materialidades enviadas, desinvestindo o poder do “autor” como instância de origem do trabalho.

Assim, em certo sentido, a partir do momento em que um mailartista (PLAZA, 2006) recebe um material e ali interfere, encaminhando-o ao antigo remetente ou mesmo para um

---

<sup>81</sup> Geralmente as cópias ocorrem entre interlocutores que tenham pretensões literárias ou já dominam a prática literária. No entanto, com a consolidação das comunicações virtuais pela web e pela telefonia celular, trocamos correspondências por e-mails e outros tipos de comunicação on-line; tais dispositivos já “salvam” por si todas as mensagens que enviamos e recebemos.

próximo colaborador (outro mailartista), tal configuração aproxima-se bastante dos trabalhos em processo (work in progress), em que registros de desenvolvimento do trabalho atestam a transformação (ou destruição ou apagamento) de uma ideia no tempo.

Assim como as práticas postais são relacionais e colaborativas, jogando por terra a ideia de um autor único, o costume das exposições desses trabalhos em espaços legitimados pela arte sistêmica também perde importância. Segundo Cristina Freire, a *“arte postal substitui o valor de exposição pelo de circulação. Essa movimentação de obras como envios postais cria um arquivo-conceito que transita pelas margens do circuito oficial e oscila do permanente ao transitório, do público ao privado, do global ao local”*. (FREIRE, 2006:65). Isso é interessante por conta do baixo custo da distribuição e informação de eventos, pois por essa tipologia não só se produzem trabalhos interativos, mas ela também funciona como circulação de outras informações e construção de grupos com ideias afins, que se reorganizam em função dessas ideias e com estratégias singulares de se darem voz, para além do circuito tradicional de exposições de arte.

Tais trocas implicam temporalidades distintas quanto ao fechamento do circuito emissor-receptor. Primeiramente, o quesito “intimidade” fica problematizado pela exposição/circulação de informações, quebrando de vez com o exercício da intimidade apontado por Philippe Ariès, como uma das práticas que colaboram para a conquista da privacidade, no início da modernidade. Por outro lado, o fato de um mailartista enviar uma correspondência a outro mailartista, não significa que vá receber do mesmo uma resposta (imediate) ou ainda, que vá recebê-la. Quando nos comunicávamos por cartas, o fator tempo era considerado no vaivém das mensagens; assim, “dominávamos” nossa ansiedade pelo reencontro. Nos atuais processos virtuais de comunicação, marcados pela alta velocidade no processamento das informações – ocorre uma exacerbação nos afetos relacionados: ou nos tornamos mais ansiosos na “demora” de uma resposta, ou beiramos a indiferença; parece decorrer daí uma preocupação maior em emitir uma mensagem do que em recebê-la.

Vejamos algumas propostas do artista conceitual On Kawara, que se relacionam à Arte Postal. Nascido no Japão nos anos 1930, Kawara vive uma juventude assombrada pelo terror de Hiroshima e Nagasaki e inicia sua produção no pós-guerra, mas posteriormente decide sair do Japão e passa a viver em outras localidades, estabelecendo-se finalmente nos Estados Unidos (NY) em meados dos anos 1960.

Desde 1966, o artista executa pinturas por meio de números, datas e mensagens bem sumárias, conforme uma prática corrente de certos artistas conceituais em registrar o tempo por meio de numerações, filmes e fotografias, como o casal Bernd e Hilla Becker e Ed Ruscha, por exemplo. On Kawara constrói várias séries como as “Date Paintings”, também chamada de “Today Series, 1966 to the Present”, em que realiza uma pintura por dia: o conteúdo é a data em que a pintura foi realizada e a forma é a mais simples, ou seja, a data é pintada nitidamente sobre um fundo monocromático. O processo de construção de cada pintura obedece à superposição de camadas de cor para a constituição do fundo, e após a secagem, várias camadas de branco são destinadas ao texto, que é executado com igual rigor no tipo da letra, em caixa alta e sem serifa. Durante as várias etapas de realização da pintura, On Kawara realiza outras atividades cotidianas, como a leitura de jornais, por exemplo. Se a pintura não for concluída até a meia-noite do dia, ela é destruída. Alguns exemplares possuem anexado um fragmento de jornal do mesmo dia, enfatizando alguma notícia importante ou mesmo como elo entre o trabalho individual e os fatos externos ao seu atelier.



47. On Kawara, Date painting, 1973.

Em outra série de trabalhos: “I met” (eu encontrei), Kawara faz uma lista datilografada dos nomes das pessoas que encontrou em um dia específico, carimbando-a ao final com a data dos “fatos”. Não há nenhum registro que marque sua singularidade, como a caligrafia, por exemplo. Somente os nomes próprios (o seu e os dos outros) são indicativos de uma

particularização do sujeito. Percebemos, nessas séries, uma espécie de mapeamento de seus dias, aproximando-se dos diários como contabilização do tempo decorrido. Lembra-nos, portanto, os “diários” de Roman Opalka, cujos fatos vividos são objetivados até o limite de uma sequência numérica. No caso de Opalka, no entanto, há alguns traços que designam mais fortemente sua presença singular: sua voz, caligrafia e sua imagem fotográfica.

No entanto, interessa-nos aqui as séries de cartões postais e telegramas de On Kawara, enviados a amigos. Em algumas de suas propostas de *work in progress*, há o uso do aparato do serviço dos Correios, mas o modelo epistolar é radicalizado, pois não há respostas para as suas enunciações.

No projeto “I got up” (eu me levantei), Kawara envia dois cartões postais por dia a amigos, onde quer que esteja, e no verso do postal escreve como mensagem somente o horário em que se levantou naquele dia, com a mesma letra impessoal. Os endereços do remetente geralmente são hotéis. E no projeto “I am still alive” (eu ainda estou vivo), o artista envia aos seus amigos telegramas com essa informação de que ainda está vivo.

Daniel Marzona informa-nos que nesses projetos de On Kawara há a conjunção de um modelo excêntrico de comunicação aliado a ações simples e transitórias, como se levantar, por exemplo. Isso indica que o “*verdadeiro núcleo da arte de Kawara parece ser o de transmitir uma idéia de duração plena da consciência*” (MARZONA, 2007:70).

É interessante pensarmos nas maneiras como Kawara conjuga a visibilidade e a invisibilidade, uma preocupação comunicacional que ao mesmo tempo é silenciada. Geralmente, quando recebemos ou enviamos telegramas, há um fato excepcional que ocasionou a emissão da mensagem. E quando enviamos cartões postais, queremos compartilhar com amigos algo do lugar que por ora estamos, indicando uma “fuga” da monotonia pelas situações proporcionadas por aquela viagem específica: há o desejo de compartilhamento de uma paisagem contemplada, um monumento, um hábito local.

No caso das mensagens de On Kawara: “I got up”, “I am still alive”, elas são “excêntricas” em relação ao padrão de informação que se espera nessas tipologias de comunicação. “I got up” + (o horário em que acordou) cria um embate entre o ato prosaico de se levantar, indicado pelo texto verbal, com o embelezamento da fotografia de um cartão postal. Provoca-nos a sensação de que, apesar de aquele monumento estar à disposição do artista para visitação pessoal, ele está mais atento às mínimas alterações de seus hábitos – o

diferencial das suas ações não se encontra nas diferenças dos lugares, mas nos horários diferentes em que se levantou. Essa série propõe também uma transformação de lugares em “não-lugares”.

No caso de “I am still alive”, pelo fato de ter sido enviada em telegramas, a mensagem sugere-nos que houve algum fato anterior grave que gerou dúvidas se o artista sobreviveu ou não àquele fato. Podemos até pensar que há uma ligação com as bombas lançadas no Japão, mas o laconismo da mensagem não nos dá muitas pistas do que aconteceu; assim, podemos pensar em pouca coisa além do fato de que Kawara está vivo, indicando uma simples presentidade. Nesse sentido, o telegrama causa um estranhamento entre o ar de urgência do canal e uma ação verbal que indica apenas um estado (o verbo ser). Ao estranhamento provocado nas duas séries, pela disjunção do conteúdo textual com a tipologia do canal de emissão da mensagem e a ausência de algum traço manual, alia-se o estranhamento da impessoalidade, pois Kawara continua em trânsito, inalcançável, sem endereço fixo que permita “receber” uma mensagem de alguém, ao invés de somente enviar mensagens.



48. On Kawara, I got up; 49. On Kawara, I am still alive.

Jeanne Kusina reflete sobre a comunicabilidade dessas propostas. “*Nenhuma resposta é solicitada, e de fato seria difícil saber onde e muito menos como responder a essas afirmativas de Kawara*” (KUSINA, 2005:1). As mensagens de On Kawara são unidirecionais, ou seja, existe apenas a mensagem de partida e ela é endereçada para alguém específico, mas o constante deslocamento do artista impossibilitaria a manutenção da correspondência. “*Lembrando-nos de que ainda está vivo, Kawara está claramente conectado à sua consciência, mas não nos dá nenhuma indicação subsequente de que ele está interessado em*

*mais alguém. Metaforicamente falando, seu “Eu estou bem” nunca é seguido pela pergunta: “E você, como vai?”*” (Ibid: 4)

Diante do exposto, é possível pensar que essas séries de On Kawara sejam “correspondências”, como uma tipologia de “escrita de si”?

Para Jeanne Kusina, embora as mensagens desmaterializadas de Kawara se assemelhem ao próprio comportamento do artista, “*raramente visto, propositalmente isolado e sempre em movimento*”, elas guardam uma necessidade de conectividade com outras pessoas. E há uma mínima revelação de sua intimidade. Mas ao mesmo tempo em que há um desejo de estabelecer comunicação com o outro, parece haver uma desconfiança nos meios de comunicação, como se o desejo de se comunicar estivesse no mesmo nível do medo de fazê-lo.

Jonathan Watkins (2002: p.60) informa-nos que o próprio artista não acredita que seja possível uma comunicação autêntica entre duas pessoas.

qualquer noção de simples transmissão e recepção de mensagens entre indivíduos é arruinada pela super-confiança na linguagem dentro de uma lógica excessivamente valorizada. Todas as observações são distorcidas através de conceitos preconcebidos e nosso conhecimento da linguagem, de acordo com Kawara, mais do que um meio de elucidação, realmente tende a favorecer a obscuridade e a reprimir a imaginação.

Sabemos que as proposições conceituais dos anos 1960 e 1970 enfatizam a questão dos códigos linguísticos (em relação estreita com as propostas estruturalistas e com a filosofia da linguagem), por conta mesmo da força do texto como substituto do objeto construído ou materializado. No processo de desmaterialização do objeto artístico, o que mais importa são os meios de expressão de uma ideia, o que pode acontecer por meio de textos, anotações ou outros tipos de registros. Lembremos aqui de dois momentos mencionados anteriormente: a declaração de Douglas Huebler, de que lhe bastava declarar a existência das coisas a produzi-las; e o caderno de notas de Richard Serra, em que, ao invés de se apresentarem formas e estudos de esculturas em desenvolvimento, o artista anota verbos transitivos de ação.

A filosofia da linguagem e especificamente o pensamento de Ludwig Wittgenstein, tem boa recepção entre vários artistas conceituais, dentre eles Joseph Kosuth e On Kawara. Segundo Wittgenstein, filosofia é elaboração do pensamento; há uma correspondência entre o



que é pensado e o que é dito. Problemas no uso incorreto da linguagem ocasionam problemas de compreensão e de pensamento, portanto, problemas filosóficos. Assim, deve haver limites entre o que é possível de ser dito e o que não é possível. Jonathan Watkins faz uma aproximação dos trabalhos de Kawara com o pensamento de Wittgenstein:

Ambos têm sido relacionados inicialmente com a filosofia da linguagem e ambos concluem que nem a filosofia, nem a linguagem são eficazes. O problema reside no fato de que linguagem e filosofia são necessárias para suas auto-análises e assim deve resultar numa regressão infinita de tautologias, ou nós cegos. Isto é como se a linguagem e a filosofia, contaminadas pela impureza, tenham se tornado inúteis, e o silêncio é a única opção. Em outras palavras – e tautologicamente falando – o que não pode ser dito não é dito. (WATKINS, 2002:60)

Mesmo que os trabalhos de On Kawara sejam vinculados à recepção do pensamento de Wittgenstein, há um fator singular que pode se vincular ao uso de frases sintéticas pelo artista japonês. Ao sair do Japão pela primeira vez, Kawara visitou o México e estudou espanhol. Depois estudou francês e esperanto, mas quando decidiu viver em New York, Kawara teve de voltar aos estudos de inglês. Assim, o estudo constante de línguas o fez incorporar o conteúdo linguístico à poética (Ibidem).

Essas proposições de On Kawara remetem-nos aos atuais modos de comunicação virtual, em que inserimos uma série de informações pessoais na web, mas sem a etiqueta da prática epistolar convencional. A ampla disseminação de instrumentais relativos ao audiovisual (aparelhos fotográficos e videográficos digitais, softwares de edição, entre outros aplicativos), bem como a consolidação do uso da internet e os programas televisivos como os “reality shows”, possibilitaram a “invasão” de produções audiovisuais autobiográficas de indivíduos comuns, divulgados quase que instantaneamente após a produção pela rede, seja em blogs, seja pelo “You tube” ou mesmo em sites de relacionamento. Neles, não há uma grande preocupação com a qualidade estética, podemos dizer que são produções “caseiras”, mas apresentam-se como “sintoma” de um desejo de manifestação de algo análogo ao que Foucault nomeou como “escrita de si”.

Tais práticas são relacionais, como as correspondências e as memórias, mas não necessariamente são enviadas a receptores específicos. Se em sites de relacionamento (como o Orkut, por exemplo) o material de alguém é destinado a uma comunidade específica, havendo

assim, um relativo compromisso de retorno de mensagens ao emissor, quando este envia seu conteúdo para um site aberto como o You tube, aquela comunidade específica dilui-se em função do inquantificável (milhões de usuários em potencial) e da não garantia de respostas ou comentários desses receptores.

Assim como os trabalhos de On Kawara, tais manifestações preocupam-se muito mais com a emissão de dados do que com a recepção, mas não creio que seja pelas mesmas razões das operações do artista conceitual. Trazem, pois, algo de “rizomático”, no sentido em que o conceito de rizoma, de Deleuze e Guattari, descreve conexões (agenciamentos) abertos, ligações sem qualquer critério, apontando para as diferenças, para os encontros involuntários<sup>82</sup>, ao mesmo tempo em que portam essa dificuldade no estabelecimento de vínculos intersubjetivos mais estáveis. Assim, mesmo que anteceda os atuais modos de comunicação, a poética de On Kawara<sup>83</sup> traz uma maneira singular de discutir a incomunicabilidade da experiência e a solidão do sujeito, numa era informacional. Podemos pensar também que o constante deslocamento geográfico do artista remete aos “mecanismos de desencaixe” giddensianos, uma não fixidez de situações que faz redimensionar os graus de contatos e de situações de confiança.

Torna-se necessário mencionar também um exemplo recente de correspondência como fonte de trabalho para a realização de uma instalação, porque acredito que ela incorpora questões pertinentes às antigas práticas epistolares. Refiro-me a um trabalho de Sophie Calle de 2007, exposto no Brasil entre julho e setembro de 2009.

O ponto de partida de sua instalação é uma carta de adeus, enviada a ela por seu amante, via e-mail. Sendo uma mensagem de rompimento de uma relação amorosa, ela é, em si, um termo final. O esperado é que não houvesse uma resposta a ela, isto é, a continuidade da

---

<sup>82</sup> Para Deleuze e Guattari, o pensamento tradicional estrutura-se no modelo “árvore”, que é representacional, é o pensamento do “eu” como instância previsivelmente normatizada do ser. Tal modelo respeita a tradição: é a árvore genealógica, as heranças, a ordem e a classificação. Já o rizoma é o desvio, a produção do inconsciente, é anti-genealógico. É o “modelo” da incompletude, o que para os autores se resume na expressão “N-1”, onde N, a totalidade, está sempre subtraída de uma parcela que lhe garantiria a estabilidade. Cf. DELEUZE; GUATTARI, *Mil Platôs*, v.1, 1995.

<sup>83</sup> Dado interessante é que na monografia dedicada a On Kawara para a série “Contemporary Artists” (Phaidon), o editor faz um apontamento ao início do livro, de que todos os livros dessa série iniciam-se com uma entrevista com o artista em questão. No caso de On Kawara, que nunca deixa “nenhum traço personalizado de sua existência” ou mesmo concede entrevistas, o editor optou por render-lhe um tributo, qual seja, reuniu depoimentos de 25 pessoas – “poetas, colegas, colecionadores, críticos, filósofos e amigos – selecionados juntamente com Kawara, formando um ‘retrato indireto’ do artista”. Cf. WATKINS, John, *Tribute: testimonies and reflections on On Kawara*, 2002, p.8-39.

interlocução. No máximo, uma retribuição à despedida, mesmo que internamente a artista não conseguisse dar o relacionamento por terminado. No entanto, Sophie Calle “socializa” aquele adeus, solicitando a colaboração de mulheres na interpretação da mensagem. Se a carta de adeus é o motor da ideia, o enunciado de Calle, exposto no “vestíbulo” da exposição, explicita o sentido da instalação como junção heterogênea de imagens, sons e textos:

Recebi uma carta de rompimento. E não soube respondê-la. Era como se ela não me fosse destinada. Ela terminava com as seguintes palavras: “Cuide de você”. Levei essa recomendação ao pé da letra. Convidei 107 mulheres, escolhidas de acordo com a profissão, para interpretar a carta do ponto de vista profissional. Analisá-la, comentá-la, dançá-la, cantá-la. Esgotá-la. Entendê-la em meu lugar. Responder por mim. Era uma maneira de ganhar tempo antes de romper. Uma maneira de cuidar de mim. (CALLE, 2009:1)

A instalação é constituída pela diversidade de depoimentos: versões escritas, interpretadas por meio de danças, canções, poemas, desenhos e dobraduras, entre outras manifestações. Acompanham-nas registros fotográficos e videográficos das depoentes e/ou suas ações. No caso deste trabalho de Calle, podemos pensar na questão da propriedade de uma carta, exposta anteriormente. Talvez pela questão da “desmaterialidade” (haver sido enviada em um canal virtual, impessoal para um conteúdo tão íntimo), ou mesmo pelo “adeus” não ter sido pronunciado pelo contato pessoal - a artista tenha se desobrigado da guarda da carta, tenha se desobrigado do pacto epistolar e desdobrado o diálogo para outras pessoas.

E ela faz mais, pois, como material gráfico disponível aos visitantes, estavam a carta traduzida para o português e uma pequena brochura (material de apoio para práticas educativas) em que constava, entre outras informações, uma série de perguntas suscitadas pela exposição, bem como um espaço vazio para abrigar uma resposta do visitante. O título da página em branco, “Termine aqui seu relacionamento”, vinha ainda com uma pequena nota, indicando que a resposta escrita do visitante poderia ser enviada e exposta em um blog da exposição. Há, pois, um desdobramento do trabalho que aumenta o caráter entrópico do nível comunicacional dessa correspondência.

A sociabilidade construída por meio da prática epistolar, de alguma maneira remete-nos à noção de “dádiva”, formulada pelo antropólogo Marcel Mauss na década de 1920, para compreender a formação de laços sociais entre indivíduos e grupos de sociedades arcaicas e

modernas. A constituição da vida social seria um constante dar e receber, produzindo alianças; isso implica que a estrutura da relação de reciprocidade entre indivíduos e grupos baseia-se em um tripé dar-receber-retribuir. Essa relação abrange diversos setores da vida social para além das trocas interpessoais: *“tanto as alianças matrimoniais como as políticas (trocas entre chefes ou diferentes camadas sociais), religiosas (como nos sacrifícios, entendidos como um modo de relacionamento com os deuses), econômicas, jurídicas e diplomáticas (incluindo-se aqui as relações pessoais de hospitalidade)”*. (LANNA, 2000:175)

Mauss compreende a dádiva como prática universal, que se organiza de acordo com cada estrutura de sociedade e de acordo com cada momento histórico. Há graus de alienabilidade daquilo que se troca. Se em sociedades primitivas, como nas polinésias, por exemplo, as esteiras de casamento são somente passadas de mãe para filha, - nas sociedades capitalistas, a moeda responde a uma amplitude maior de troca, cujo valor reside mesmo em seu caráter altamente alienável. No entanto, nos contratos sociais estabelecidos pela dádiva, não circulam somente bens materiais; nomes e sobrenomes, festas, visitas, serviços, oferecimentos de rezas e outros tipos de tributos *“nos revelam que trocar é mesclar almas, permitindo a comunicação entre os homens, a inter-subjetividade, a sociabilidade”*. (Ibid:178)

Existe uma dialética inerente à dádiva que se assemelha à prática epistolar. No texto “A escrita de si”, Foucault mostra-nos trechos de correspondências entre Sêneca e Lucilius, que são exercícios espirituais de trocas de conselhos e advertências. Mas há também uma explicitação da felicitação do contato mantido:

Tu me escreves com freqüência e te sou grato, pois assim te mostras a mim (...) pelo único meio de que dispões. Cada vez que me chega tua carta, eis-nos imediatamente juntos. Se ficamos contentes por termos os retratos de nossos amigos ausentes (...) como uma carta nos regozija muito mais, uma vez que traz os sinais vivos do ausente, a marca autêntica de sua pessoa. O traço de uma mão amiga, impresso sobre as páginas, assegura o que há de mais doce na presença: reencontrar. (SÊNeca apud FOUCAULT, 2006: 156)

Essa felicitação exprime-se na expressão de Mauss “vínculo de almas” para designar a prática da dádiva, mantenedora de um paradoxo inerente que é ser espontânea e obrigatória, ao mesmo tempo. Se ela é base da sociabilidade, de acordos tácitos entre coletividades, sujeita a regras e etiquetas, há uma dimensão da dádiva que é o ato generoso em si, o dar que gera uma

expectativa de receber, não necessariamente na mesma “moeda” e nem imediatamente, mas que, imiscuído no “presente” retribuído, resida uma amabilidade. Assim, espera-se que as dádivas vão e voltem, equilibrando o mana (palavra polinésia que significaria a energia espiritual contida naquilo que se dá) de cada doador.

Isso porque Mauss compreende o mana como algo do espírito do doador que vai no presente. Se não se retribui o presente recebido, o “recebedor” ficaria sob a dependência do doador. É na reciprocidade do mana que se produz a ética da compreensão mútua, porque as energias espirituais se equivalem na retribuição.

O prestígio não corresponde ao ego do doador, mas ao ser ao qual ele aspira, que não lhe preexiste e que deve ser produzido mediante a relação de reciprocidade. Pois bem, a reciprocidade supõe uma preocupação pelo outro. Não se pode estar inquieto do outro sem se preocupar com suas condições de existência. Tal preocupação torna-se, portanto, hospitalidade, dádiva de alimentos e víveres, proteção, ou seja, motivos ou obrigações para produzir. (SABOURIN, 2008:134)

Isto fica claro neste trabalho de Calle. Se ela houvesse recebido todas as colaborações, todas as dádivas-respostas das mulheres depoentes, guardando-as somente para si, a artista talvez se sentisse muito devedora para com aquelas mulheres. Calle guardaria para si mesma, mais de uma centena de “manas”. Organizá-las em uma exposição artística foi a maneira de construir uma síntese de toda a dádiva recebida, socializando-a, trazendo todos aqueles rostos à luz, expondo uma comunidade, uma rede colaborativa irmanada a partir de uma dor de separação. E esse é um processo aberto, pois a exposição, de certa maneira, foi um “presente” da artista a qualquer um que tenha visitado sua exposição. Acredito que agora, entre Calle e aquelas 107 mulheres, foram criados laços sociais, mesmo que fundados nas profissões das pessoas em jogo (mesmo no sentido da “confiança” giddensiana); a dor da perda foi necessariamente dessubjetivada e expressa nos jargões técnicos de cada profissão: *“Queria jogar com a frieza do vocabulário técnico, e não que as mulheres expressassem seus sentimentos por mim”*, declara Calle (2009:12).

Ainda a respeito deste projeto, há um dado de seu caráter relacional que extrapola o caráter relacional de uma simples correspondência, fato que desencadeou todo o trabalho artístico. Calle extrapola a relação “binária” (emissor/receptor), comum entre a prática epistolar. Converteu-se em um “sujeito coletivo” (uma comunidade de 107 mulheres) que

insistentemente respondia à mesma carta <sup>84</sup>, lançando todas as respostas em bloco para o visitante-leitor.

Por outro lado, há um caráter de abertura nessa relação, por conta mesmo de que o sujeito Calle – o indivíduo ou essa coletividade – não responde diretamente ao amante, mas lança suas respostas “no ar”. Há uma dimensão heurística no trabalho pela repetição, pelo excesso de respostas à carta inicial, que nos afeta e nos torna também agentes transmissores daquela experiência. Esse aspecto do trabalho poderia relacionar-se a outro tipo de reciprocidade pensada por Mauss, a indireta, em que um bem simbólico não retorna a quem iniciou a ação, mas a um outro sujeito ou grupo, que manterá uma cadeia de dádivas e contradávias. Nesse modelo, cabem as transmissões de bens e ensinamentos entre gerações, pais e filhos, na educação e até mesmo na responsabilidade por valores éticos e ambientais: “*É aquilo que seu pai fez para você e que você pode devolver ao seu filho*” (MAUSS apud SABOURIN, 2008: 135).

Assim, ao dar-nos um direito de resposta possivelmente veiculada em um blog, Calle, extrapolando os limites da comunidade inicial de 107 mulheres, permite-nos, pela abertura dada pelo enunciado “Termine aqui seu relacionamento”, agir em duas frentes possíveis: terminarmos o relacionamento para Calle ou terminarmos o relacionamento mal resolvido de cada um de nós.

Existe ainda uma reflexão sobre o estranhamento da possibilidade de dois conceitos antropológicos habitando a operacionalidade do mesmo trabalho. Refiro-me à dádiva direta e indireta de Mauss e a confiança na cultura de risco, de Anthony Giddens. Obviamente que tais conceitos foram formulados em épocas distintas, residindo entre eles cerca de meio século de distanciamento, mas Mauss, desde a elaboração do “Ensaio sobre a

---

<sup>84</sup> Eu não sei se isso aconteceu com parte dos visitantes, mas em um determinado momento, percebi que deveria visitar a exposição outra vez, por conta do cansaço da visita. Não que o trabalho fosse aquém de minhas expectativas, pelo contrário. Como apoio à visita e somente para circulação interna, portávamos uma brochura com todos os textos traduzidos para o português. Assim, depois de 2 horas em pé, vendo e lendo, circulando lentamente por cada trabalho, percebi que deveria sair e assimilar o peso daquelas respostas. Mesmo com a diversidade de respostas e a boa solução de montagem, cada participação funcionava como “eco”, como um “adeus” que era respondido parcialmente, similar às nossas experiências pessoais, quando não conseguimos romper com alguém ou aceitar um rompimento. Ficamos repetindo mentalmente tudo o que aconteceu, criando novas versões para um mesmo fato. Senti-me dizendo para mim mesma, por todo o tempo: “acabou”, muitas vezes, em um curto espaço de tempo. Assim, decidi-me por sair e voltar à exposição em um outro dia para completar o circuito.

dáviva” (1924), já estava atento às transformações radicais das sociedades modernas em relação às sociedades arcaicas <sup>85</sup>.

Este antropólogo percebe a dádiva em sociedades primitivas e adaptações desse modelo de sociabilidade nas sociedades modernas ocidentais - em que a reciprocidade pode residir em gestos relativamente inalienáveis e em outras manifestações para além da relação monetária. Já Anthony Giddens (conforme exposto anteriormente), acerca da transformação das relações de confiança nas sociedades contemporâneas ocidentais, percebe a força dos “compromissos sem rosto” destas sociedades.

A confiança era um produto das relações sociais mantidas pelo parentesco e camaradagem, pela conservação de tradições e da homogeneidade de espaços de convívio; assim, confiança e dádiva eram valores afins, porque estavam na base daquelas sociabilidades. Dada a complexidade de nossas sociedades contemporâneas, marcadas por uma “cultura de risco”, a confiança se desestabilizou por conta mesmo de nossa constante migração e perda da previsibilidade de nossos laços sociais. Assim, passamos da confiança nas pessoas conhecidas para a confiança em sistemas abstratos, aos “compromissos sem rosto” (“faceless commitments”), provenientes da mídia, da ciência e das novas tecnologias. Nesse contexto, a inalienabilidade costumeira dos presentes que eram trocados entre as pessoas, cede espaço à moeda, como bem universal e alienável (que pode ser convertido em “qualquer” coisa, mesmo em outra unidade monetária), e que será o elo mais utilizado nas novas relações de confiança.

Desta maneira, “Cuide de você” é um título curioso por demonstrar certa preocupação com aquele a quem se destina a mensagem. Mas é um misto de dádiva e confiança giddensiana, pois os contatos iniciais de Calle priorizam o lado profissional das mulheres, e

---

<sup>85</sup> Marcos Lanna expõe a atualidade do Ensaio sobre a dádiva, por meio da menção ao Prêmio Nobel de Economia de 1998, o indiano Amartya Kumar Sen, matemático que procurou estudar a pobreza mundial, mas vinculando seus níveis a fatores específicos de uma determinada nação, como os geográficos, sociais e biológicos. Os estudos de Sen sobre a condição de produção da mulher foram importantes para a percepção de seu papel nas sociedades contemporâneas do “terceiro mundo”. Lanna explica que *“Talvez até porque conhece ‘por dentro’ uma ‘civilização da dádiva’, como a indiana, pôde Sen reconhecer que o desejo egoísta do lucro não só é incapaz de fundar qualquer sociedade, mas tende, justo ao contrário, a inviabilizá-las. Como Mauss, os estudos de Sen debruçam-se sobre ‘tragédias distributivas’ e recusam fundamentos como a noção de escassez. (...) Menciono Sen para mostrar a atualidade do pensamento de Mauss, cuja preocupação com instituições arcaicas jamais significaram a postulação de um retorno nostálgico a um passado pré-moderno. Seu horizonte é a defesa de um equilíbrio entre o individualismo e a moralidade, por um lado, e o direito da dádiva, por outro”*. Cf. LANNA, Marcos, “Nota sobre Marcel Mauss e o ensaio sobre a dádiva”, 2000, p.176-7.

não vínculos afetivos anteriores<sup>86</sup>. Se todos os visitantes da exposição “Cuide de você” respondessem à solicitação de descrição do término de um relacionamento e cada um desses depoimentos habitasse o website da artista ou da exposição, a totalidade dos “compromissos sem rosto” poderia equivaler a esse novo estatuto da confiança, formulado por Giddens, sendo a publicização do conteúdo, a possibilidade de uma relação dadivosa muito mais diluída do que a relação que Calle estabeleceu com suas 107 colaboradoras. Mesmo que o conteúdo provável do site provenha da mesma carta de adeus, há um excesso de mediações entre ela e as novas colaborações, mas mesmo assim houve comunicação por reciprocidade indireta; podemos dizer que, relativamente, o “espírito relacional” da prática epistolar mantém-se nos desdobramentos do trabalho.

A partir do exposto, podemos perceber a importância que a Arte Postal teve nos anos 1960 e 1970 em relação aos rumos das propostas relacionais e colaborativas, tão em voga na arte atual. Por outro lado, os trabalhos em Arte Postal e suas aproximações/derivações contemporâneas, aqui expostas por meio de trabalhos de On Kawara e Sophie Calle, problematizam as práticas epistolares como lugares de exposição da intimidade. Seus trabalhos atestam esta questão, diferentemente.

Se nos atentarmos ao rigor do termo “carta” ou “correspondência” – que é a questão da reciprocidade das ações de enviar, receber e guardar informações – e pensando que a prática epistolar é marcada pela *“vontade, de parte dos correspondentes, de fazer de suas mensagens o lugar de um verdadeiro encontro intersubjetivo, ou seja, de uma autêntica “presentificação” (mise en présence) recíproca”* (LANDOWSKI, 2002: 167) – vamos perceber que Kawara faz uso instrumental de dispositivos comunicacionais (cartões postais, telegramas), sem atingir o grau de intersubjetividade que se espera em uma troca de correspondências. Isto porque seu constante trânsito, habitando não-lugares (hoteis), não favorece o recebimento de respostas de seus amigos e, *“do mesmo modo que não há conversação se [ele é] o único a animá-la, não existe correspondência se existir apenas [ele]*

---

<sup>86</sup> Em um vídeo que acompanha a exposição, Sophie Calle revela-nos que uma de suas primeiras reações ao receber o e-mail foi encaminhá-lo a uma amiga íntima. Após algumas conversas com ela, a artista percebeu naquela troca uma possibilidade artística e, a partir daí, estabeleceu seus contatos com outras mulheres. No entanto, não sabemos como a artista efetivou os contatos para as colaborações posteriores, se foram participações espontâneas e gratuitas ou se houve uma negociação entre elas envolvendo pagamento em dinheiro ou algum outro tipo de troca.



*empunhando a pena!*” (Ibid: 172) Essa não reciprocidade, convém reafirmar, provém de um ato deliberado do artista em não se fazer receptor.

Se On Kawara põe-se em “presença” de seus amigos (metaforicamente), a impessoalidade de suas informações atesta também dois tipos de “ausência”: ele não está lá, junto aos seus amigos, mas também não “está” no lugar que o cartão postal exhibe, como se não estivesse aproveitando a visita àquela cidade, não dotando os postais dos comentários usuais ou descrições de monumentos e situações peculiares ao seu passeio: interessa-lhe informar o mínimo, ou seja, a que horas ele se levantou em um dia específico.

Distantes no tempo e no espaço: Kawara discute solidão, incomunicabilidade e ausência, Calle propõe uma superexposição de sua intimidade. No caso do artista japonês, a emergência do privado confunde-se com a “invisibilidade”, pois o artista não está interessado em mostrar-se fisicamente, ou nos revelar aspectos íntimos de sua vida. É como se a subexposição de Kawara estivesse mais afim à discussão sobre o estatuto da linguagem, pensando que em seu contexto, as reflexões de Barthes e Foucault sobre o autor, bem como a Filosofia da Linguagem, contribuíram para o debate sobre o “enfraquecimento” do sujeito racionalista ou mesmo a desvalorização das idiossincrasias do sujeito como focos de análise de uma obra de arte. Já artista francesa não se fia ao pacto epistolar quanto ao jogo de dois, nem à guarda da informação recebida. As propostas de Calle, por sua vez, desde o fim dos anos 1970, parecem-me reações a esse apagamento do sujeito, atestando a necessidade de “*que importa quem fala*”<sup>87</sup> sim, mesmo que quem fala seja um sujeito fragmentado, com identidades plurais, em trânsito, poroso ao espaço público, tendente à publicização de seus conteúdos íntimos.

• • •

Pudemos perceber, por meio da menção aos trabalhos de Kurt Schwitters, Joseph Beuys, Roman Opalka, o fictício Frenhofer, On Kawara e Sophie Calle, respostas interessantes

---

<sup>87</sup> Foucault inicia seu texto “O que é um autor”, tomando emprestada a frase de Beckett: “*Que importa quem fala, disse alguém, que importa quem fala*”. E é no reconhecimento dessa indiferença para com o sujeito da enunciação que o filósofo aponta que há uma questão ética na escrita contemporânea; ela se apresenta por meio da referência a si mesma, aos conteúdos intrínsecos de seus significantes, desdobrando-se em seu parentesco com a morte, ou seja, abrindo fendas: “*é uma questão de abertura de um espaço onde o sujeito da escrita está sempre a desaparecer.*” Cf. FOUCAULT, op.cit., p.35.

de cunho autorrepresentacional que são passíveis de promoverem a ampliação do campo autorretrato.

Imaginemos aqui um autorretrato convencional: o retratado posa diante do retratante (ele mesmo), apresentando, nessa imagem, além de certo grau de naturalismo, a indicação de outros dados identitários: objetos pessoais, atitudes, expressões corporais, atributos.



50. Van Gogh, Auto-retrato com ligadura e cachimbo, 1889. Óleo sobre tela.

Por ser manifestação majoritariamente espacial (pintura, fotografia, desenho, gravura), o autorretrato guarda uma síntese do tempo decorrido em um determinado espaço físico-compositivo. Muitas informações visuais que podem designar o retratado encontram-se ali, para serem percebidas na contemplação, “quase ao mesmo tempo”, ou no tempo do enquadramento.

Raymond Bellour, a partir de escritos de Michel Beaujour, caracteriza o autorretrato como um modo de discurso em que a sequência narrativa se ausenta. A narrativa como que se submete a uma junção de elementos que evocam certa “presentidade” da imagem resultante, a qual se manifestaria pela metáfora e pela analogia, mais do que pela sucessão de uma ideia no tempo. Bellour escreve: “*onde a autobiografia se define por um limite temporal, o autorretrato aparece como uma totalidade sem fim, na qual nada pode ser dado de antemão já que seu autor anuncia: “Não narrarei o que fiz; direi quem sou”*”.(BELLOUR, 1997: 331)

Há então uma espécie de “presentidade”, de “síntese” ou contração das formas em um autorretrato, por um lado, ou mesmo um excesso de elementos autorreferentes no espaço ocupado pela representação, o que faz o autor concluir que

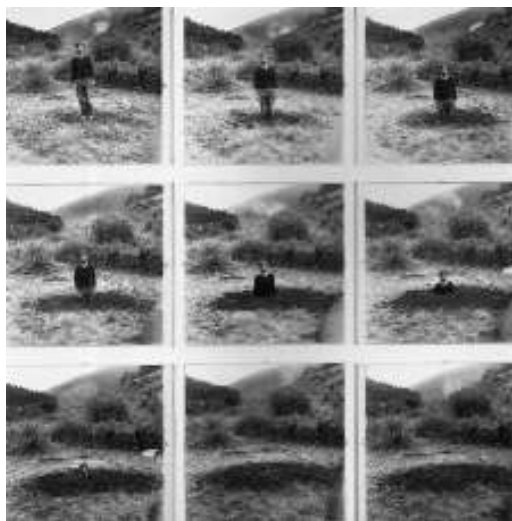
o auto-retratista parte de uma questão que evidencia uma ausência em si mesmo, à qual qualquer coisa pode acabar por responder: ele passa, pois, sem transição, de um vazio a um excesso, sem saber claramente nem para onde vai nem o que faz, ao passo que a autobiografia é contida por uma plenitude limitada, que prende o autor ao programa de sua própria vida. (Ibidem)

Nesse sentido, há uma ideia de “corpo” que perpassa um autorretrato, um corpo metafórico do autor – espécie de “metamorfose” do corpo do autor em “corpo glorioso” (Ibid: 332). Esse “corpo”, no entanto, ao mesmo tempo em que apresenta o autor como *“herói do livro proposto como absoluto na busca de uma memória e de uma pesquisa de si mesmo”*, igualmente figura uma “sepultura”, posto que também poderia ser uma estratégia de conhecimento e de transfiguração da morte. (Ibidem).

Dado interessante é que Bellour, em certo momento do texto, aproxima-se de minhas preocupações ao início desse texto, a respeito dos graus de presença do autor em sua própria obra, quando admite que *“há, em graus variados, é claro, auto-retrato em toda obra”*, percebendo que certos autores tendem explicitamente para o autorretrato como obra (totalidade de uma produção), enquanto outros o fazem em um único trabalho ou série. O autor exemplifica esses termos por meio de escritores, mas não desenvolve a questão para o universo das Artes Visuais. Assim, para o primeiro caso, cita Michel Leiris (Moi Aussi), enquanto que *Ecce Homo* de Nietzsche revelaria essa preocupação consigo mesmo de maneira pontual e específica.

As manifestações autorrepresentacionais contemporâneas descolam-se das especificidades espaciais e intencionais do autorretrato e abrem-se ao desmembramento do tempo, às narrativas, em que o desnudamento do pseudo-sujeito dá-se em fatias ou camadas, incorporando-se ao tempo da própria vida. Esta é uma das razões para que muitas manifestações em processo, inacabadas, ou apenas propostas, ganhem vez como possibilidades de desnudamento de um sujeito complexo, compósito, refratário (e impossibilitado a fazer) a leituras unificadoras e estáveis de si. Há manifestações

autorrepresentacionais que se esmeram em detectar o processo de “desaparecimento” do sujeito.



51. Keith Arnatt, Auto-enterro, 1969

Se o sujeito contemporâneo é fragmentado e descentralizado, suas “representações” também são assim, diversificadas, espalhadas no espaço e no tempo, figurando alteridades e ausências. Os artistas aqui mencionados utilizam-se de recursos variados para compreenderem como o tempo atua na constituição desse “corpo” compósito: seja pela escrita diária, pelas memórias e correspondências, pela fotografia, pela imagem em movimento, pelos sons e vozes, por alteridades diversas, pelas práticas colaborativas, enfim, utilizam-se de recursos diversos para a constituição de um “espaço autobiográfico” que tem tanta fixidez quanto as nuvens, lembrando Walter Benjamin. (apud MURICY, 1999: 22).

No entanto, há algo que reaproxima autorretrato, artevida e autobiografia, o que permite que as imagens autorrepresentacionais façam conexões entre tempos distintos, como num fluxo trans-histórico, avesso a linearidades. Coloco-me de acordo com Cecília Cotrim (2003), quando justapõe artistas de momentos históricos diferentes para reconstruir “possíveis ressonâncias” entre as visualidades estudadas, a partir da detecção de um “espírito romântico” nessas obras; da mesma maneira, posiciono-me conforme o método de análise do historiador Aby Warburg ao pensar que certas imagens da cultura ligam-se por uma “carga psíquica” livre

da linearidade temporal ou de similaridades geográficas ou culturais. Para o historiador, *“uma análise iconológica pode variar livremente, sem temor de atravessar fronteiras, e pode tratar o mundo antigo, o medieval e o moderno como uma unidade histórica coerente, [em que] as mais puras e as mais utilitárias formas de arte [são consideradas] como documentos equivalentes de expressão”*. (WARBURG, 1999: 589)

Trata-se aqui de uma memória coletiva presente nestas imagens, sendo forjada como um tecido composto por diferentes tempos e lugares, em que *“as motivações psíquicas relacionadas a uma determinada época [são] carregadas para dentro de outras culturas, [sendo] remobilizadas em seus conteúdos psíquicos reorganizados em função do novo contexto.”* (MATTOS, 2006, p.30)

Nesse sentido, penso que tais manifestações autorrepresentacionais, se por um lado apresentam diversas diferenças entre si – a questão da temporalidade, os níveis de presença do sujeito retratado (representações) para além do naturalismo, a obrigatoriedade de uma autoria única, as relações do sujeito com a sociedade, entre outros aspectos – por outro lado, essas manifestações irmanam-se porque trazem consigo o desejo de estabelecimento de um diálogo do autor consigo mesmo. Quaisquer que sejam as maneiras, acredito que o artista decide travar um diálogo consigo mesmo usando como ponte um “duplo” – ora extremamente realista, ora deformado, oculto, indeterminado, fragmentado, ora abstraído: um outro, enfim. Um duplo, cuja organização no espaço da obra é esforço árduo<sup>88</sup>, “infernai”:

Observar um auto-retrato de Rembrandt velho é um exercício doloroso, à beira do suportável; imaginar o que Rembrandt sentiu ao pintar-se assim dói tanto, quase tanto talvez, quanto lhe deve ter doído observar-se a si mesmo; e no entanto, ele terminou, até a última pincelada, cada uma dessas telas torturadas e torturantes; de onde retirou forças para fazê-lo, sabendo desde o início aonde o seu pincel o conduziria? Da idéia de arte, da crença de que a construção estética redimiria seu estado de alma, o resgataria do inferno? (TEIXEIRA COELHO, 2001: s./p.)

---

<sup>88</sup> E acrescento aqui um trecho de um poema de Carlos Drummond de Andrade, “A suposta existência”: *“Eis se delinea espantosa batalha/ entre o ser inventado/ e o mundo inventor. Sou ficção rebelada/ contra a mente universal/ e tento construir-me/ de novo a cada instante, a cada cólica, / na faina de traçar/ meu início só meu/ e distender um arco de vontade/ para cobrir todo o depósito/ de circundantes coisas soberanas. A guerra sem mercê indefinida prossegue, / feita de navegação, armas de dívida,/ táticas a se voltarem contra mim, teima interrogante de saber/ se existe o inimigo, se existimos/ ou somos todos hipóteses de luta/ ao sol do dia curto em que lutamos”*. Cf. ANDRADE, Carlos Drummond, “A suposta existência”, in.: \_\_\_\_\_. *A paixão medida*, Rio de Janeiro, 1980.

Assim como Rembrandt, que construiu em sua vida quase cem autorretratos – um corpus de obra que pode ser pensado como “diário”, registrando todas as transformações físicas, psicológicas, espirituais do artista, Roman Opalka, desde 1965, encontrou na pintura de números, na sua voz e na fotografia de seu próprio rosto, uma resposta aos absurdos que presenciou na infância. O investimento diário do artista franco-polonês nesse misto de não-dito e insistência no dito pode ser pensado como artevida também. E em Frenhofer e Kurt Schwitters, a ressonância dá-se pela construção de um outro diferente deles mesmos, que guardaria, no entanto, as funções de um “duplo”, com o qual desejam fundir-se novamente, mesmo que em meio a descontinuidades. E assim como eles, há diversos outros artistas por toda a História da Arte, notadamente a partir do século XV, que tomaram seus próprios corpos ou outros indícios de suas presenças como modelo, imprimindo a cada “obra” um conceito provisório de identidade.

Arlequim logo adivinha a única saída para o ridículo da situação: basta tirar este casaco que o desmente. Levanta-se, hesitante, olha boquiaberto os panos de seu traje; em seguida, com ar de bobo, olha para o público e de novo para seu casaco, como que tomado de vergonha. A platéia ri, um pouco abobalhada. Ele demora, se faz esperar. O Imperador da Lua enfim se decide.

Arlequim se despe. Após muitas caretas e contorções inábeis, acaba por deixar cair aos seus pés o casaco disparatado.

Um outro envoltório cambiante aparece então: por baixo do primeiro véu, ele usa um segundo farrapo. Estupefata, a platéia ri de novo. É preciso então recomeçar, já que o segundo envoltório, semelhante ao casaco, se compõe de novas peças e de velhos pedaços. Impossível descrever a segunda túnica sem repetir, como uma litania: tigrada, matizada, zebrada, constelada...

Arlequim continua então a desvestir-se. Sucessivamente aparecem uma outra roupa mourisca, uma nova túnica recamada, em seguida uma espécie de véu estriado e ainda uma malha ocelada, multicolorida... A sala explode, cada vez mais surpreendida. Arlequim nunca chega ao último traje, enquanto o penúltimo reproduz exatamente o antepenúltimo: diversificado, compósito, rasgado... Sobre si, Arlequim traz uma camada espessa desses casacos de arlequim.

Infelizmente, o nu recua sob as máscaras; e o vivo, sob a boneca ou a estátua inchada de trapos. Decerto, o primeiro casaco deixa perceber a justaposição das peças, mas a multiplicidade e o cruzamento dos sucessivos envoltórios a mostram, enquanto também a dissimulam. Cebola, alcachofra, Arlequim nunca acaba de se desfolhar ou de escamar suas capas cambiantes, e o público não pára mais de rir.

**parte 2**  
**corpo & corporeidade**



Nos tópicos anteriores, a partir da perda da estabilidade do conceito e da experiência de identidade, vimos que os termos sujeito, memória e autoria se desestabilizam em função de outros modos do viver contemporâneo. Essas transformações, por sua vez, ampliaram as possibilidades de “presença” do sujeito artista em seu trabalho autorrepresentacional, para além de sua representação formal, em diversos graus de naturalismo. Reconhecendo que seu processo de subjetivação/identificação dá-se no contato com diversas alteridades, o artista visual alcança – na proximidade cada vez maior de sua arte com sua vida – uma relação diferenciada com seu próprio corpo, vivenciando-o (e compreendendo-o), sobretudo, como lugar de encontro de sua dimensão intrasubjetiva com o mundo e como um “lugar” de experimentações artísticas.

Refletir sobre o “corpo” implica considerar suas várias acepções, conceitos e possibilidades sógnicas que coabitam a mesma unidade física. Algumas dessas acepções são radicalmente distintas entre si; são essas relações dialéticas que complexificam o conceito, bem como a diversidade de maneiras em que o “corpo” é abordado, em todas as áreas do conhecimento.

Viver essa multiplicidade e experimentá-la na própria “pele”, é um fato; compreendê-la em sua totalidade, é uma utopia.

## **2.1 algumas leituras do corpo**

Dentre as diversas possibilidades de abordar o tema, podemos pensar, inicialmente, que há pelo menos três leituras corporais que se imiscuem: 1) há aquela leitura em que se sobressai o sentido da visão, fornecendo-nos nossa organização externa (relação cabeça/tronco/membros) que dá a forma geral do corpo, o senso de proporção e beleza de acordo com os padrões estéticos (pessoais ou impostos pela cultura). Do exame diário que fazemos diante do espelho, na consulta de outros registros visuais ou de informações fornecidas pelos outros, temos então uma leitura satisfatória ou não de nosso corpo. Outra possibilidade de interação também decorre 2) de dispositivos visuais e numéricos, amparados em novas tecnologias biomédicas que nos dão uma leitura de nosso corpo a partir de seu

interior: compreendemos nosso corpo não pela forma externa, mas por seu encadeamento funcional, seu aspecto fisiológico, as taxas de determinadas substâncias, condições dos órgãos, o avanço silencioso de uma doença que ainda permanece assintomática em nossa simples percepção dos sentidos. E ainda temos outra leitura 3) que é predominantemente tátil-sinestésica, ou seja, como apreendemos nosso corpo por meio de uma estrutura complexa que é a pele, relacionada aos outros sentidos que não a visão, aliados a nossa memória – dando-nos um outro sentido de “corporeidade”. Nesta última apreensão do corpo, adquirimos um senso de espacialidade que vai além das grandezas dimensionais, fornecendo-nos noções de proximidade e distância, de calor ou frio, das asperezas, de sabores, pela audição, tato, paladar e fala. O sentido de “forma” fica comprometido neste tipo de leitura, porque tais apreensões do corpo são relacionais, as noções corporais são “temporárias” e sem contornos nítidos, já que pressupõem mesmo a dinâmica corporal como um todo, no enfrentamento com os outros corpos e com o mundo.

Há também outro modo de pensar sobre o corpo. Diana Taylor, interessada em discutir sobre a preservação e a transmissão de experiência das memórias do corpo, faz uma distinção entre “arquivo” e “repertório”. Seu pensamento pode auxiliar no entendimento de corpo que se constrói aqui e a enunciação de sua “presença”. No arquivo, há sempre um núcleo material (documentos, registros, ossos) resistente à transformação, um “traço permanente de memória” – cuja maneira de interpretação é o que designará seu valor. Assim, *“os ossos podem permanecer os mesmos enquanto sua história talvez possa mudar – dependendo do paleontologista ou antropologista forense que os examine”* (TAYLOR, 2002: 16). Já o conceito de repertório refere-se ao conjunto de ações, gestos e movimentos do corpo, “performances corporais” dadas como efêmeras, que não poderiam ser reproduzidas, pois nunca são as mesmas a cada manifestação. No entanto, essa efemeridade do repertório não implica necessariamente o seu desaparecimento no tempo, pois os atos corporificados só são reconstituídos quando a memória de uma coletividade é transmitida por meio de diversos tipos de contatos. São sinais capturados na percepção do movimento físico. Assim, o corpo é mais do que a materialidade do arquivo, pois, para além deste, pressupõe a aliança do simbólico com o imaginário, ou conforme Taylor, a aliança do arquivo com o repertório. Essas alianças constroem representações e saberes:

transmitimos acontecimentos, pensamentos e lembranças não apenas através de nossos escritos literários e histórias documentadas, mas também por meio de nossos atos e performances corporais. As técnicas de preservação, transmissão e decodificação desses materiais são certamente diferentes, assim como diferem as possibilidades de acessá-las. (Ibid:18)

Mesmo que nós e os artistas saibamos sobre a organicidade e inteireza real de nosso corpo, constituímos nossa consciência corporal por meio de um processo complexo que envolve as idéias de dispersão, lacuna, recomposição e multiplicidade; por meio de lembranças materiais (rugos, cicatrizes, dores, deformações) e imateriais, por esquecimentos ou pela não-aceitação de nossos corpos; pelos lugares que habitamos e pelas outras pessoas que contatamos, pela ativação de nossos cinco sentidos. Também sentimos na “pele” os efeitos de várias tipologias de poder que atuam sobre nossa maneira de viver, “incorporando” hábitos e posturas que são respostas a essas manifestações político-ideológicas. Enfim, conforme Taylor, constituímos nossa consciência corporal por meio da interação do “arquivo” com o “repertório”.

O enfrentamento da realidade corporal tem sido uma das marcas do viver contemporâneo. Embora o corpo humano seja uma realidade biológica, ele também é um produto cultural e relacional; sua realidade responde a uma série de questionamentos - dicotomias históricas - internos e externos ao ser. Ocorre que trazemos para nosso cotidiano uma ideia arraigada no tempo de que o corpo é um outro do sujeito, proveniente da dicotomia platônica (mundo sensível X mundo inteligível), em que o mundo das ideias (o inteligível) corresponderia ao espírito, na versão judaico-cristã. Na modernidade do século XVII, com o cogito cartesiano e a divisão do ser em *res cogitans* (mente) e *res extensa* (mundo material), percebe-se a manutenção dessa dicotomia: em todos esses momentos, a tendência é a matéria sensível (corpo) ser suprimida pela ideia, espírito ou mente (razão).

No “Discurso do método”, René Descartes posiciona-se: “É, ao que me parece, somente ao espírito, e não ao composto de espírito e corpo, que compete conhecer a verdade das coisas” (DESCARTES apud MACIEL, 1997: 26). Descartes propõe uma autonomia do pensamento, pois este definiria o que é o sujeito; o sujeito do conhecimento (pensamento), para Descartes, é anterior à relação que se estabelece com os objetos. Assim, o *“conhecimento não pode ser imediatamente uma relação entre o sujeito e o mundo externo porque este deixou de funcionar como princípio do conhecimento. A primeira realidade que é dada a um*

*sujeito pensante não pode ser outra senão o próprio pensamento*”. (LEOPOLDO E SILVA, 1993: 9)

Se o poderio racional toma qualquer coisa ou fenômeno como objeto de estudo e, a partir do conhecimento das estruturas de funcionamento desse objeto ou fenômeno, compreende sua dinâmica e instaura modos de controle sobre essa dinâmica – o corpo humano (“um relógio composto de rodas e contrapesos”<sup>89</sup>) naturalmente converte-se em uma excelência em ser esse “objeto”, sendo estudado e dissecado de maneira mais intensa e sistemática do que em épocas anteriores, proporcionando o desenvolvimento da anatomia e do estudo da representação imagética do corpo, mas também sendo percebido na terceira pessoa.<sup>90</sup> Seria assim matéria passível de ser pensada como objeto em um processo paralelo ao desenvolvimento das práticas do privado e de elaborações biográficas, no que concerne à constituição da subjetividade.

Francisco Ortega chama-nos a atenção para o fato de que o período entre os séculos XVI/XVII testemunha um expressivo uso metafórico do termo “anatomia”, como correspondente “à tarefa de dar sentido ao interior do corpo” (2008: 101). Filósofos e artistas adaptam o conceito aos seus propósitos, surgindo um bom número de obras literárias cujos títulos contêm o vocábulo. Dentre elas, destaca-se “Anatomy of Melancholy” de Robert Burton, publicado em 1621, livro que busca fazer o histórico da melancolia desde a Antiguidade grega: o “mau humor” é um distúrbio mental vinculado aos humores corporais.

A melancolia é uma afecção estudada por Hipócrates e Aristóteles. Segundo a Teoria dos Humores, a partir de princípios pitagóricos, quatro humores regem o funcionamento do corpo humano: o sangue, o fleuma, a bÍlis amarela e a bÍlis negra. O equilíbrio entre os quatro tipos indicava boa saúde mental e física. Seu regulamento dava-se pela aplicação no corpo, de substâncias correspondentes ao humor que se opõe ao humor em excesso. Na abordagem da melancolia realizada por Aristóteles, a preponderância de um tipo de humor em um indivíduo

---

<sup>89</sup> DESCARTES, René, *Meditações*, apud ORTEGA, Francisco, *O corpo incerto*, 2008, p.104.

<sup>90</sup> Francisco Ortega faz uma distinção entre as reflexões de Sócrates (em Fédon de Platão) sobre o cadáver na primeira pessoa, pela proximidade de sua morte, quando pondera sobre o seu futuro e expõe seus desejos ao ser enterrado. Ortega relaciona esse aspecto às considerações de Descartes na terceira pessoa, percebido como objeto de dissecação. O “cadáver na perspectiva da terceira pessoa é fenomenologicamente oposto ao da primeira pessoa. Pois na perspectiva objetiva da terceira pessoa, ele é embrulhado numa ausência insuportável. O desaparecimento profundo característico da apreensão em primeira pessoa é totalmente erradicado e o cadáver aparece na sua pura fisicalidade, oferecendo-se como modelo de corpo vivo”. Cf. ORTEGA, op. Cit., p.106.

influencia seu temperamento e comportamento. A melancolia provém da bÍlis negra, gerando assim comportamentos do tipo tristeza sem causa específica, alternância de estados passivos e ativos, isolamento e furor criativo. A bÍlis negra em excesso era designada como oscilação constante entre a genialidade e a loucura. Assim, há uma vinculação da melancolia ao furor criativo do artista. Havia dois nÍveis da doença: a melancolia leve e a pesada; esta poderia conduzir a estados de loucura.

Na Idade Média, a melancolia passa a ser associada à acedia (ausência de entusiasmo no compromisso das obrigações religiosas) e a um dos Sete Pecados Capitais, a Preguiça, pelo fato de certa passividade e indolência no comportamento do melancólico em seus períodos de baixa energética. O (mau) humor passa ser visto também como influência planeta Saturno (Chronos), deus do tempo, aquele que consome tudo o que cria – a causa da morte inexorável. Com as questões que são retomadas ao fim da Idade Média – o humanismo, o interesse pela Antiguidade pagã, o cientificismo e a valorização da produção humana como um todo, re-emerge o princípio da vinculação aristotélica entre melancolia e genialidade. MarsÍlio Ficino (humanista italiano que viveu no século XV) indicava um tratamento combinatório que levava aspectos “psicológicos”, médicos e mágicos, atualizando as considerações de Hipócrates e Aristóteles. Uma das soluções para o desequilíbrio do humor negro posta em seu livro “De Vita Triplice” era a dedicação exclusiva à criação artística e à reflexão filosófica, as quais elevam a alma contra o mergulho da apatia.<sup>91</sup>

Assim como Ortega chama-nos a atenção para a grande incidência de criações literárias com o termo “anatomia”, como um paradigma metodológico que se generaliza no contato com o mundo (a dissecação, a análise), destacando a obra de Robert Burton anteriormente citada, Márcia Tiburi chama-nos a atenção para o grande número de criações no mesmo período, cujo tema é a melancolia. A filósofa detém-se no mesmo livro de Burton, salientando que nele,

---

<sup>91</sup> De acordo com Luís Francisco Dias, em De Vita Tríplice há uma interpretação da melancolia como correspondente às virtudes triádicas – as Virtudes Teológicas, as Intelectuais e as Morais. A imaginatio, símbolo da aspiração divina, é relativa às ações dos artistas; a ratio é uma virtude presente nos filósofos e a mens, a virtude da conduta correta que afasta o homem da loucura. Para cada uma delas, Albrecht Dürer fez uma gravura: Melencolia I, para a imaginatio; São Jerônimo em sua cela, para a ratio; e o Cavaleiro, a Morte e o Diabo, para a mens. Cf. DIAS, Luís Francisco, “Dialética e Melancolia: a possível organização de dialéticas melancólicas em gravuras de Albrecht Dürer.” In.: [www.dialetica-brasil.org/lffdias.htm](http://www.dialetica-brasil.org/lffdias.htm). Acessado em 18.06.2006.

o aspecto principal de sua investida não (...) parece ser o da descrição da melancolia, nem da procura por sua definição, mas pela compreensão do humano desde o eixo no qual o tema da melancolia se transforma em tema antropológico e ontológico. A procura por encontrar o significado (...) da melancolia define um estar-aí, um modo de existência, um lugar da subjetividade sob o crivo da negação da vida, do negrume da existência, do vazio da experiência. (TIBURI, 2004: 64).

A emergência do “sujeito” nos séculos XV e XVI é acompanhada assim por um movimento pendular, que vai de sua condição ativa de criação, distinção e invenção, de estudo e domínio da natureza, crença no futuro, enfim – à condição de desorientação pelas revoluções religiosas (Reforma e o saque de Roma em 1527) e a constatação da solidão humana no seu contato com o divino, posto que o protestantismo colocou em xeque a função dos santos como intermediários do humano e do divino, entre outros fatores. Esse movimento pendular é sentido no “próprio corpo” do “sujeito”.

Naquele contexto moderno, intensificam-se dissecações do corpo humano no intuito de desvelamento de sua “engrenagem interna”, ao mesmo tempo em que a imagem do “cadáver” infiltra-se no imaginário coletivo, lembrando a finitude da vida (ORTEGA, 2008: 84 et seq). Ainda segundo Márcia Tiburi, “Anatomia da melancolia” serve como Memento Mori por descortinar a hipocrisia e a futilidade de uma época, a Inglaterra do século XVI e XVII, e também se converte em Vanitas, onde a presença da caveira “*nos lembra a finitude humana e a miséria sobre a qual se pode rir e sobre a qual, igualmente, se pode chorar*”. (TIBURI, 2004: 71)

Francisco Ortega informa-nos ainda que a dissecação de corpos não era atribuição dos médicos, mas do anatomista, espécie de “prático” que, por tratar majoritariamente de corpos de criminosos executados – pois estes corpos eram os destinados ao estudo e prática da anatomia – ficou vinculado à figura do carrasco, participe de uma encenação pública e dupla (execução e dissecação) da morte. “*Os carrascos tinham conhecimentos médicos e, em alguns casos, praticavam a medicina, como na Holanda, ou realizavam necropsias, como na Alemanha. A confusão de papéis entre o carrasco e o anatomista fornece à prática da dissecação pública um caráter lúgubre e arcaico, que permanece até nossos dias*” (ORTEGA, 2008: 97).

Márcia Tiburi faz interessante relação entre Burton, Descartes, Leonardo e Montaigne, relativamente contemporâneos entre si, cujas obras e operações procuram compreender a

essência e o lugar do “sujeito”. Segundo a filósofa, Descartes e Burton opõem-se no sentido em que o francês estabelece um limite preciso entre corpo e mente, já que o cogito salvaguardaria o indivíduo contra as “incertezas obscuras” de seu corpo, mesmo sendo assolado pela dúvida. Em Burton, não há essa hierarquia entre corpo e alma; a dúvida do indivíduo permanece, porque ao assumir que a melancolia também o compõe, o pessimismo dá o tom irônico às reflexões sobre o ser e sobre o mundo em que vive. *“O melancólico precisa encontrar saídas de um mundo e de um eu opressor. No melancólico o eu não é uma saída para o mundo, pois dele provém, dele surge, não é o refúgio, mas o buraco vazio que o próprio mundo forja e que o próprio mundo deverá preencher.”* (TIBURI, 2004: 66).

Já o elo estabelecido entre Leonardo da Vinci e Montaigne está relacionado ao uso do sfumato e do ensaio, respectivamente, indicando que nos “Ensaaios” de Montaigne, o gênero literário funciona como esboço, uma subjetividade incompleta que se mostra em formação, ao passo que no sfumato há uma indefinição no limite entre as zonas de sombra e de luz. *“Se podemos falar de uma subjetividade em sfumato seria aquela que eliminaria a idéia de limite como traço que separa horizontes ou que, mantendo a idéia de limite para evitar a mera indistinção, o tornaria uma zona em que as fronteiras se formariam em escala mais ampla, sem separações abruptas ou definitivas”.* (Ibid: 74)

A partir do exposto, podemos inferir que a compreensão do corpo na modernidade dos séculos XVI e XVII passa por uma relação (no mínimo) complexa existente entre a condição visceral do próprio corpo e a submissão de seu entendimento à organização do pensamento (o método cartesiano), que trabalha na matéria pelo viés do estudo anatômico. A anatomia relaciona-se ao método de divisão de um todo em partes, em que conhecer o corpo *“é conhecer o funcionamento mecânico da integração de suas partes e o melhor estado em que ele se dá à ciência é o do cadáver”* (TIBURI, 2004:51). Por outro lado, a prática da dissecação ainda está vinculada a uma interdição, a uma ação marginal que é a ação sobre um corpo “doente”, que causa mal estar na sociedade: o corpo do criminoso.

Reduzido à condição de “objeto” pelo método cartesiano, que influencia a ciência de então – e lembrando que o próprio René Descartes realizava experiências de dissecação de cadáveres (ORTEGA, 2008), o corpo é, por outro lado, a origem da melancolia. Esta é uma afecção que atinge o espírito, mas que se origina do corpo (fígado, uma víscera). Nesse sentido, pensar na melancolia e sua história, sua presença como constituinte do sujeito na

modernidade é pensar em uma presença que contraria o sentido do desenvolvimento do conceito de sujeito baseado na racionalidade:

A história da melancolia (...) pode ser interpretada como pré ou mesmo uma contra-história da subjetividade e, desse modo, se é possível associar a ciência moderna e seu ideal metódico dado pelo método cartesiano como auto-exposição do sujeito (sendo a subjetividade o que sustentará a ciência e seu método), é também possível associar as teorias que têm a melancolia como tema a uma história recalcada pela modernidade, desde que o sujeito melancólico parece ser o avesso do sujeito cartesiano...

Sujeito cartesiano e sujeito melancólico compõem então uma relação de luz e sombra entre si, em conformidade com a visibilidade pretendida no claro-escuro das composições barrocas, ou como em uma “maneira negra”<sup>92</sup>, imagem de luz que emerge de um fundo escuro. Assim,

Se o sujeito cartesiano tem na figura da luminosidade sua imagem ideal, o sujeito melancólico está na sombra, de costas. Saturno, o planeta da escuridão, é seu símbolo, e antes disso, a bile enquanto humor negro é o fundamento para o comportamento e a concepção de si mesmo. Como pré ou contra-história da subjetividade moderna, a melancolia se apresenta em ciclo de eterno retorno, uma constante da penumbra, da zona ofuscada do eu e do conhecimento. (TIBURI, 2004: 53)

Essa imagem contraditória poderia ser considerada como “imagem dialética”, no sentido benjaminiano, a qual se materializaria na gravura de Dürer, Melencolia I (1514). Nesta, a personagem principal da composição – um anjo - cerca-se de instrumentos e

---

<sup>92</sup> É a própria Márcia Tiburi quem nos explica o que é maneira-negra, relacionando-a à tarefa da filosofia: “Maneira negra é a técnica de gravura em que, sobre uma superfície em negro, se desenha em branco. Tomo aqui o caso da gravura em metal como referência filosófica que me surgiu de um espanto, (...) e que elegi como instrumento e imagem na busca pela compreensão de um método das artes que me parece poder migrar para a filosofia: nessa técnica, a chapa de metal chega ao negro por um árduo trabalho manual de sulcagem em nesse processo, percebi semelhanças entre o trabalho da filosofia como trabalho do conceito e o trabalho da arte com a resistência do material, como mudez e também como expressão do objeto. Tomando emprestado o nome da técnica da gravura quero definir o lugar da “filosofia da melancolia” como o processo de sulcagem do conceito sobre a tábua rasa que é o corpo frio do papel ou, no caso, a chapa de metal, à qual segue uma abertura de luzes. A luz – lançada pelo brunidor - sobre a escuridão chapada aparece em analogia como o segundo momento do trabalho do conceito. O processo do saber, sobre o qual se está falando, se dá como invenção em dois momentos: produção de relevo, de sulcos e rebites, e produção de superfície sobre o relevo, ou seja, produção de sombra e produção de luz, produção de ferida e cicatrização se quisermos chegar de vez ao tema do corpo e metáforas que possam explicá-lo”. Cf. TIBURI, Márcia, “A maneira negra”, in:\_\_\_\_. *Filosofia cinza: a melancolia e o corpo nas dobras da escrita*, 2004, p.19 et seq.



emblemas da modernidade: tabelas de números, instrumentos de medição e de construção de formas geométricas sólidas, como o poliedro e a esfera.

No entanto, o anjo encontra-se meditativo, melancólico, acompanhado de seu cão, que também está inerte. O anjo coloca-se assim, no impasse do homem moderno, sentindo-se um *“estrangeiro nesse universo constituído pelo espírito que calcula e mede, mas que não pode conceber como um todo. Esse mundo, cuja significação é sempre precária e fragmentária, não está relacionado com as aspirações profundas da alma; nenhuma certeza ontológica emana já do devir do mundo”* (PAPPAIOANNOU apud BRANDÃO, 1991: 99).



52. Albrecht Dürer, Melencolia I, gravura em metal, 24cm x 18,6 cm, 1514.

Segundo Walter Benjamin, há imagens que concentram em si uma dialética sem síntese, ou seja, elas nos apresentam questões conflitantes, mas sua força reside na não solução desse conflito, e sim na apresentação desse mesmo conflito. Uma das passagens mais belas trabalhadas por Benjamin está no conceito de “origem”, em “A origem do drama barroco alemão”. Vejamos o que Benjamin escreve:

A origem é um turbilhão no rio do devir, e ela arrasta em seu ritmo a matéria do que está em via de aparecer. A origem jamais se dá a conhecer na existência nua, evidente, do factual, e sua rítmica não pode ser percebida senão numa dupla ótica. Ela pede para ser reconhecida, de um lado, como uma restauração, uma restituição, de outro lado como algo que por isso mesmo é inacabado, sempre aberto. (BENJAMIN, 1984: 44).

Podemos perceber, nesta passagem, que uma matéria altera o curso normal do rio, provocando um turbilhão, uma reviravolta que traz à tona um pedaço de coisa, corpo esquecido que põe em crise o próprio rio em curso. Por isso, para Benjamin, a imagem dialética é uma imagem crítica, ela é uma imagem que *“critica a imagem (...) e por isso uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente. E nos obriga a escrever esse olhar, não para transcrevê-lo, mas para constituí-lo.”* (DIDI-HUBERMAN, 1998: 172)

A “função” de uma imagem dialética é, pois, em sua condensação, produzir ambiguidades, fazer trabalhar a memória e o esquecimento em um só lance. Assim como, no curso do rio, o turbilhão faz aparecer o que jazia oculto, diante de uma imagem que nos desconcerta, a memória atua nesse revolvimento entre passado e presente, nesse revolvimento de terra que fazemos quando abrimos um buraco no chão, seja para plantar ou enterrar alguma coisa: *“aquele que busca aproximar-se de seu próprio passado sepultado deve se comportar como um homem que faz escavações. Antes de tudo, que ele não se assuste de voltar sempre ao mesmo e único teor de coisa – que o espalhe como se espalha a terra, que o revire como se revira a terra”.* (BENJAMIN apud DIDI-HUBERMAN, 1998: 175).<sup>93</sup>

Ou seja, no trabalho de ocultação e/ou de “desnudamento” de algo, outros elementos podem vir à tona e serem até mesmo mais significativos do que o objeto a ser velado/revelado. Assim, “Melencolia I” pode ser pensada como imagem dialética porque chama mais a atenção a inação do anjo do que as formas que produziu. Ela é mais emblemática de uma crise do que alguma produção lógica. Dessa maneira, o que seria aquela interrupção: um descanso após o trabalho ou a percepção de uma crise, instalada em sua “origem”, desde o seu próprio corpo? O anjo alado interrompe seu trabalho de dar forma à matéria *“porque o trabalho perdeu o sentido: sua energia está paralisada não pelo sono, mas pelo pensamento. A melancolia não é, deste ponto de vista, somente um caso mental, mas um ser pensante em perplexidade.”* (MATOS, 1987: 151).

---

<sup>93</sup> Esta passagem fez-me lembrar o início de outro texto de Walter Benjamin, “Experiência e pobreza”. Benjamin inicia o texto ressaltando a força das palavras de alguém em seu leito de morte. Conta-nos então uma parábola: *“... um velho (...) no momento de morte revela a seus filhos a existência de um tesouro enterrado em seus vinhedos. Os filhos cavam, mas não descobrem qualquer vestígio do tesouro. Com a chegada do outono, as vinhas produzem mais que qualquer outra na região. Só então compreenderam que o pai lhes havia transmitido uma certa experiência: a felicidade não está no outro, mas no trabalho.”* Cf. BENJAMIN, Walter, op.cit., p.114.

Recuperando o título do livro de Robert Burton – “Anatomy of Melancholy” – ele é em si uma imagem dialética, tal como a gravura de Dürer; expressa, dessa maneira, uma síntese de opostos, a contradição inerente na modernidade, qual seja, a presença da finitude e da visceralidade do corpo como espécie de aprisionamento das possibilidades da razão, como uma “influência do corpo no pensamento”. Burton não deixa de ser um dissecador, já que o livro apresenta-se como um corpo possível: um corpo melancólico contemporâneo ao cogito cartesiano, como se a “dissecação” de Burton fosse o outro lado das “meditações” cartesianas.

A partir do contexto iluminista, o entendimento de que o homem é um ser racional aprofunda a ideia cartesiana de que a *res cogitans* é capaz de restituir qualidade de vida à *res extensa* (neste caso, ao corpo do homem), pois a lógica e a razão fornecem o método científico e tecnologias capazes de gerar outras soluções para problemas constantes no corpo e no viver. Por meio da investigação de doenças e seus sintomas, de invenções tecnológicas de visualização do interior do corpo<sup>94</sup>, bem como de políticas de sanitarismo urbano, o esperado era que o conhecimento trouxesse melhorias para a vida de grande parte dos cidadãos. Tais ações da ciência controlariam as taxas de mortalidade, o avanço de pandemias e endemias (e forneceriam um corpo sempre apto ao trabalho na indústria).

No entanto, mesmo que o espírito “positivista” acompanhe a racionalidade humana e o paradigma óptico esquadrinhe o corpo na detecção de problemas, com o fim de erradicá-los, o “mal-estar” do homem moderno também acompanha o sujeito, introduzindo termos similares à melancolia, como o tédio<sup>95</sup>. O tédio provém da acedia, mas por muito tempo foi manifestação restrita ao clero e à nobreza, como indicativo de status. Após o Romantismo, o fenômeno se difunde para as outras classes sociais, o que faz Svendsen (2006:22) propor que o tédio seja

---

<sup>94</sup> Em momento anterior deste texto, destacamos a importância que a fotografia adquiriu no esquadrinhamento do corpo enquanto imagem, bem como no olhar vigilante das instituições sobre os indivíduos, no panoptismo que perdura até nossos dias. Francisco Ortega informa-nos também sobre os estudos da fisionomia, como “*escrutínio dos traços visíveis [que] levaria às qualidades espirituais invisíveis*” (ORTEGA, 2008: 110), bem como na invenção dos raios x, em 1895, entre outros dispositivos de precisão diagnóstica; com os raios x, introduz-se outra imagem para o corpo, “abstrata”, porque diferente do esqueleto e do corpo visível. Assim, a “*localização da visão do corpo (...) não mais subordinada a uma imagem exterior do verdadeiro ou correto encaminha-se para uma visão “descrita em termos de magnitudes abstratas, obliterando os elementos qualitativos mediante a homogeneização aritmética*”. Cf. ORTEGA, op. Cit., p.126.

<sup>95</sup> E assim como o tédio, temos outros termos, como o “nihilismo” de Nietzsche, o “Spleen” de Baudelaire, avançando para o século XX com a “angústia” de Heidegger e a “náusea” de Sartre.

“privilégio do homem moderno”.<sup>96</sup> É uma espécie de “ausência de significado pessoal”, em que o tempo é sempre o tempo presente, diferentemente da temporalidade da melancolia, que recorre à nostalgia. O melancólico é alguém que vive de lembranças, enquanto o entediado é alguém que presta atenção no passar do tempo. No tédio, há uma necessidade de se consumir o tempo em função do vazio de significado das experiências de vida. Há uma priorização cada vez maior de obtenção de informações, mas que são cada vez mais vazias de significado:

Para sermos razoavelmente funcionais no mundo de hoje, precisamos ser capazes de lidar criticamente com uma abundância de informação transmitida através de muitos meios diferentes. (...) O problema é que, cada vez mais, a tecnologia moderna nos torna consumidores e observadores passivos, e cada vez menos participantes ativos. Isso nos dá um déficit de significado. (SVENDSEN, 2006:30).

A fala de Svendsen afina-se com o que Benjamin já detectava em “Experiência e pobreza”, acerca da ausência de experiências comunicáveis no homem moderno. O isolamento do sujeito pode dar-se em função de não ter o que comunicar, ou não encontrar sentido no que está à sua disposição. Em uma passagem de seu texto “O corpo do informe”, Peter Pál Pelbart refere-se ao conto “Um artista da fome”, de Franz Kafka, escritor contemporâneo a Walter Benjamin. Trata-se de um jejuador que foi esquecido em uma jaula, ao fundo de um circo. Após certo tempo, aquele homem pálido – “um feixe de ossos” – é encontrado pelos funcionários do circo, misturado à palha podre, pouco antes do último suspiro. Ao lhe perguntarem o porquê de jejuar, ele lhes responde com dificuldade: “Porque eu não pude encontrar o alimento que me agrada. Se eu o tivesse encontrado, pode acreditar, não teria feito nenhum alarde e me empanturrado como você e todo mundo” (KAFKA apud PELBART, 2003: 68).

Há, no jejuador, um ato deliberado de inércia, em função mesmo do contexto em que vive, que não lhe traz nenhum estímulo a levantar-se e a se movimentar, a querer viver como

---

<sup>96</sup> Lars Svendsen faz o seguinte apontamento: “Encontramos (...) discussões sobre o tédio desenvolvidas por filósofos importantes como Pascal, Rousseau, Kant, Schopenhauer, Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger, Benjamin e Adorno. E na literatura, temos Goethe, Flaubert, Stendhal, Mann, Beckett, Büchner, Dostoiévski, Tchekhov, Baudelaire, Leopardi, Proust, Byron, Eliot, Ibsen, Valéry, Bernanos, Pessoa... A lista está incompleta; o tema é descrito de maneira tão ampla que qualquer relação que se faça é arbitrária. Devemos notar, no entanto, que todos esses escritores e filósofos pertencem ao período moderno”. Cf. SVENDSEN, Lars, *Filosofia do tédio*, 2006, p.20-1.

qualquer um de nós. Há nele um predomínio do que Freud nomeou de “pulsão de morte”. Em “O mal-estar na civilização”, texto de 1930, Freud discorre sobre as “pulsões” de vida e de morte, ou seja, os impulsos intrínsecos que nos guiam para preservar a vida ou colocá-la em desajuste.

Partindo de especulações sobre o começo da vida e de paralelos biológicos, concluí que, ao lado do instinto para preservar a substância viva e para reuni-la em unidades cada vez maiores, deveria haver outro instinto, contrário àquele, buscando dissolver essas unidades e conduzi-las de volta a seu estado primevo e inorgânico. Isso equivalia a dizer que, assim como Eros, existia também um instinto de morte. Os fenômenos da vida podiam ser explicados pela ação concorrente, ou mutuamente oposta, desses dois instintos. Não era fácil, contudo, demonstrar as atividades desse suposto instinto de morte. As manifestações de Eros eram visíveis e bastante ruidosas. Poder-se-ia presumir que o instinto de morte operava silenciosamente dentro do organismo, no sentido de sua destruição, mas isso, naturalmente, não constituía uma prova. Uma idéia mais fecunda era a de que uma parte do instinto é desviada no sentido do mundo externo e vem à luz como um instinto de agressividade e destrutividade.<sup>97</sup>

É perceptível esse “movimento” tendente ao inorgânico no jejuador de Kafka. E é possível pensar na atualidade desse personagem, tão deslocado em nosso mundo, justo quando estamos tão cercados de corpos musculosos, potentes, dinâmicos e velozes. Por meio da imagem do conto do escritor, Pelbart quer nos dizer sobre os corpos que renunciam a esse mundo tecnológico tangenciando a morte, como signos de resistência ao excesso de informações que o ambiente produz; nesse esgotamento do corpo do jejuador, nessa “*apatia que é puro pathos*” (Ibid: 70), o autor pressente a emergência de um outro devir: frágil, imperfeito, embrionário, devir impossível para um corpo atlético e demasiadamente “plugado”.

No entanto, diariamente os meios de comunicação noticiam avanços em técnicas e procedimentos científicos capazes de deter doenças radicais, de desenvolver drogas que tornem o corpo humano mais resistente aos problemas gerados pelo mesmo avanço científico. Percebido como máquina, o corpo fisiológico presta-se a objeto científico, sendo que sua dinâmica interna tem sido esquadrihada, monitorada, reconfigurada pela tecnologia científica. São inúmeras as maneiras pelas quais ela permeia nosso corpo; as atuações da

---

<sup>97</sup> Cf. FREUD, Sigmund, O mal-estar na civilização, in: [http://www.opopssa.info/Livros/freud\\_o\\_mal\\_estar\\_na\\_civilizacao.pdf](http://www.opopssa.info/Livros/freud_o_mal_estar_na_civilizacao.pdf). Acessado em 22-01-2010.

engenharia genética têm ocupado posição de destaque nas pesquisas e na sua divulgação, e por serem o modo mais invasivo de manipulação corporal, podem mapear o genoma humano, gerar clones e outras alterações gênicas, ao nível da estrutura elementar do corpo.

Francisco Ortega comenta que, em um contexto de modernidade tardia, de uma sociedade pós-industrial em que tantos valores são questionados e abolidos, é a biomedicina que mantém a utopia modernista de que a ciência resolverá os grandes problemas da humanidade, resolverá os problemas do homem com seu corpo. É como um “espírito” da modernidade visível na contemporaneidade: uma supervalorização do discurso científico, especificamente aquele voltado para a biomedicina, o qual proporciona um comportamento generalizado de “crença” de que os recursos da medicina manterão a saúde, a longevidade e a potência do corpo, até mesmo sua transformação completa e sua autonomia em relação aos ciclos da natureza.

É importante ressaltar que, apesar das interpretações pós-modernas dos recentes avanços da biomedicina, a medicina é ainda um projeto moderno, no qual verdade, ordem e progresso continuam sendo as virtudes cardinais. Ainda mais importante nos parece o fato de que, embora família, religião, trabalho ou política não funcionem mais como meta-relatos transcendentais com força normativa universal, a ciência (e mais especificamente a medicina) ocupa hoje o lugar do universal, falando em nome da “Verdade” e fornecendo regras de comportamento moral válidas para todos. (ORTEGA, 2008: 217)

Assim como Descartes decompunha um “problema” em partes, cada uma delas trabalhada em separado para depois serem reagrupadas – as ciências da saúde, a biotecnologia e a estética corporal atuam em práticas similares de análise: fragmentam ainda mais o “corpo”, gerando inúmeras especializações no conhecimento biomédico. Alia-se a esses fatores a quantidade de equipamentos de conforto do corpo – próteses, as quais, se por um lado restituem ao indivíduo a condição de manutenção de seu bem-estar, sua homeostase ou mesmo a restituição da vida, por outro, favorecem muitos momentos de subutilização do corpo. Umberto Eco (1989:18) define-nos prótese em um sentido lato, como

todo aparelho que aumenta o raio de ação de um órgão. Nesse sentido podem ser consideradas próteses as cornetas acústicas, os megafones, as pernas de pau, as lentes de aumento, os periscópios. Uma prótese estende a ação do próprio órgão, mas pode ter funções tanto de aumento (como a lente), como de diminuição (como as pinças, que

permitem estender o raio de preensão dos dedos, mas eliminam as sensações térmicas e táteis).

David Le Breton (2003:20) analisa que o homem contemporâneo tem os mesmos recursos corporais básicos de que dispunha o homem do Neolítico. Tais recursos permitem-lhe as mais simples ações, como caminhar, por exemplo. No entanto, o que mudou foi a relação corpo-mundo. Se antes o corpo mediava a relação do homem com a natureza, hoje, “a ancoragem corporal da existência perde seu poder”, visto que as próteses técnicas exteriores ao corpo - como as escadas rolantes - fazem com que utilizemos pouco nosso corpo sensorial (e o processamento reflexivo dessas sensações), reduzindo as experiências como as sensações de cansaço, calor, resistência e outras. Ao comentar sobre suas práticas de alpinismo e caminhada, o filósofo Michel Serres alinha-se ao dizer de Le Breton:

Quando saem de seu automóvel-concha, o que é raro, os homens contemporâneos caminham sobre o terreno plano e, com isto, suas cabeças permanecem na lua, ou seja, separadas de suas pernas, que caminham automaticamente. Faz muito tempo que as técnicas eliminaram das calçadas até mesmo os mais tênues obstáculos. (...) [A] montanha me obriga a lembrar dessa distinção inteligente (...) [e] corporal (...) entre o rígido e o flexível: [com] efeito, o passo constrói um ciclo cujo bom funcionamento une a visão ao toque das plantas dos pés para, em seguida, reenviá-lo rapidamente a ela que, depois de algum controle e antecipação, o projeta novamente no circuito; o olho acaricia a rocha antes que, em resposta à velocidade dos deslocamentos, o toque a confirme. (...) Segunda inversão: a visão toca e o tato vê. Se romperem por um só momento este ciclo, vocês cairão. A visão caminha ou a vida cessa. Quem não sabe andar, coloca um pé na frente do outro, quem sabe coloca um olho diante de cada sapato. (SERRES, 2004: 27 et seq)

Destaco aqui dois aspectos importantes nos comentários de Le Breton e Serres: 1) a necessidade do uso mais consciente dos sentidos, mesmo para executar tarefas relativamente simples, como caminhar; 2) a percepção fragmentária do corpo, mesmo em tarefas simples, quando estas foram facilitadas pela técnica. Estes autores dizem-nos de uma fragmentação ou despotencialização do uso do corpo desde a modernidade, pelo excesso de mediações entre o corpo e o mundo. O corpo, para Le Breton, tem sido pensado como “rascunho”, algo que tem de ser corrigido para que se atinja nele uma “pureza técnica”, algo que o distancie da fragilidade e da morte.

De acordo com José Cabral Filho (2002: 245 et seq), haveria três modos de modelagem tecnológica do corpo: 1) a “ordem funcional”, marcada por intervenções cirúrgicas e instalação de próteses que buscam a “otimização corporal”; 2) a “ordem artística”, que propõe o corpo como construção expressiva e conseqüentemente como “representação”, pois nos permite “*experimentar os limites de nossas noções de corpo e assim (...) ressurgir um estranhamento frente ao natural*” (CABRAL FILHO, 2002: 246); e por fim, 3) a “ordem estética” propõe intervenções cirúrgicas, cosméticas e de programas de treinamento do corpo que visam sua inclusão num modelo de perfeição e beleza imposto pelo meio, mesmo que aparentemente possam responder aos anseios particulares daquele que submete seu corpo a tais práticas. Cabral Filho destaca ainda que no conjunto dessas manipulações, “*há uma tentativa de (...) redução [do corpo] às meras qualidades objetuais, como se não houvessem [sic] nele implicações simbólicas*”. (Ibid: 245).

Entretanto, ainda à luz de Cabral Filho, é muito difícil nos dissociarmos de algumas dessas manipulações tecnológicas na vida contemporânea, “pois todos nós somos de uma forma ou de outra cyborgues pela aceitação da invasão tecnológica sobre nossas vidas” (Ibid: 247). Nesta perspectiva de um corpo “fisiológico”, prevalece a ideia de corpo como máquina, cujas “engrenagens” devem trabalhar em perfeita harmonia, dentro de uma complexa relação neural e motora. Podemos cruzar as informações de Cabral Filho com as de Diana Taylor, para pensarmos que a condição do corpo como “arquivo” (e segundo a autora, resistente à transformação) não compactuaria com a “plasticidade” do corpo contemporâneo e sua vinculação aos dispositivos tecnológicos, a não ser que tenhamos em mente um conceito mais abrangente ou “transgredido” de arquivo. Assim, parece que as considerações de Taylor são válidas para pensarmos no corpo transmitindo saberes, na maneira como ele incorpora as transmissões e as tradições nos diversos graus de performatividade que ele pode assumir. Mesmo que as acepções de corpo de Cabral Filho e Taylor sejam do corpo como construção cultural, há um sentido de presentidade mais patente em Cabral nessa plasticidade vivenciada pela carne do corpo, enquanto que em Taylor há uma constante atualização do passado por conta da ação do repertório, da construção do imaginário por meio da memória individual e coletiva de um sujeito.

E é nesse sentido também que podemos pensar que colado a um corpo biológico, visto então como “arquivo”, mais ou menos o mesmo desde o Neolítico, está um corpo construído



cultural e historicamente, que vai expressar em si mesmo os efeitos das relações que estabelece com as instituições (Estado, Igreja, Escola, Ciência), as quais se alteram no decorrer do tempo, consubstanciando “visões e conceitos” do corpo na História. Foucault considera o homem moderno como “animal de confissão”, pois passa a submeter o relato de seus fatos para além da situação de confessor na Igreja.

A secularização de seu ato confessional exprime assim a complexidade da constituição de sua subjetividade, pois apresenta a necessidade da privacidade, da manutenção de um “segredo” compartilhado com um ou outro por ele escolhido, mas ao mesmo tempo a necessidade de se submeter a um controle maior de sua própria individualidade. Assim, a confissão, para Foucault (em “A vontade de saber”) – e especificamente a confissão da sexualidade transforma-se numa “tecnologia de vigilância”:

A confissão difundiu amplamente seus efeitos – na justiça, na medicina, na pedagogia, nas relações familiares, nas relações amorosas, na esfera mais cotidiana e nos ritos mais solenes; confessam-se os crimes, os pecados, os pensamentos e os desejos; confessam-se o passado e os sonhos; confessa-se a infância; confessam-se as próprias doenças e misérias; emprega-se a maior exatidão possível para dizer o mais difícil de ser dito; confessa-se em público, em particular, aos pais, aos educadores, ao médico, àqueles a quem se ama, fazem-se confissões a si próprios, no prazer e na dor, confissões impossíveis de confiar a outrem, com o que se produzem diários íntimos e livros. Confessa-se; ou se é forçado a confessar. (...) O homem, no Ocidente, tornou-se um animal de confissão. (FOUCAULT apud FRAYZE-PEREIRA, 2005: 126)

Podemos pensar então que essa necessidade de confessar tudo o que se passa consigo alia-se aos aparatos de vigilância e aos dispositivos protéticos visuais coletivos. Assim, o próprio corpo torna-se um “objeto” de reflexão e análise para o seu “possuidor”, sendo submetido a um constante exercício de disciplinarização que busca racionalizar a vida moderna.

Se refletirmos com Francisco Ortega, veremos que atualmente, esse pensamento do corpo como “objeto” leva-nos a o que ele denomina de “cultura somática”, cultura em que são exacerbados os cuidados para com o corpo enquanto forma e saúde, esquecendo-se de sua dimensão “natural” ou revelando, nesse extremo culto ao corpo, uma “*suspeita (...) que se transfigura em “pavor da carne”, desconfiança da materialidade corporal e desejo de sua superação*” (ORTEGA, 2008: 13).

Ortega refere-se ao modo contemporâneo de vida como um tipo de “biossociabilidade” em que impera a “ideologia da saúde”: a saúde e os cuidados corporais tornaram-se valores que suplantaram outros aspectos de conduta moral, deixando de ser meios para uma qualidade de vida melhor, para serem fins em si mesmos. Assim como a *“boa vida é reduzida a um problema de saúde, da mesma maneira como a saúde se expande para incluir tudo o que é bom na vida”* (CRAWFORD apud ORTEGA, 2008: 31), tornamo-nos “culpados” em nossa abertura a prazeres que possam colocar em risco esses novos valores: assim, *“o glutão sente-se, com frequência, mais culpado que o adúltero”* (Ibid: 41). A “cultura somática” de Ortega equivale-se à expressão “extremo contemporâneo”, de David Le Breton, expressão percebida com igual ou maior ironia. Para o autor francês, o extremo contemporâneo refere-se ao conjunto de discursos contemporâneos entusiastas de uma ideia de que o corpo tende a ser melhor, se submetido às novas tecnologias. O extremo contemporâneo *“faz do corpo um lugar a ser eliminado ou a ser modificado”* por meio de um conjunto de

empreendimentos hoje dos mais inéditos, os que já têm um pé no futuro naquilo que se refere ao cotidiano ou à tecnociência, os que induzem rupturas antropológicas que provocam a perturbação de nossas sociedades. Os discursos entusiastas sobre os amanhãs que cantam graças ao ‘progresso científico’ serão, é claro, privilegiados, e principalmente aqueles cujo projeto é eliminar ou corrigir o corpo humano. (LE BRETON, 2003:15)

Voltemos ao texto “O corpo do informe”, de Peter Pál Pelbart. Unindo-se às vozes de David Lapoujade, Deleuze e Beckett, Pelbart conclui que em nossa sociedade que cultua em demasia o corpo potente e “belo”, *“somos como personagens de Beckett, para os quais já é difícil andar de bicicleta, depois, difícil de andar, depois difícil de simplesmente se arrastar e depois, ainda de permanecer sentado... Mesmo nas situações cada vez mais elementares, que exigem cada vez menos esforço, o corpo não agüenta mais.”* (LAPOUJADE apud PELBART, 2003: 71).

Dessa maneira, “será preciso produzir um corpo morto para que outras forças atravessem o corpo?”, questiona o autor. Em seu entender, o que o corpo não aguenta mais é o adestramento e a disciplina impostos como ações civilizatórias, denunciadas por Nietzsche (em “A genealogia da moral”) e Foucault (em “Vigiar e Punir”); seria necessária a retomada do próprio corpo e de suas propriedades, permitindo-se à sensação da dor, ou a uma “ecologia

da dor e do prazer” (SLOTERDIJK apud PELBART, 2003: 73), quando afetado por uma exterioridade; agindo assim, atento às suas excitações primárias, ao sofrimento, à sua impotência, o sujeito tem condições de permanecer aberto aos encontros com o estrangeiro, ou melhor: *“ele deve ter a força de estar à altura de sua fraqueza, ao invés de permanecer na fraqueza de cultivar apenas a força”* (Ibid: 72-3).

Tanto a imagem de corpo de Serres quanto a imagem de Kafka, mesmo que discordantes enquanto potência física – uma cedendo mais ao eixo horizontal de situação e outra como um elogio à verticalidade – elas se irmanam em serem propostas alternativas ao corpo excessivamente submetido à ordem estética e excessivamente mediatizado pelas tecnologias. Peter Pál Pelbart percebe o corpo contemporâneo como lugar tenso entre dois regimes de existência: ser um corpo “pós-orgânico” – *“digitalizado, virtualizado, imaterializado, reduzido à combinação de elementos finitos e recombináveis segundo certa plasticidade ilimitada”* (Ibid: 74) – e ser um Corpo-sem-Órgãos<sup>98</sup>, um corpo aberto a novos agenciamentos de e em qualquer ordem, que possam liberar novos modos de ser. Assim, o autor relaciona o termo zoè (“vida nua”) à “decomposição e desfiguração que a manipulação tecnológica suscita e estimula”, à “excitação anestésica em massa a que somos submetidos cotidianamente” (Ibid:74-5). Por outro lado, relaciona o termo bios (“vida qualificada”) à permissão de um atravessamento de forças pelo corpo que liberem novas potências e inventem novas conexões.

---

<sup>98</sup> Em “28 de novembro de 1947” – como criar para si um corpo sem órgãos”, Gilles Deleuze e Felix Guattari chamam a atenção para uma performance de Antonin Artaud que problematiza a imagem unificadora que temos de corpo. Um corpo sem órgãos, um CsO, é antes de tudo, uma experimentação. É a experiência de construção de um outro corpo, reunião de elementos heterogêneos entre si que afronta o dogmatismo do “ego” e sua insistência na unicidade coerente. Obviamente, nosso corpo funciona como um “corpo”; mas abre-se a composições que desestabilizam a estrutura inicial, propondo, qualitativamente, um outro modo de operação do corpo, outra corporeidade. Há sempre um fundo, um pano de fundo no qual tudo se passa, um “plano de imanência” do qual nos servimos em nosso processo de subjetivação, o caos originário do qual tudo provém. O plano, o ambiente, é um operador de conexões de multiplicidades, agenciamentos, de possibilidades com os quais compomos, nunca de maneira “organizada” – em que cada órgão já teria sua função pré-determinada – mas num processo construtivo contínuo e instável. Assim, os autores nos dizem: *“Para cada tipo de CsO devemos nos perguntar: 1) que tipo é este, como é fabricado, porque procedimentos e meios que prenunciam já o que vai acontecer; 2) e quais são esses modos, o que acontece, com que variantes, com que surpresas, com que coisas inesperadas em relação à expectativa? Em suma, entre um CsO de tal ou qual tipo e o que acontece nele, há uma relação muito particular de síntese ou de análise: síntese a priori onde algo vi ser necessariamente produzido sobre tal modo, mas não se sabe o que vai ser produzido; análise infinita em que aquilo que é produzido sobre o CsO já faz parte da produção deste corpo, já está compreendido nele, sobre ele, mas ao preço de uma infinidade de passagens, de divisões e de sub-produções.”* Cf. DELEUZE, GUATTARI, 1996, v. 3, p.12-3.

Podemos inferir também que a proposta de corpo de Pelbart aproxima-se da imagem crítica de Benjamin, a imagem dialética, que construiria aqui uma imagem de corpo que seria o espelhamento do dilema em ser “pós-orgânico”, ao mesmo tempo derivante, rizomático, sobre uma base neolítica: toda esta tensão sobre “*o nosso corpo, o velho corpo humano, tão primitivo em sua organicidade, [que] já parece obsoleto*”. (Ibid: 73). Mas quando Pelbart exemplifica o mal-estar do sujeito contemporâneo no corpo do jejuador de Kafka, não há como não se esquecer do corpo melancólico do anjo de Dürer; assim, o jejuador à beira da morte, condensa, em seu gesto de renúncia ao alimento da ciência, uma crise existencial desdobrada desde seu próprio corpo, um vazio de sentido que expressaria na pele enrugada de um moribundo, aquilo do qual fugimos: a imagem de um corpo impotente, agonizante, que nos encara com seu olhar vazio, desmentindo as promessas de felicidade que se apresentam no “circo tecnológico” da modernidade tardia.

A partir do exposto, percebemos que a ideia de corpo hoje está amalgamada a diversas mediações, as quais alteraram não somente nossa autoconsciência corporal, mas igualmente nossa relação com outros corpos, com o mundo. Essas mediações diversificaram-se enormemente, a ponto de despolarizarem a dicotomia natureza/cultura – o corpo biológico como domínio da natureza versus a cultura como domínio das relações sociais entre corpos. Há então um processo de desnaturalização do corpo. Jeudy nos explica:

As tecnologias do visual introduziram uma ruptura em nossos modos de percepção corporal, invertendo a relação entre o corpo e a imagem: é com base na imagem já realizada que circulam e se difundem nossas imagens corporais, e não mais nesse sentido que vai da irrupção inesperada das imagens corporais à produção de nosso corpo como imagem. (...) O corpo não é apenas biológico, ele tornou-se tecnológico, pois podemos implantar próteses miniaturizadas. (JEUDY, 2002: 152).

No conto de Kafka, a jaula em que estava o jejuador moribundo abrigará um outro animal - uma pantera - que “dava a impressão de carregar a própria liberdade em suas mandíbulas” (PELBART, 2003: 68). A pantera aqui é percebida como o corpo tecnológico, musculoso e potente do homem, definido pelo fitness e pelas biotecnologias. Mas ela pode ser percebida também como um corpo que responde à pulsão de vida, no dizer de Freud, percebido, entretanto, no limite tenso entre essas pulsões – vida e morte, a pantera e o jejuador

– se compreendermos que as biotecnologias nos proporcionam cada vez mais distância do comum de nosso corpo, nos alienam, tornando-nos cientes do quão “maldita” é a nossa carne. (LE BRETON).

No entanto, não haveria ainda espaço para que um corpo cotidiano, atento às suas funções mais elementares, se redescobrisse em sua simplicidade, em seu natural envelhecimento, seu direito ao ócio, à feiúra ou mesmo à sua impotência – não se descobrisse como diferença qualitativa? Ou então, que um corpo cotidiano não resolvesse em si mesmo o equilíbrio entre a jacência e o movimento, entre o instinto de sobrevivência e a submissão a outra força que revele sua fraqueza? Ou poder decidir entre submeter-se às tecnologias da vigilância, lembrando Foucault, ou resguardar-se por meio de algum tipo de invisibilidade?

Deleuze (apud PELBART, 2003: 72) insiste que um corpo é antes de tudo encontro com outros corpos, “ele não cessa de submeter-se aos encontros”, e nesses encontros com as alteridades poderiam residir imagens dialéticas latentes dentro de nós e dos outros. Talvez haja assim um outro sentido para o corpo contemporâneo, uma outra experiência de corporeidade.

## **2.2. corporeidade**

Mais do que suporte, veículo e instrumento – objeto – o corpo é uma complexa relação de troca de estímulos, que age e se comunica, muitas das vezes à revelia de nosso processo interno de conscientização corporal. Mesmo que o percurso do pensamento dualista platônico (e cristão, cartesiano, iluminista, cientificista, fundamentalista, estruturalista, etc.) tenha promovido a separação “corpo/espírito” na consciência subjetiva; mesmo que tenhamos perdido o contato originário com uma experiência mais plena com nosso próprio corpo, ou mesmo que tenhamos uma consciência de que o nosso corpo pode ainda alcançar certa “naturalidade” em sua simples existência - temos um dado singular no campo da percepção corporal, um paradoxo apontado por Jo Takahashi (2003: 156-7): *“nossa percepção visual, de fato, pode alcançar 1/3 da dimensão real do corpo. Conhecemos de fato, mais e melhor, a configuração do corpo alheio. Não vemos as nossas costas, nossa cabeça, nosso rosto. (...)*

*Nosso corpo existe, dentro de nós, enquanto estrutura imagética e até tridimensional, como um figurino intangível”.*

Esse paradoxo também é percebido por Merleau-Ponty, em “A estrutura do comportamento”, de 1942 (apud FRAYZE-PEREIRA, 2005: 104):

sei que jamais verei meus olhos diretamente e que mesmo num espelho não posso captar seus movimentos e sua expressão viva. Minhas retinas são para mim um absoluto desconhecido. (...) Jamais poderei fazer corresponder à significação corpo humano, tal qual a ciência e as testemunhas me fornecem a respeito dele, uma experiência atual de meu corpo que lhe seja adequada.

É uma situação estranha, embora já saibamos desse paradoxo. Aquilo que mais me pertence, que está sempre comigo, ao meu lado, aquilo que vai restar logo depois de minha morte – o meu corpo-arquivo - não pode ser totalmente conhecido por mim mesma. Talvez seja mais fácil conhecer o corpo do outro, torná-lo mensurável do que reconhecer um grau de irredutibilidade na apreensão de meu próprio corpo, o que talvez me faz querer que ele seja mais do que realmente é: mais potente, mais saudável, mais submisso a minha vontade consciente, menos visceral.

A parte frontal de nossos corpos exibe-se desde os primeiros contatos entre as pessoas, é onde estão usualmente os caracteres de reconhecimento de alguém; ali se situa o nosso rosto. No entanto, nós mesmos nunca conseguimos mirar essa parte de nossa cabeça sem um instrumento – conseguimos ver nossas mãos, ventre, pernas e pés, mas para ver o rosto, usamos um espelho ou uma câmera: uma prótese. E é essa impossibilidade de perceber o corpo na totalidade uma das razões do desenvolvimento de diversos aparatos ópticos que nos fazem perceber o que não captamos naturalmente, a “olho nu”.

Tendo em mente o conceito de prótese de Umberto Eco, podemos então compreender a consideração de Jo Takahashi de que a imagem mental de nosso corpo é como um “figurino intangível”. Esse obstáculo à completude – o figurino intangível – pode gerar, por um lado, novos recursos protéticos, mas pode ocasionar também ansiedade e angústia, assim como a exploração incessante que se faz em busca de um corpo “perfeito” e o estar sempre “bem vestido”, de acordo com padrões de moda.

Um descompasso entre a “imagem” real e uma imagem ideal que fazemos de nós mesmos, favorecendo diversos comportamentos e atitudes. São hábitos que denotam o culto à

aparência e a obediência a padrões genéricos de beleza, tão comuns na “cultura somática” ou nas “biossociabilidades”, como avais de aceitação do indivíduo em um determinado grupo.

Para Eco, o espelho é uma prótese singular por sua neutralidade – permite, “com a mesma força e evidência” a obtenção de estímulos visuais inalcançáveis com o olho nu; mas há também o aspecto mágico desta prótese, pois permite “*ver-nos como nos vêem os outros: trata-se de uma experiência única, e a espécie humana não conhece outras semelhantes*” (ECO, 1989:18). Podemos pensar nos espelhos como “canais” que nos passam informações de fora para dentro: nossa consciência corporal constitui-se dessa mistura de informações sentidas por nós mesmos, com as informações dadas por canais e/ou próteses diversos que nos conectam ao ambiente. Assim, a “*conclusão sobre o formato integral de nosso corpo vem de testemunhos alheios, imagens obtidas e capturadas por meio de diversos suportes e canais, como o espelho, as fotos e os vídeos. Todos esses fragmentos são coletados e processados em nosso banco de imagens, para formar o que nós imaginamos ser o nosso corpo*” (TAKAHASHI, 2003: 157).

Combinando as considerações de Umberto Eco sobre as próteses e admitindo-as, sobretudo, como “mediações” entre o corpo e o mundo, podemos considerar outros corpos também como mediações – próteses ou mesmo canais, dos quais nos valemos para o entendimento de nosso corpo. Considerando a autopercepção – o quanto conseguimos nos ver, nos tocar, nos cheirar, provar nosso hálito – e isto como muito aquém do que nos imaginamos; e se este imaginário contém relatos e imagens de outros corpos-sujeitos (mediações), então a autopercepção corporal é expandida porque abrange mais corpos e outros elementos do que uma “simples” unidade física.

Assim, posto que a noção que temos de nosso corpo só vem de algo que nos excede, podemos pensá-lo, em sua potência, como “corpo expandido”<sup>99</sup>. Ao mesmo tempo em que

---

<sup>99</sup> Ronaldo Entler (2004) constrói seu texto sobre fotografia contemporânea a partir do pensamento de Lacan sobre o real. Para compreender o que é “real”, o psicanalista francês trabalha com uma estrutura triádica, composta pelo real, pelo simbólico e pelo imaginário. O real para Lacan seria aquilo que falta, um centro faltante; situa-se no centro de um diagrama, em posição inalcançável. O simbólico é a construção que o cerca, sem alcançá-lo; frestas se abrem nesse diagrama pela impossibilidade da plena justaposição do simbólico sobre o real. O imaginário seria a construção da psique que trabalha com a ilusão de preenchimento dessas lacunas, a ilusão de se alcançar o objeto de desejo. “*Projeta-se sobre o elemento simbólico (que rodeia o real) uma imagem que funciona temporariamente como promessa de satisfação*” (ENTLER, 2004: 366). Entler levanta a hipótese de que o conceito de imaginário lacaniano coincide com o imaginário da fotografia, pois este se projeta sobre as lacunas deixadas pela imagem sobre sua tensão entre seu “efeito de real” e o simbólico, como modo de se

nossa percepção corporal é um “figurino intangível”, indicando com isso uma limitação, ela também é expansível, por conta mesmo dessa limitação, que a impele a agregar alteridades para constituir essa percepção corporal.

Recuperando as leituras iniciais de corpo postas ao início dessas considerações, e pensando ainda nas próteses, podemos inferir inicialmente que a direção racionalista do sujeito (e da sociedade) pensa o corpo como “objeto”, enfatizando-o como uma “máquina” que deve funcionar o melhor possível, por meio de dispositivos tecnológicos e protéticos e por meio de uma dietética (regimes alimentares, exercícios físicos) e hábitos considerados salutares, como a não adicção, o fitness e o acompanhamento médico/farmacológico. Por outro lado, a noção de “corpo expandido” dá condições ao indivíduo de perceber que sua subjetividade incorpora seu corpo e as imagens dos corpos dos outros, e que outros corpos-sujeitos são estranhamente “objeto” e “sujeito” simultaneamente, assim como ele. Essa direção enfatiza o corpo no mundo, ou melhor, uma postura relacional do ser com outros sujeitos e a realidade.

Alguns estudiosos do campo antropológico e psicológico (ORTEGA, 2008; SCORSOLINI-COMIN; AMORIM, 2008, entre outros) apontam a primeira direção como visão “construtivista” ou “construcionista” do corpo, enquanto que a segunda direção é nomeada de “fenomenológica” ou “materialista”. Balizam-se em Foucault e Merleau-Ponty, autores vinculados respectivamente ao entendimento de corpo como sujeito a um discurso (dimensão objetual do corpo, postura construcionista) e ao entendimento de corporeidade (dimensão intersubjetiva, postura fenomenológica).

Assim consideradas, essas colocações poderiam, a princípio, conotar à impossibilidade de nosso corpo em detectar, por si só sua totalidade, certa “passividade” e extrema sujeição ao outro, ao corpo do outro, ao mundo, às próteses como um todo. Ou seja: supostamente, o

---

implantar ao redor do real. Essa tensão criaria a singularidade da imagem fotográfica. Cf. ENTLER, Ronaldo, “Testemunhos silenciosos: uma concepção de realismo na fotografia contemporânea”, in MEDEIROS, Maria Beatriz (org), *Arte em pesquisa: especificidades*, v.2, 2004, p. 360 et seq. Aproveitamos aqui o raciocínio de Entler para pensarmos nessa noção de “corpo expandido”. Esta noção, ao implicar um excesso, implica também uma falta, porque admite a não autonomia do corpo, ou seja, um corpo só não consegue produzir a totalidade de imagens do imaginário do sujeito ao qual pertence. O pensamento de Lacan nos iluminaria um pouco sobre esta questão. Podemos perceber que esse pensamento de Lacan funciona para a apreensão que temos de nosso corpo, sendo que as imagens corporais provêm dessa inalcançabilidade do corpo “real”. Elas são então uma “negociação” entre o imaginário pessoal, a construção simbólica em si e as informações provenientes dos outros e da cultura, que alimentam o imaginário pessoal.



excesso de influências externas e ambientais em nosso corpo, poderia caracterizá-lo como “receptáculo passivo” dessas forças.

No entanto, o pensamento de Maurice Merleau-Ponty compreende a positividade dessa situação intrínseca do homem, pois nossa condição vai além de sermos um “objeto” sobre o qual os fenômenos se dão, mas nossa condição de sujeito nos permite senti-los, percebê-los, inferindo sobre as relações de distância e de proximidade, de calor ou frio, ou de outras relações táteis. Ainda: mesmo na dependência que temos do ambiente, não somos passivos em nossa percepção do mundo e de nós mesmos.

O filósofo francês está interessado em compreender o corpo anterior à dicotomia corpo/alma, e para isso credita à faculdade perceptiva – o uso dos sentidos corporais – a capacidade de interagir com o ambiente, fornecendo subsídios diversos para uma situação singular do sujeito no mundo. É essa condição singular do homem – sua capacidade de sentir e “ser sentido” – o que definiria corporeidade.

Merleau-Ponty vai à raiz da subjetividade com sua concepção do corpo-sujeito, corpo este que estabelece com o mundo uma reação pré-objetiva, pré-consciente, de caráter dialético. Para o autor, o sujeito é seu corpo, seu mundo e sua situação. O corpo é sua expressão e realização da existência. Porém, segundo ele, não se deve reduzir um ao outro, já que um pressupõe o outro. O corpo é um conjunto de significações vividas e a produção de novas significações se dá no corpo enquanto situado em um mundo.<sup>100</sup>

O autor francês percebe uma reversibilidade na corporeidade humana, que é a capacidade de tocar e ser tocado, o que resgata ao corpo sua condição ativa em relação ao ambiente. Há uma valorização do que se nomeia “corpo vivido” (Leib) em relação ao “corpo vivo” (Körper), o que significa dizer que o corpo como unidade biológica (Körper) possui uma dimensão objetual que está aquém da dimensão de corpo vivido ou vivente. Nesta dimensão, a realidade vivida sobrepõe-se a qualquer conhecimento apriorístico. O fato de o sujeito estar no mundo por meio do seu corpo, com seu corpo, gera nele uma percepção dos fatos marcada por uma sincronicidade de elementos vitais, ambientais e culturais.

---

<sup>100</sup> SCORSOLINI-COMIN, F; AMORIM, K., “Corporeidade: uma revisão crítica da literatura científica”, Psicologia em revista, Belo Horizonte, v.14, n.º1, junho de 2008. Versão eletrônica. Disponível em: [http://pepsic.bvs-psi.org.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1677-11682008000100011&Ing=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvs-psi.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1677-11682008000100011&Ing=pt&nrm=iso). Acessado em 03/02/2010.

Em “A estrutura do comportamento”, Merleau-Ponty (apud FRAYZE-PEREIRA, 2005) distingue três ordens no processo de relação do sujeito com o mundo. Na “ordem física”, há uma ordem dada, fornecida pelo ambiente; a “ordem vital” é a adaptação do sujeito a essa ordem física. Já a “ordem humana” constitui-se em uma estrutura simbólica, cujo equilíbrio está em criar uma situação nova a partir daquela experiência inicial, ultrapassando a imediaticidade das situações. Nessa nova ordem, *“a ação se orienta para o virtual, orientação que se presentifica na percepção, na linguagem e no trabalho”*, definindo-se *“por um movimento de transcendência que confere à existência humana o poder de ultrapassar o dado, encontrando para ele um sentido novo através de uma ação orientada em função do possível”* (FRAYZEPEREIRA, 2005: 46).

É nesse sentido que percebemos e vivemos (com) nosso corpo, de acordo com Merleau-Ponty. A reflexividade aqui apontada refere-se não somente a um novo olhar que o sujeito lança para si após a experiência sensorial, retirando dali novo conhecimento sobre sua condição subjetiva e sua corporeidade, mas reflexividade implica ainda o movimento pendular entre ser vidente e ser visível, o que aproxima o mundo de si mesmo, ao mesmo tempo em que o sujeito se joga no mundo, tornando-o uma extensão de si, *“fazendo parte de sua definição plena, sendo o mundo feito do próprio estofo corporal”*. (MERLEAU-PONTY, O olho e o espírito, apud FRAYZE-PEREIRA: 47)

Essa dupla reflexividade na relação sujeito-mundo dota os termos de uma incompletude, o que Merleau-Ponty denominará de “fissuras”, ou seja: assim como não conseguimos nos perceber totalmente – e por isso não somos completamente “objetos”, também não percebemos o mundo em sua totalidade, dando-se essas “descobertas” por perfis, por facetas, em que cada percepção (ou “micro-percepção”, conforme José Gil), soma-se à anterior, num movimento de descortinamento, de desvelamento paulatino do mundo e também do sujeito, que está intrincado nesse processo. Nesse sentido, há sempre um interesse no mundo porque sempre há algo a descobrir, algo que se corporifica no sujeito. Não há uma dicotomia entre corpo e mundo, entre passividade e atividade do corpo, pois ele continua a ver, mesmo que “preso no tecido do visível”: *“atado ao tangível, continua a tocar (...) vê de dentro o seu fora e vê de fora o seu dentro. É Narciso. E, captado por seu próprio fantasma, é transitivismo fundamental ou anonimato inato do Eu mesmo. É persona, tragado pelo mar sensível, como Ulisses”*. (MARILENA CHAUI, apud FRAYZE-PEREIRA, 2005: 93)

Essa bela imagem trazida por Marilena Chauí, comentadora de Merleau-Ponty, apresenta-nos três figuras mitológicas que consubstanciam aqui a corporeidade como “imagem dialética”. Se em Ulisses, temos a figura do viajante, é para indicar o aspecto transitivo da subjetividade em Merleau-Ponty: o sujeito não é da ordem do fixo, do pré-estabelecido, a subjetividade está em curso; ao mesmo tempo, a condição de Narciso implica a contemplação de sua imagem estática no lago - o momento de recompor alguns perfis do objeto, dando-lhe uma “forma”, ainda que provisória. Assim, estatismo e movimento fazem o jogo do corpo com o mundo, prendendo-os no “tecido do visível”. E a referência a “tecido” nos remete à mulher de Ulisses, Penélope, que o espera de sua longa viagem, envolta no movimento dialético de tecer e destecer o seu “visível-tangível”: uma mortalha para o sogro.

Podemos ainda associar essa metáfora de Penélope tecendo e destecendo, ao comentário que Frayze-Pereira faz sobre a relação conceitual entre ilusão e desilusão, no movimento perceptivo. Uma primeira mirada para o objeto dá-nos uma ilusão do que ele seria, mas a próxima mirada desfaz aquela ilusão inicial, trocando-a por uma nova ilusão. Cada percepção de um dado traz consigo sua função de substituir outra percepção anterior do “mesmo” dado. Assim, a “desilusão” nada mais é do que *“a perda de uma evidência porque é a aquisição de outra evidência”*. (MERLEAU-PONTY, O visível e o invisível, apud FRAYZEPEREIRA, 2005: 91)

O enigma, para o filósofo francês, é que *“meu corpo é ao mesmo tempo vidente e visível”*. Por meio desse enigma, fica impossível estabelecer uma “origem” para a relação corpo-mundo, já que as fissuras, pertencentes a ambos, favorecem a porosidade do processo.<sup>101</sup> Em seu último livro, “O visível e o invisível”, Merleau-Ponty diz desse enigma por meio de uma bela passagem, o toque de mãos:

Se minha mão esquerda toca minha mão direita e se de repente quero, com a mão direita, captar o trabalho que a esquerda realiza ao tocá-la, esta reflexão do corpo sobre si mesmo sempre aborta no último momento: no momento em que sinto minha mão esquerda com a direita, correspondentemente paro de tocar minha mão direita com a esquerda. (MERLEAU-PONTY apud FRAYZEPEREIRA, 2005: 105).

---

<sup>101</sup> A não ser que aqui adotemos o conceito de “origem” de Benjamin como imagem dialética, em uma licença poética que permitiria a conversação dos dois filósofos, atravessando o abismo de suas vivências particulares.

Não há como perceber, de imediato, quem é passivo e quem é ativo nessa relação do tangível. E esse enigma, além de constatar a reversibilidade de funções na relação entre as mãos, a descontinuidade entre a sensação e a compreensão, implica também um grau de invisibilidade no visível, o que nos remete novamente à imagem do corpo como “figurino intangível”, apontada por Jo Takahashi.

Complementamos essas questões com as reflexões de Jean Brun sobre as mãos, em “A mão e o espírito”. Nesse texto, Brun faz uma diferenciação interessante entre o sentido da tatilidade e a atividade de tocar. A função de preensão das mãos é algo que já foi conquistado por diversos tipos de próteses, mas não há nenhuma prótese que substitua as mãos quando a questão é o tocar. Essa questão define a singularidade desse órgão duplo, traduzindo a imprescindibilidade das mãos em relação ao corpo, porque o tocar é algo que só se faz com elas, *“é uma experiência vivida que elimina toda a possibilidade de ser transferida”* (BRUN, 1991: 120): *“o tacto permite ao tocar exercer-se, mas não o constitui. O tocar é, com efeito, muito mais do que um sentido de contacto: é o sentido de presença e leva à experiência do encontro”* (Ibid:128).

Essa reversibilidade tátil, constatada por Merleau-Ponty e por Jean Brun, não acontece com os outros órgãos de sentidos:

tocar é, ao mesmo tempo, ser tocado por aquilo que se toca; o olho pode ver sem ser visto, a orelha escuta sem ser ouvida, mas a mão não pode tocar sem ser, ela própria, tocada. Esse duplo tocar produz (...) uma espécie de reflexão do tocar sobre si próprio, uma vez que o próprio órgão da sensação se pode tornar objecto de uma outra sensação da mesma ordem. (Ibid: 129)

Balizando-se em Minkovski, quando aponta que, no tocar, o “ser a dois” coloca-se em primeiro plano, Brun compreende que nessa experiência, o homem comprova o que é distância, seja pela consciência de alteridade, pela proximidade e pelo espaçamento entre um e outro; a noção de espaço é uma dimensão humana porque é provada por meio de seu corpo, de suas mãos.

Pela mão que toca, o eu dirige-se ao outro; pela sua mão tocada volta a si. Nesse entre-os-dois encontra-se toda a Dimensão do mundo. A mão que toca constitui, juntamente com a linguagem, a suprema tentativa de ser tudo, para abolir a separação espacial

fisicamente vivida por cada eu que encarna sempre um aqui de que não se pode despojar. Pela mão que toca e quer tocar, o homem explora o campo de mundo que a diáspora dos seres desenrola e na qual ele se move. (Ibid: 129)

Por meio dessas considerações de ordem fenomenológica, compreendemos a corporeidade como reversibilidade do corpo entre ser visível e vidente, tangível e tangente, ao mesmo tempo. Isso dá uma dimensão ativa ao sujeito. O ser torna-se “sujeito de” alguma coisa, “sujeito em” um ambiente. O ser apossa-se de si mesmo inserido no mundo. No entanto, há uma outra possibilidade para se pensar no ser, como “sujeito a” alguma coisa: assujeitado. Isso o reveste de uma relativa passividade em relação a um fator externo, e é o cerne da posição construtivista de “corporeidade”, cuja base está no pensamento de Michel Foucault. O filósofo francês está interessado em estudar o corpo desde uma perspectiva histórica, mas detectando os poderes que se exercem sobre ele, os “discursos” que são construídos sobre o corpo, em função de um determinado contexto político-social.

Para Foucault, sobre o corpo *“se encontra o estigma dos acontecimentos passados do mesmo modo que dele nascem os desejos, os desfalecimentos e os erros; nele também eles se atam e de repente se exprimem, mas nele também eles se desatam e entram em luta, se apagam uns aos outros e continuam seu insuperável conflito”*. (MACHADO, Roberto apud SILVEIRA, F.A.; FURLAN, R., 2003, s./p.)

Assim, o corpo é o lugar de incidência de inúmeras correlações de forças, as quais o submetem e o conformam. Foucault vale-se de uma série de termos para designar o jogo de forças sobre o corpo na modernidade: dominação, docilidade, submissão, controle. Há uma série de ações de cunho disciplinar sobre o corpo, como a coação, a vigilância, os castigos e punições. São ações de poder, de “biopoder”. O corpo é o depositário de marcações na pele e de posturas, sinais que o tornam “campo de prova dessas verdades”. Assim como o corpo sofre essas ações, a alma “moderna”, para Foucault, é efeito desses saberes e desses poderes. *“O corpo, para Foucault, é, portanto, elemento de sedimentação, sujeito às marcas e aos sinais físicos decorrentes de amplas séries de processos históricos, e a alma o depositante de sedimentação, de confrontação e de dinamização de uma série de campos de verdades historicamente constituídos, e em constante embate.”* (Ibidem).

Para o filósofo francês, a corporeidade seria então a visibilidade desse corpo/alma assujeitado a relações de poder, mas também a visibilidade de um mesmo corpo/alma que resiste a esses jogos de dominação político-social. Mesmo que a posição foucaultiana ressalte a força do ambiente no indivíduo, como também o faz Merleau-Ponty, suas posições são visivelmente distintas, pois para o pós-estruturalista, corpo, poder e disciplina são indissociáveis na modernidade, em função da necessidade de organização das grandes massas de indivíduos que constituem “multidões confusas, inúteis e perigosas”: essa é uma questão a ser resolvida pela tecnologia científica e pelos dispositivos de vigilância que se apresentam aos aparelhos políticos. O fato de a corporeidade em Foucault relacionar-se ao binômio resistência/sujeição aos jogos de poder gera o termo “micro-política”, ou seja, cada um de nós exerce sua própria ação micro-política na vivência cotidiana, cada um de nós exerce uma micro-política no trato com o outro e com as instituições. No entanto, resistência é uma reação e não uma ação<sup>102</sup>; assim, a corporeidade em Foucault não possuiria o mesmo peso de atividade da corporeidade merleau-pontyana.

Foucault percebe a “sensorialidade corpórea” como *“um palco no qual os saberes e poderes se articulam, produzindo a individualidade. A sensorialidade corpórea não está imersa apenas em fatores biológicos; está interpenetrada de história”*. (SCORSOLINI-COMIN; AMORIM, 2008: s./p.) Nesse sentido, o corpo é produto do conhecimento, um fenômeno que tem sua historicidade. Ortega percebe uma conexão entre a recepção de textos de Foucault, como “Vigiar e Punir”, que privilegiam a visão e os dispositivos visuais – e uma visão contemporânea da corporeidade, uma “visão descarnada”: *“tanto para Foucault como para muitos construtivistas, o corpo é encarado como uma construção simbólica e não como um objeto de carne e ossos”* (ORTEGA, 2008: 198).

Recorremos mais uma vez à imagem da guilhotina, que antes neste texto foi mencionada como *“a primeira máquina de tirar retratos”* e em Foucault torna-se o emblema

---

<sup>102</sup> Ortega comenta esta questão da ação e reação em Foucault e nos construtivistas: “ação é um ermo que frequentemente é evitado pelos construtivistas, que geralmente preferem usar o conceito de resistência. Tratar-se ia então, para eles, antes, de resistir ou de “re-agir”, do que de “agir”. O que está em jogo na escolha do vocabulário da resistência não é uma mera opção terminológica. Existem importantes implicações antropológicas nesta opção. Em poucas palavras, enquanto o vocabulário da ação remete à visão do ser humano, definida pela ação criativa no ambiente, a terminologia construtivista da resistência refere-se a um indivíduo que reage passivamente às invasões do meio. O discurso construtivista permite (...) dar conta do corpo apenas de forma passiva e instrumental, mas enfrenta dificuldades na hora de conceber relações não-instrumentais com ele”. Cf. ORTEGA, Francisco, Op. Cit., p.209.

de um aparato de suplício que anuncia as novas modalidades de justiça penal, no século XIX. A rapidez com que a guilhotina corta a cabeça do criminoso é tal que ela quase não toca o corpo, ela é quase uma “pena incorporal” (FOUCAULT apud ORTEGA, 2008: 199).

Em “Vigiar e Punir”, o autor salienta o aspecto do corpo percebido como objeto a ser visto e manipulado, em que uma série de ações e estratégias disciplinares constrói os “corpos dóceis”. A sociedade iluminista, que se constitui a partir do século XVIII, Foucault a denomina de “sociedade disciplinar”, onde impera a vigilância e o adestramento do corpo. Para o autor, as disciplinas são *“métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e lhes impõem uma relação de docilidade-utilidade”* (FOUCAULT, 1987:118); se, a princípio, eram restritas aos campos militar e eclesiástico, alastram-se para quaisquer instâncias em que seja necessária a normatização do comportamento, como as escolas, os hospitais e as fábricas. Há, pois, um controle minucioso e ininterrupto dos gestos corporais, dos comportamentos, dos espaços ocupados pelos indivíduos. A disciplinarização do corpo exige a delimitação espacial, seu esquadrinhamento e separação por finalidades, o uso das coordenadas espaciais e as hierarquias:

A unidade não é portanto nem o território (unidade de dominação), nem o local (unidade de residência), mas a posição na fila: o lugar que alguém ocupa numa classificação, o ponto em que se cruzam uma linha e uma coluna, o intervalo numa série de intervalos que se pode percorrer sucessivamente. A disciplina, a arte de dispor em fila, e da técnica para a transformação dos arranjos. Ela individualiza os corpos por uma localização que não os implanta, mas os distribui e os faz circular numa rede de relações. (Ibid: 125)

Podemos perceber que a noção de espacialidade introduzida pela disciplina favorece o distanciamento entre os indivíduos, o resguardo de uma distância específica que mantenha sua “integridade física”, sua individualidade e a possibilidade de sempre ser percebido pelo outro por meio da visão ou por próteses visuais. No entanto, é uma percepção distinta da percepção fenomenológica, a qual vê e toca o outro para que o corpo vidente se perceba nesse processo de ver e tocar; trata-se de uma correspondência intersubjetiva, intercorporal, em um processo reversível de conhecimento sujeito-mundo. A espacialidade percebida nas sociedades de vigilância não se desenvolve nessa direção; propõe-se a organizar e dimensionar o espaço de

maneira racional para que se possa ver o indivíduo e controlar sua conduta. Estabelece dispositivos de visualização do corpo, seja em sua dimensão interna, seja do corpo no espaço. As sociedades de vigilância favoreceram o nascimento de determinados saberes em que o modelo prioritário de estabelecimento da verdade é o exame, exame pelo qual se instaura um modo de poder em que a sujeição não se realiza na forma negativa da repressão, mas no modo sutil da produção positiva de gestos, atitudes e hábitos que definem o indivíduo ou o que se espera dele segundo a “norma” prescrita. (FRAYZE-PEREIRA, 2005: 114)

Dessa maneira, esse processo contínuo de exame e vigilância instaura outra maneira de o indivíduo e seu corpo se relacionarem com as instituições de poder. Um poder “discreto”, visível não de imediato, que torna visíveis os indivíduos sujeitos ao seu exame. Se antes, nas *“formas tradicionais de poder, em que há uma relação de soberania, o próprio poder se fazia luminosamente visível nas vestes reais, nas cerimônias e nos rituais”*, o poder panóptico impõe a visibilidade não a si, mas aos seus objetos, *“visibilidade que é correlata à vigilância”* (Ibid: 115).

Ortega percebe que o pensamento foucaultiano está na base da “cultura somática”, pois nesta ocorre uma prática ascética distinta de outras épocas. Os ascetas históricos, por seu isolamento das questões mundanas, adquiriam “sabedoria” e tinham por função a mediação política, atuando como patronos, árbitros ou intercessores em querelas entre cidadãos. Há uma vontade do asceta em exercitar sua alma e seu corpo; Foucault definiria a prática ascética como *“o conjunto ordenado de exercícios disponíveis, recomendados e até obrigatórios, utilizáveis pelos indivíduos num sistema moral, filosófico e religioso para atingir um objetivo espiritual específico”* (FOUCAULT apud ORTEGA, 2008: 23).

Se em momentos anteriores da história, a prática ascética era uma maneira de disciplinarização da alma, por meio da autorrenúncia e de exercícios espirituais, a bioascese contemporânea encaminha-se em outra direção. Por meio de exercícios corporais que buscam o ideal da juventude, longevidade e saúde, os bioascetas submetem seus corpos a um “narcisismo conformista”, às normas comportamentais e aos preceitos científicos, minimizando a espontaneidade de suas ações e relações sociais, que passam a se constituir numa “socialibilidade apolítica”, em que os indivíduos não se reúnem por interesses de grupos maiores, mas por interesses privados, como *“critérios de saúde, performances corporais, doenças específicas, longevidade, entre outros”* (Ibid:30).



Para uma “cultura somática”, o corpo obtém um valor diferenciado, em que a subjetividade confunde-se com o culto ao corpo, ocorrendo um “desinvestimento simbólico” do próprio corpo: já não é o corpo a base do cuidado de si; agora o eu existe para cuidar do corpo, estando ao seu serviço. Predicados mentais, como vontade, são definidos segundo critérios materiais e corporais: vontade ou fraqueza de vontade (acrasia) obtém um referente fisicalista, força e falta de vontade referem-se exclusivamente à tenacidade e à constância, ou à debilidade (desânimo) e à inconstância na observação de uma dieta, na superação dos limites biológicos e corporais, entre outros. A própria subjetividade e interioridade do indivíduo são deslocadas para o corpo; a alma se torna uma relíquia e descrições fisicalistas são adotadas na explicação de fenômenos psíquicos. (ORTEGA, 2008: 43)

Esse interesse exacerbado no próprio corpo favorece, segundo Ortega, uma “atrofia social” e o corpo continua a ser objeto de manipulação da ciência e de tecnologias de otimização das performances corporais. É nesse sentido que Ortega percebe a conexão do pensamento de Foucault com a “cultura somática”, entendendo que esta conexão seria a mais recente das recepções que se faz ao pensamento do filósofo francês. Ortega (2008: 189-90) comenta que nos anos 1980, o interesse pelo pensamento de Foucault sobre o corpo concentrava-se na questão da disciplina dos indivíduos e posteriormente no corpo como sujeito a um discurso. Nos anos 1990, os estudos de gênero beneficiaram-se do pensamento foucaultiano, principalmente os discursos feministas, que focalizam suas leituras do corpo como “efeito” de um contexto, de uma condição social, histórica e cultural.

É interessante pensarmos como “incorporamos” hoje essas noções de corporeidade, tanto na perspectiva fenomenológica quanto na perspectiva foucaultiana. Se não deveríamos adotar uma postura híbrida entre esses dois termos. Se na perspectiva pós-estruturalista o corpo não é natural e nem é natural nosso acesso a ele, esta postura se ressentida da perspectiva fenomenológica, que promove o interacionismo do sujeito com os outros e com o ambiente, em que o autoconhecimento do sujeito dá-se a partir de seu próprio corpo.

Este posicionamento de tendência híbrida é compartilhado por vários pensadores, dentre os quais destaco Francisco Ortega. Seu livro “O corpo incerto” detém-se longamente na filosofia de Michel Foucault especificamente voltada para o corpo e a sexualidade (História da sexualidade, O nascimento da clínica, Vigiar e Punir e As palavras e as coisas). No entanto, o autor compreende que a filosofia do pós-estruturalista desembocou em um construtivismo

mais radical do corpo, que chega a percebê-lo como “abjeto”, por conta de sua visceralidade, animalidade e finitude. É como se não houvesse o reconhecimento dessa realidade, por meio dos construcionistas. Ortega percebe assim que a visão fisiológica do corpo é um extremo do entendimento do corpo, ao passo que a visão construtivista corresponderia ao outro extremo: entre o corpo ser “abjeto” e ser “objeto”, a postura fenomenológica intermedia esses extremos, pois sua interação com o ambiente a distancia do entendimento estritamente anatômico do corpo, ao passo que compreende também uma postura mais ativa em sua historicidade e na relação com os diversos tipos de poder.

Se considerarmos a onipresença das próteses na vida cotidiana, temos de aprender então a lidar com elas, sem nos esquecermos da matriz corpórea que se interage com o mundo: a capacidade fenomenológica do corpo de incorporar próteses e instrumentos ao seu esquema corporal faz da carne uma realidade aberta à técnica, como amplificadora da percepção e da faculdade senciente; (...) as próteses constituem um acréscimo ao corpo, que favorece e potencializa a sua ação. Mas, nem por isso a ação deixa de ser, em primeiro lugar, uma ação corporal (ORTEGA, 208: 224).

Assim, Ortega propõe que o corpo seja pensado e vivido não apenas como receptáculo da “história dos discursos” e sim como história das “experiências”<sup>103</sup>.

Trazendo essas posturas para o campo da arte, percebemos que a perspectiva fenomenológica foi (e é) fundamental para a compreensão das poéticas dos anos 1960 e 1970, notadamente o Minimalismo e o Neoconcretismo, bem como para o desdobramento desses movimentos, nas relações mais dinâmicas do espectador (participador, para Hélio Oiticica) para com o objeto artístico. Sabemos hoje que a tradução de “Fenomenologia da percepção”, de Merleau-Ponty, para o inglês, foi lida por alguns artistas norte-americanos dos anos 1960,

---

<sup>103</sup> “Experiência” pode ser pensada aqui desde o sentido benjaminiano, como aquilo que vai ser transmitido para os outros, e que promove a conexão do individual com o coletivo, até mesmo no sentido foucaultiano, explicitado por Judith Ravel. Foucault desenvolve o conceito durante sua produção filosófica, entendendo-o por fim como algo que promove uma profunda transformação no sujeito. Esta “radicalidade” na questão da transformação provém de suas leituras de Nietzsche, Bataille e Blanchot, pois tais concepções de mundo lhe permitem definir a ideia de “*uma experiência-limite que arranca o sujeito dele mesmo e lhe impõe sua fragmentação ou sua dissolução*” (REVEL, 2005:48). E essa ideia, nós podemos relacioná-la à questão do “desaparecimento” ou “enfraquecimento” do sujeito e mesmo do autor, como vimos anteriormente. E assim, tal conceito de experiência se amplia, pois Foucault percebe que essa transformação radical do sujeito na experiência só é plena realmente quando ele sai de si para o coletivo. “*A partir dos anos 70, é, pois, sobre o terreno de uma prática coletiva – isto é, no campo político – que Foucault procura situar o problema da experiência como momento de transformação: o termo passará, então, a ser associado ao mesmo tempo à resistência aos dispositivos de poder (experiência revolucionária, experiência de lutas, experiência de subjetivação) e aos processos de subjetivação.*” Cf. REVEL, Judith, *Michel Foucault: conceitos essenciais*, São Carlos, 2005, p.49.

notadamente Robert Morris, cujas pesquisas a partir de 1961 já trazem algumas questões postas pela Fenomenologia, bem como sua produção textual<sup>104</sup>. E no caso brasileiro, Ferreira Gullar constrói a Teoria do Não-objeto, bem como o Manifesto Neoconcreto em 1959, com forte acento fenomenológico, por pensar o trabalho como um “quase-corpus”; por esse acento na subjetividade, seja do artista, seja do espectador, ficaram assentados os limites entre a experiência neoconcreta e a de seus antecessores, mais envolvidos com as questões lógicas e matemáticas.

O pensamento foucaultiano, por sua vez, encontra respaldo no Conceitualismo e seus desdobramentos nos anos 1970 e 1980. Os anos 1960 e 1970 são palco de diversas manifestações políticas, como guerras, movimentos estudantis e ditaduras, que são respostas à polarização política entre o capitalismo e o socialismo. Em meio às turbulências sócio-culturais, textos importantes como “Eros e Civilização”, de Herbert Marcuse, “O Anti-Édipo” de Deleuze e Guattari e “Sociedade do Espetáculo” de Guy Debord unem-se à recepção dos pensamentos dos filósofos mencionados anteriormente. Esse contexto político proporciona um entendimento de corpo na esfera da arte contemporânea cada vez mais como um portador de experiência, ao mesmo tempo em que abre voz para discursos críticos sobre as discriminações sociais de minorias, como as mulheres, os negros e os homossexuais. Assim, o *“corpo e as ações dos artistas passam a ser esse locus privilegiado onde o social, o político e o subjetivo se configuram em seus múltiplos sentidos e direções”*, comenta Cristina Freire (2006:28).

Talvez se Ortega se atentasse mais às manifestações artísticas dos anos 1960 e 1970 – happenings, body art, land art e outras manifestações artísticas - seu posicionamento em relação ao pensamento de Foucault fosse mais relativizado, percebendo que a ideia de “corpo como o efeito dos discursos sobre o corpo” contribuiu para a exploração do corpo nessas manifestações artísticas e considerasse a “passividade” do corpo foucaultiano como algo mais recente, a partir dos anos 1980. O próprio Ortega considera que a posição dos construtivistas, que interpretaram o pensamento de Foucault, é mais radical nesse sentido do que o próprio filósofo.

---

<sup>104</sup> Robert Morris produziu dois textos importantes em que a Fenomenologia de Merleau-Ponty é a base conceitual de seu pensamento: “Notes in Sculpture”, parte 1 e 2 e “Present Tense of Space”, publicados respectivamente nas revistas Artforum e Art in America. Conferir a versão para o português de “Present Tense of Space” em COTRIM, C; FERREIRA, G. (org) Escritos de artistas: anos 1960 e 1970, 2006. Conferir também DIDI-HUBERMAN, G., O que vemos, o que nos olha, 1998.

A visão mais radical do construtivismo corresponde (...) ao construtivismo social universal, uma etiqueta que nenhum proponente do construtivismo parece aceitar. Segundo essa visão, aplicada ao caso do corpo, não apenas nossa maneira de falar acerca dele, as idéias, as teorias e classificações sobre ele, seriam socialmente construídas (o que nos parece aceitável), mas também a nossa experiência dele e, sobretudo, o próprio corpo na sua materialidade (o que deve ser problematizado). Acontece que o construtivismo social universal é ético-politicamente contraproducente, pois se tudo é construído, de que serve alertar sobre a construção de nossas categorias de gênero, raça, entre outras? É por isso que a maior parte dos construtivistas faz reivindicações locais e específicas. (ORTEGA, 2008: 195-6)

Essa colocação de Ortega fez-me lembrar um texto de Stéphane Huchet sobre instalações. Neste texto, o autor busca uma contextualização do termo “instalação”, detendo-se nas manifestações anteriores, dos anos 1960 e 1970. Ele detecta naquelas manifestações uma liberdade maior no uso do espaço, bem como o arrojo no enfrentamento do sistema artístico, por meio de propostas alternativas de uso de materiais e lugares. Huchet percebe que as instalações, manifestações a partir dos anos 1980, “minimizam” esses enfrentamentos, predispondo-se aos usos já destinados para tal, configurando-se como “*disciplina do ato de expor*” (grifo meu). Confrontando as instalações com os Environments e o In Situ, Huchet percebe que

A instalação, portanto, é um cenário que constrói um dispositivo que é um mundo e pretende ser um mundo enquanto tal, isto é, um conjunto que provoca uma cesura, um corte com relação ao resto (do mundo). Isso, aliás, diferencia a Instalação do Environment e do In Situ, na medida em que o primeiro privilegiava um envolvimento corpóreo, tátil, por meio de materiais acumulados que não deixavam nada a mais a não ser pequenas passagens para o percurso do visitante (...) enquanto o In Situ se relacionava dialeticamente com o contexto crítico de sua inserção semiótica, cultural e histórica. Lembremos que o In Situ, no início dos anos 70, era uma prática questionadora dos espaços institucionais. Às vezes, usava os espaços alternativos da rua, etc., para remeter à instituição, sobretudo museológica. (HUCHET, 2005: 69-70)

Luciano Vinhosa Simão também percebe as influências de Merleau-Ponty e Foucault na arte contemporânea, propondo conseqüentemente uma “classificação” de diversas manifestações em arte contemporânea dos anos 1980 em três grandes braços, os quais nomeia de “poéticas de subjetividades”, com ênfase fenomenológica, e o “realismo microfísico” e a “desconstrução da sintaxe” com ênfase nas relações políticas estabelecidas no interior da arte

sistêmica. Segundo Vinhosa Simão, as práticas artísticas, desde os anos 1980 recorrem à linguagem como meio, debruçando-se em assuntos externos à sua constituição, e com isso a arte “*parece aos poucos clamar pela perda de sua tão prezada autonomia, conquistada a duras penas pelos movimentos modernos*” (SIMÃO, 1998: 57). Fundando-se então nas experiências dialógicas entre o objeto ou a proposição artística e o público, Vinhosa Simão percebe no esgotamento das vanguardas a possibilidade de uma busca de “*extensão mais ampla no corpo público mediante paulatino processo de laicização*”.

Nesse sentido, o “realismo microfísico” toma emprestado o pensamento de Foucault; esta vertente de produção, mesmo que seja decorrente do conceitualismo, “*não se ocup[a] da investigação da natureza ontológica do devir artístico e de seus espaços de abrigo, mas [está] voltad[a] para os mecanismos táticos de informação das mídias de comunicação, realizando incursão mais contundente no real para deflagrar a fabricação dessa realidade e seus instrumentos de poder*”. (Ibid: 58) Chama-se “realismo microfísico” em virtude mesmo de sua base desconstrutiva do discurso do poder centrado no indivíduo. Esse tipo de arte vem tendo mais relevo no circuito norte-americano: a “*cultura norte-americana prima pela definição dos lugares sociais de seus cidadãos: negro é negro, gay é gay, heterossexual é heterossexual etc, representando formas específicas de se pensar o mundo, muito em função, até, de uma definição de mercado consumidor, promovido pelas mídias, que vive da gerência do desejo do outro.*” (Ibid: 59) Vinhosa Simão vê nos trabalhos de Barbra Kruger, Jenny Holzer e Cindy Sherman, além do brasileiro Ricardo Basbaum, exposições desse braço: isto porque tais artistas propõem, por meio de seus trabalhos e ações, um reposicionamento político do indivíduo e de seu cotidiano “no campo das representações sociais”, manipulando propagandas, imagens e o imaginário público ou mesmo constituindo outras maneiras de organização de artistas (ênfase nos coletivos, no caso de Basbaum).

A vertente da desconstrução da sintaxe da arte é a extensão mais radical dessas vertentes contemporâneas. “*Artistas como (Louise) Lawler e (Allan) McCollum, seguindo o rastro dos conceitualistas das décadas de 60 e 70, Buren entre eles, tentam evidenciar a manipulação institucional do objeto de arte a partir dos signos empregados em sua legitimação*”. (Ibid: 60) As propostas desses artistas (e de outros, como Sherry Levine e Gerhard Richter) buscariam explicitar a ideologia que subjaz aos discursos e práticas da arte sistêmica, buscando legitimar outros objetos, lugares, aparatos e estratégias expositivas que

possam, de alguma maneira, denunciar “*uma espécie de burocracia do trivial, presente na manipulação de signos, de modo a convertê-los em arte, quer seja no ambiente protegido da arte, quer seja nos lares, nos escritórios, etc.*” (Ibid: 61)

E por fim, a “poética das subjetividades”, já mencionada quando nos referimos aos trabalhos de Sophie Calle, investe no processo de construção da poética, persistindo “*na possibilidade de um sujeito singular que aciona seu próprio mecanismo de subjetivação para operar a interação com o mundo*”. Ao investirem no potencial simbólico da matéria, artistas como alguns da nova escultura britânica (conhecida sobretudo pela exposição Sensation, em 1997), como Marc Quinn e Damien Hirst (e no Brasil eu apontaria Élide Tessler), lidam com a memória, a temporalidade e a corporeidade, produzindo narrativas singulares com esses materiais, e gerando com isso, leituras autobiográficas de suas apresentações.

Concluindo essas breves considerações sobre corpo e corporeidade, podemos pensar que a questão da abstração, desenvolvida em muitas das vanguardas modernistas, afasta as representações construídas, ou mesmo as novas realidades visuais apresentadas da realidade corporal. O interesse dessas manifestações estava nas suas questões internas, como a forma, a cor, linha, a dinâmica interna de uma composição, o que situou as vanguardas “*numa espécie de tensão crítica em relação à cultura mais ampla circundante*” (HARRISON, 2000:10).

Por outro lado, as manifestações contemporâneas em arte, ao aproximarem-se da vida, aproximam-se também do corpo, seja como realidade vivida, como base fisiológica ou mesmo como anteparo discursivo, contestando ou corroborando tais leituras que, mesmo que diversas entre si, constituem em sua hibridação, a realidade do ser vivente. Para tal, as manifestações artísticas deixam de ser autorreferentes para buscarem, nas abordagens diversas dos fenômenos (antropologia, filosofia da linguagem, psicologia, entre outras), respostas à complexidade do corpo na contemporaneidade. No entanto, tais abordagens são filtradas pela realidade “micro” de cada artista, em que sua atitude e posicionamento político são revelados por meio de suas micro-percepções (José Gil) ou por sua microfísica (Foucault), os quais pulverizam ainda mais as poéticas, ao mesmo tempo em que propõem novas formas de conexão com o outro e o seu corpo.

### 2.3 outras mediações do corpo

A abordagem do entendimento de corpo e de corporeidade, a maneira como tais questões têm sido discutidas ou negadas na arte contemporânea, são aspectos então considerados a partir deste momento neste texto - tendo a condição “micro” como perspectiva. Isso significa que me coloco paulatinamente ao leitor, que observará o pronome pessoal reto na primeira pessoa do singular comparecer com mais frequência nas descrições, comentários e reflexões.

Pode-se afirmar que há, por parte do artista contemporâneo, um enfrentamento do corpo. Frayze-Pereira admite que na arte contemporânea, o corpo transcende sua condição temática para ser muito mais.

Os artistas utilizam o corpo não apenas como tema, mas como tela, pincel, moldura, suporte e material vivo de seus trabalhos. Na arte surgida após a Segunda Guerra, a idéia de um self físico e mental e estável e unitário passa a ser questionada plasticamente, sobretudo em performances, instalações e objetos que tematizam a solidão existencial, o estilhaçamento da identidade e as possibilidades de transcendência das situações disciplinares. (FRAYZE-PEREIRA, 2005: 222)

Penso que a mobilização da arte em relação à vida (uma via de mão dupla) traz à baila uma identificação da corporeidade do objeto de arte (pseudo ou quase-sujeito) com a corporeidade do próprio sujeito-artista, no mínimo. No entanto, esse enfrentamento do artista com o próprio corpo não tem sido fácil.

A autonomia do trabalho em relação ao seu autor é um dado que diferencia os profissionais de Artes Plásticas de áreas afins, como a Música, a Dança ou o Teatro. Estes últimos fazem vincular o trabalho à própria imagem do autor, por conta mesmo da performance, que viabiliza o contato presencial com a manifestação. Historicamente, um trabalho de um artista plástico poderia estar em um lugar e ele em outro; o que indicaria sua presença seria qualquer outro índice e não necessariamente sua presença física nele.

Mesmo que o período da Arte moderna traga as questões da abstração, do desprestígio da mimese formal e a noção de informe – mesmo com outros paradigmas de resolução formal, de uma maneira ou de outra, o corpo é evocado em um trabalho modernista. É o caso do ready made de Duchamp, a “pá de neve” (In Advance of a Broken Arm, 1915). Mesmo que exista uma “beleza da indiferença” na “escolha” desse objeto pelo artista, ele traz em si uma

referência ao corpo – não por seu fazer, pelo estilo do designer, mas porque é um objeto construído a partir de critérios ergonômicos. Assim, a pá de neve pode nos lembrar um braço, o que já é sugerido pelo título do ready made.

Mesmo que nesse contexto as apresentações do corpo em ação sejam descontínuas – dos eventos dadá e surrealistas – estas questões só retornam nos anos 1950 com Pollock, Kaprow e outros. No rigor, posso arriscar que a relação corpo e arte da maneira como tem sido mencionada aqui – no contexto da modernidade e seus desdobramentos - é prática recente, e por mais que existam inúmeros artistas que se filiem à body art como um todo – também proliferam estudos teóricos sobre o corpo.

É exatamente a diversidade de pesquisas e publicações que nos revelam a emergência do assunto “corpo” e sua complexidade. Ainda assim, acredito que seja muito difícil para o artista contemporâneo lidar com o corpo – o seu corpo, o corpo do outro e compreender, da maneira mais abrangente possível, se ele trata seu corpo como tema ou como linguagem. Ou ainda como conceito ou outro tipo de abstração. Quais são os limites e interações entre esses tratamentos dispensados à expressão do corpo em sua proposta poética. De que maneira operar com essas questões trazendo um diferencial em relação ao uso generalizado que se faz de imagens do corpo.

A partir dessas experiências e reflexões e em minhas leituras, penso que a presença do tema “corpo” na arte contemporânea dá-se porque ela propõe uma reaproximação da arte com a vida, em inúmeros aspectos. Por outro viés, a perda da especificidade entre as linguagens fez as Artes Visuais voltarem-se para o Teatro e para a Dança, linguagens do corpo por excelência. Nada como o corpo e seus regimes de presença para desfazer esses limites. Nesse sentido, as manifestações artísticas dos últimos 50 anos abrem-se à temporalidade do efêmero e do movimento, gerando outras possibilidades para o entendimento de “forma”, pensando-a aqui como um sistema agregador de elementos técnicos, materiais e composicionais com os quais o artista lida na construção de seu trabalho.

Os trabalhos que têm o corpo como suporte aproximam-se demasiadamente dos contornos das manifestações autorrepresentacionais ao ponto de uma interpenetração, pois eles apresentam o corpo do sujeito em plena ação, e o público, assistindo ou participando de uma dessas manifestações, não consegue precisar os limites entre “apresentação” do corpo e “representação” do sujeito, entre o real e o ficcional naquela situação. Não é intenção de que



este texto deslinde todas as nuances dos regimes de presença do corpo em manifestações artísticas contemporâneas, mas o apontamento de algumas relações do corpo do artista com outros elementos, percebendo ali um modo distinto de “falar de si”. Ou melhor: percebendo as presenças possíveis do corpo, a partir de minha abertura para esses regimes de presença em meu percurso poético.

Aponto esse aspecto sobre regimes de presença do corpo do sujeito-autor porque vivo esta questão “na própria pele”. Como sujeito Cláudia, obedeco às orientações do percurso poético, mas ele tem indicado caminhos que me “desconcertam” como um sujeito “comum”. Como sujeito Cláudia, eu sou tímida. Às vezes, eu mesma me pergunto porque escolhi o caminho da expressão artística, mas concluo paradoxalmente, que esse caminho *me* escolheu. O fato de produzir anteriormente trabalhos autônomos era a garantia de que poderia me resguardar dessa presença física. Esse aspecto sempre me pareceu um dado de segurança na poética, ou seja, construía meu trabalho em uma “zona de conforto” que me dava certa autonomia em relação ao trabalho, autonomia que poderia ser traduzida pelo termo “invisibilidade”<sup>105</sup>.

Eu vibrei ao ler sobre On Kawara, saber que ele se resguarda ao máximo, evita aparecer em solenidades e nunca expõe sua imagem ao lado de seus trabalhos. No livro que utilizei para estudá-lo (WATKINS, 2002), há uma única imagem do artista, uma fotografia tomada à distância, em que ele está de costas para a câmera. Outra situação que me afetou enormemente foi em relação ao “trabalho” de Artur Barrio, “4 dias 4 noites”, em que o artista realiza uma deriva pelo Rio de Janeiro, mas não há nenhum registro que documente a experiência. O grau de invisibilidade desloca-se do sujeito-autor para o próprio trabalho. O que legitima o ocorrido é o fato de Barrio ter dito que aquilo “aconteceu”; não houve um “álibi” que comprovasse sua ação e a reversibilidade desta para o campo artístico. Apenas dois cadernos em branco; suas memórias do fato foram escritas um tempo depois.

---

<sup>105</sup> Houve até uma situação interessante, uma vez que fui a uma abertura de salão para receber um prêmio. Antes da solenidade, eu permaneci parada ao lado de meus desenhos por um tempo, como se fosse uma espectadora. E ouvia comentários que tenho certeza não me seriam dirigidos se fosse imediatamente reconhecida como a autora daqueles desenhos “premiados”.

Talvez essa seja uma diferença crucial entre esta experiência de deriva de Barrio e a experiência de Sophie Calle em “La Filature”, pois a presença do registro objetivo do detetive legitimava a existência do “passeio” de Calle pelas ruas de Paris<sup>106</sup>.

Se houve tal identificação pessoal com Kawara e Barrio em termos das questões sobre invisibilidade que seus trabalhos/conduas suscitam – porque eu tenho exposto tanto a minha imagem no interior da poética, de um tempo para cá? Até que ponto eu consigo negociar um corpo em estado de arte com um corpo cotidiano? Qual seria a correta dose de visibilidade da artista que pudesse satisfazer a invisibilidade do sujeito Cláudia? Em que ponto eu me encontro dentro de uma linha traçada entre On Kawara e Sophie Calle?

Mesmo que essa parte da construção textual seja sobre o corpo e corporeidade, entendo que ela me funciona mais como um radar luminoso para compreender como minha corporeidade se dá, nesse percurso tão singular de minha poética. Compreender essa dialética construída no interior da poética. Se minha presença física mais contundente na visibilidade do trabalho pode ser considerada como “enunciação performativa” ou não.

Entendo que, por ora, necessito de mediações entre os lugares de exposição e minha presença. Necessito de ausências, espaços de cegueira, de invisibilidade no visível. Necessito submeter tais transformações à ação do tempo lento. Nesse sentido, dois termos são caros para mim, aqui, e de maneira direta e indireta eu os tenho mencionado, ao longo do texto: pele e prótese. Uso os termos para indicar as mediações da câmera e da roupa como elementos que me dão “um tempo”, enquanto me preparo para apresentar-me no trabalho, de outra forma. Para encarar a nudez dessas aparições.

Dessa maneira, seria interessante discutir um pouco sobre “pele” e “mediações”, tentando perceber de que maneira tais mediações podem auxiliar meu entendimento de corporeidade posto na poética, de que maneira eu assumiria uma postura híbrida de corporeidade, entendendo tanto a atualidade da postura fenomenológica – o que me faria

---

<sup>106</sup> Regina Melim comenta sobre um trabalho de Vito Acconci, “Following Piece”, de 1969. Neste trabalho, realizado por 30 dias em New York, o artista deveria seguir alguém pelas ruas da cidade até que aquela pessoa entrasse em um local privado, como um automóvel ou em uma casa. A cada dia Acconci escolhia aleatoriamente uma “vítima”, submetida a uma série de imagens fotográficas. O artista entendia os lugares de comércio como espaços públicos também, e assim, se o “escolhido” entrasse em um restaurante, por exemplo, a perseguição continuava. Para Acconci, “*o espaço público era por excelência um espaço de encontro, democrático e formador contínuo de pequenos territórios. Cada pessoa, nesse território que se forma e se desfaz continuamente, teria, portanto, a chance de falar por si mesma, sem pedir permissão para isso*”. Cf. MELIM, Regina, *Performance nas artes visuais*, 2008, p.18.

aproximar dos outros, quanto os ecos de uma modernidade tardia – de que maneira me segrego – mas ao mesmo tempo construindo brechas para outras possibilidades de pensar nos corpos dos pseudo-sujeitos que produzo, à medida em que “me” produzo.

## **a pele**

Em um de seus textos sobre subjetividade<sup>107</sup>, Sueli Rolnik propõe-nos um percurso em direção ao interior de uma subjetividade, tendo a pele como estrutura de acesso. A pele, em um primeiro momento, é da ordem da estabilidade, parede que determina as diferenças do fora e do dentro; mas à medida dessa viagem, essa “parede” vai se transformando em uma estrutura vibrátil, permeável às oscilações externas e escoando-as para dentro do sujeito. A cada nova reação do interior do indivíduo com o que vem de fora, a pele consubstancia uma “dobra”, transforma-se. A cada “dobra” sofrida pela pele, a autora nomeia de “diagrama”: *“cada vez que um diagrama se forma, a pele se curva novamente – (...) cada modo de existência é uma dobra da pele que delinea o perfil de uma determinada figura de subjetividade”* (ROLNIK, 1993: 306).

Jo Takahashi (2003: 157 et seq) percebe a consciência do próprio corpo como um processo de constituição de uma pele que intermedia a pele natural com o mundo. É uma camada que atua junto da camada epidérmica. Assim, a consciência do próprio corpo, sendo um *“ato intimista, patrocinado por uma coleção de imagens que nós fazemos do próprio corpo”*, constituiria assim uma “pele” anterior à roupa. Já Henry-Pierre Jeudy chama-nos a atenção para a importância da pele como uma *“superfície de auto-inscrição, como um texto, mas um texto particular, pois seria o único a produzir odores, sons e a incitar o tocar”* (JEUDY, 2002:84).

Frayze-Pereira (2005: 48) destaca um dado ambíguo da pele, relacionado à proteção e à fragilidade, assim como sua ponte para a cultura:

se o homem nasce prematuramente, com uma pele muito fina, muito frágil, muito pura e que, por isso, pede uma proteção artificial, esta não é apenas física, mas sobretudo,

---

<sup>107</sup> ROLNIK, Sueli, “Subjetividade, ética e cultura nas práticas clínicas”. In: CADERNOS DE SUBJETIVIDADE, São Paulo, PUCSP, v. 1, n.º1, 1993, p.305-13.

simbólica. Quer dizer, ao nascer, o homem fica exposto num duplo sentido: aos perigos, mas também aos olhares. Ele é com toda certeza o único animal que nasce nu e que faz de sua pele uma superfície a pintar – superfície na qual gradualmente se inscreve uma identidade que a tela, epiderme ultra-sensível, através da pintura e de toda a arte, vai ampliar.

O pintor austríaco Hundertwasser, a partir dos anos 1950, desenvolve gradativamente sua consciência de artista como “ator social”, pensando aqui em Alain Touraine. Naqueles anos, inicia uma série de desenhos e pinturas que tem como “personagem principal” a linha curva e seus desdobramentos, como as espirais. Mas essas são mais do que formas, são plataformas que transcendem o discurso visual e instalam-se como base de sua denegação dos rigores da arquitetura moderna de tendência racionalista (em 1958, ele divulga o manifesto “Longe de Loos”<sup>108</sup>), bem como de sua atuação ecológica a partir dos anos 1980. Pensando aqui na definição genérica de espiral segundo Houaiss<sup>109</sup>, como “*linha curva que se desenrola num plano de modo regular a partir de um ponto, dele afastando-se gradualmente*”, podemos perceber que a forma espiralada sempre é uma referência a um ponto central, mesmo que a linha tenha uma força centrífuga.

Segundo Pierre Restany, a espiral seria a “metáfora biológica”, a formalização do entendimento que Hundertwasser propõe para a relação do homem com o mundo: “*a partir de níveis de consciência sucessivos, e concêntricos em relação ao seu eu profundo*” (RESTANY, 2001: 10). Assim, inicialmente o pintor pensa em três peles que constituem o homem, proferindo esse pensamento em seu “Discurso nu”, em 1968: a epiderme, o vestuário e a casa. Hundertwasser apresenta-se nu para fazer seu discurso; “*reencontra a sua primeira pele, a da sua verdade original, a sua nudez de homem e de pintor, despindo-se da segunda pele (a sua roupa) para proclamar o seu direito à terceira pele (a sua casa)*”. (Ibidem).

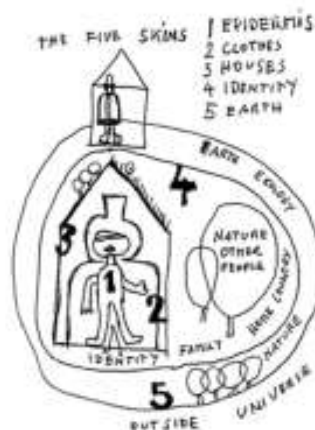
Nos anos 1970 e 1980, o pintor realiza uma série de viagens pelo mundo, inclusive à Amazônia em 1977; por meio dessas experiências, produz mais manifestos, como o “O teu

---

<sup>108</sup> Adolf Loos, arquiteto vienense, declara que o “ornamento é um crime”, propondo uma organização racional do espaço, bem como um padrão estético que uniformizasse as construções modernistas. Loos foi citado nas menções que fiz ao texto de Walter Benjamin, *Experiência e pobreza*, exatamente por seu rigor construtivo, ausência de ornamentação e uso ostensivo do vidro, o que fará Benjamin “saudá-lo”, juntamente com uma série de outros artistas que não buscavam a ornamentação, distanciando-se assim dos hábitos burgueses de vida.

<sup>109</sup>In: <http://dci.busca.uol.com.br/result.html?t=10&ref=homeuol&ad=on&q=espiral&group=0&x=37&y=11>  
Acessado em 08.04.2010.

direito de janela – o teu dever de árvore” e “O manifesto da Santa Merda”<sup>110</sup>, respectivamente em 1972 e 1979. Percebe também mais outras duas peles que compõem o indivíduo, o meio social e o planeta (Ibid:11): “a quarta pele do homem é o meio social (da família e nação, passando pelas afinidades electivas da amizade). A quinta pele é a pele planetária ligada directamente ao destino da biosfera, à qualidade do ar que se respira, e ao estado da crosta terrestre que nos protege e nos alimenta” completa-se assim, a “espiral visionária de Hundertwasser”.



53. Espiral de Hundertwasser, desenho a nanquim, 29,7 cm x 20,9 cm, 1998.

Esses usos metafóricos da pele – postos no pensamento de Rolnik, Frayze-Pereira, Jo Takahashi, Henry-Pierre Jeudy e Hundertwasser - revelam o corpo como elemento de conexão com o mundo e sua imprescindibilidade no processo de estruturação do ego, como elemento materializador de situações-limite entre o dentro e o fora, o eu e o outro, o tátil e o visual. É desta sensibilidade individual que se poderia chegar a uma vivência sensível do coletivo.

Se Hundertwasser se desnuda para dizer das peles do homem, por mais que eu compartilhe de seu posicionamento, percebo o quanto sua ação se distancia de meu desejo de

<sup>110</sup> Este manifesto é respectivo ao projeto de urbanização de uma área periférica em Viena, destinada à central de coleta e incineração de lixo. Sua proposta foi a transformação de um volume industrial em uma torre (segundo Restany, uma “mesquita-palácio digna das Mil e Uma Noites”), nomeada de “Catedral Bazar de Santa Merda”, rodeada por um jardim monumental. O projeto foi realizado entre 1988 e 1992. Cf. RESTANY, Pierre, *O poder da arte: Hundertwasser, o pintor-rei das cinco peles*, 2001, p. 47 et seq.

me desnudar, para vestir as peles (roupas) dos outros. Acredito que por ora, o meu “nu possível” seja o de Roman Opalka, comentado por Bernard Noel:

Todos os dias, à mesma hora, o pintor Roman Opalka fica sob o guarda-chuva [anteparo] branco que, dentro de seu ateliê reflete a luz, e fotografa seu rosto. Um editor alemão publicou cinco anos desses autorretratos. De um extremo a outro do álbum, o rosto é idêntico, mas folheando rapidamente as páginas, você verá esse rosto envelhecer na ponta de seus dedos. Nada de mais nu<sup>111</sup>.

Ou seja, acredito que meus desejos de ser outra pessoa, no ato de vestir minha coleção de roupas, ainda não estão em sintonia com minha disposição interna de apresentar-me nua para receber aquelas personas. Seja vestindo-as em público, seja apresentando-me ao público por meio de imagens da ação, a nudez corporal constrange-me no tempo gasto de enunciação de uma “nudez subjetiva” que revele o poder da alteridade: é muito tempo sendo outras pessoas. A nudez de Opalka é lenta e se dá em “pílulas diárias”, como é lento meu processo de criação. Acredito que muitos colegas, profissionais de artes visuais, compartilhem desse constrangimento ou compartilhem da necessidade de solidão, o que os faz trilharem outro(s) caminho(s) para a relação autobiografia/artevinda/corpo.

Desta maneira, atuo na contramão de Hundertwasser, que para se conhecer abre-se em espirais, desdobra sua corporeidade para uma relação mais dinâmica com o mundo. Apresenta-se sem constrangimentos em seus discursos, em manifestações políticas, agregando “húmus” para suas peles sociais. É um movimento centrífugo da individualidade de Hundertwasser, por mais excêntrico que ele possa ser. E mesmo que eu perceba o quanto o meu percurso poético abriu-se para a participação dos outros, é como se eu (me) enrolasse (n)essas alteridades todas, constituindo coberturas para tapar meu vazio existencial. Se Hundertwasser se desdobra, eu me dobro. Quanto mais peles ele ganha para si, mais nu está. Para mim, ainda me abastecer o verso de Tardieu: *“para avançar, eu me volto sobre mim mesmo. Ciclone pelo imóvel habitado”*. Na leitura que faço de Tardieu, minha terceira pele - minha casa – confunde-se

---

<sup>111</sup> NOEL, Bernard, Le nu apud SOUSA, Susana, “O nu possível. Para um estudo da nudez como objecto estético”, in: <http://www.ousia.it/SitoOusia/SitoOusia/Temi/Estetica/Testi/Nupossivel.htm> Acessado em 29.10.2006.

com minha corporeidade; e é nela que guardo minhas roupas e as roupas dos outros; é na terceira pele que eu me resguardo.

### 2.3.1. ações orientadas

O termo “performance” foi mencionado há pouco; relaciona-se a um termo mais genérico, “performatividade”. Entendo performatividade como a base que consubstancia as linguagens “performance”, “happening” e suas versões híbridas. Performatividade seria uma espécie de coincidência presencial entre o enunciador de um texto e sua enunciação, agindo de imediato sobre um outro que também o(s) presencia (a audiência). Assim, durante um ato performativo, há uma dupla exposição do sujeito enunciador: ele expõe sua ação ao mesmo tempo em que expõe a si mesmo. Ao assistirmos a um concerto de piano, por exemplo, escutamos a música, mas ao mesmo tempo assistimos à ação do pianista.

O termo “performatividade” foi o tema de estudo do britânico John Austin, filósofo da linguagem da Escola de Oxford. Performatividade seria uma condição dos “*enunciados performativos*”, expressão cunhada por Austin para dizer de atos que “*não descrevem, não relatam, nem constata absolutamente nada, e, portanto, não se submetem ao critério de verificabilidade (não são falsos ou verdadeiros)*” (SILVA, 2004). Austin busca diferenciar ações que são de cunho descritivo de um evento (enunciados constativos) dos atos performativos, ações em que a enunciação do sujeito-enunciador descreve essa ação, ao mesmo tempo em que ele a finaliza; há uma dependência entre o sentido da enunciação e a ação do enunciador. Os enunciados performativos são “*enunciados que, quando proferidos na primeira pessoa do singular do presente do indicativo, na forma afirmativa e na voz ativa, realizam uma ação*”. (Ibidem)

Austin percebe que há diferenças entre o que se enuncia em um texto verbal e o que se enuncia em um ato de fala. Interessa-se então em compreender o que aproxima e o que diferencia estas maneiras de expressão verbal; percebe que nos atos da fala, não há como separar sujeito e objeto. Assim, interliga os atos locucionários dos ilocucionários aos enunciados constativo e performativo respectivamente, de maneira a buscar compreender essa inseparabilidade do sujeito e do objeto no enunciado performativo. A eles liga-se o ato perlocucionário. Este é o ato “*que produz um efeito sobre o interlocutor, ao passo que o ato*

*ilocucionário é a realização de algo ao dizer algo, e o ato locucionário é a realização de um ato de dizer algo*” (OTTONI, 1998:77). Dessa maneira, o ato locucionário é responsável pela produção de sentido, enquanto o ato ilocucionário dá força a esse sentido, produzindo uma determinada afetabilidade no interlocutor.

O filósofo ainda sustenta que o que define o sentido de um ato de fala é o contexto em que se insere e a condição do enunciador em ter autoridade sobre o que diz, ou seja, Austin vincula o sentido de uma linguagem ao seu contexto e ao sujeito – vincula o valor da linguagem a fatores “extra-linguísticos”. Vejamos um exemplo apontado por Eliane Rangel (2004: 9), a oração “*aceito esta mulher como minha legítima esposa*”. Há falta de dados para se considerar que o dito é verdadeiro ou falso. O proferimento “*não está apenas descrevendo ou relatando, mas, dito nas condições adequadas e pela pessoa adequada está realizando algo, ou seja, a pessoa está se casando*”. Ou seja, o proferimento, em uma condição adequada e com o sujeito apto para dizê-lo, está agindo ao mesmo tempo em que dizendo. Trata-se de um enunciado performativo.

Ainda com relação a esse exemplo, dependendo de outros recursos utilizados na enunciação: a ênfase, cadência, tom de voz, gestos, etc., o texto falado poderá ser interpretado diferentemente pela audiência. Isso revela a importância da recepção na teoria de Austin, o que ele denominará de uptake, ou seja, a capacidade de apreensão da intenção do enunciador: “*a intenção não pertence somente ao sujeito falante que a transmite, mas é garantida, via uptake pelo sujeito ouvinte para assegurar a apreensão*” (OTTONI, 1998:85).

Interessante pensar que Austin, ao compreender essa inseparabilidade no seio da Linguística - campo que se propõe como “ciência” - aproxima os Estudos Linguísticos da Filosofia; o autor faz seus estudos sobre a linguagem ordinária no pós-guerra, quando manifestações que atuam em campos de fronteira, começam a aparecer<sup>112</sup>. Nesse contexto,

---

<sup>112</sup> Em uma conferência em 1958, dois anos antes de morrer, Austin responde a uma “provocação” da platéia, se a filosofia era uma “ilha” ou um “promontório”: “*A filosofia é uma ilha ou um promontório? Se procurasse uma imagem deste gênero, creio que diria que ela se assemelha mais à superfície do sol. “A pretty fair mess”. Você se desembaraça como você pode com os meios que você tem à mão. Psicologia, sociologia, fisiologia, física, gramática, vale tudo. A filosofia sem cessar ultrapassa suas fronteiras e chega aos seus vizinhos. Acredito que a única maneira clara de definir o objeto da filosofia é dizer que ela se ocupa de todos os resíduos, de todos os problemas que ficam ainda insolúveis, após experimentar todos os métodos aprovados anteriormente. Ela é o depositário de tudo o que foi abandonado por todas as ciências, em que se encontra tudo o que não se sabe como resolver.*” Cf. AUSTIN, John, “Performativo-constativo”. (Apêndice). In.: OTTONI, Paulo, *Visão performativa da linguagem*, 1998, p.133-4.



também se inicia a recepção do pensamento de Wittgenstein junto aos artistas do Black Mountain College, escola de arte norte-americana muito ativa nos anos 1950. Ambos – Austin e Wittgenstein – percebem que o contexto é um fator determinante na questão da significação de um enunciado. Lembremo-nos da famosa expressão de Wittgenstein: *“não pergunte pelo sentido das palavras, pergunte por suas condições de uso”* (WITTGENSTEIN apud RANGEL, 2004: 7)

Lembremo-nos da imagem de Pollock em seu ateliê, com a enorme tela no chão, derramando respingos de tinta sobre o suporte, ora entrando na tela, ora circundando-a: é muito forte essa questão do artista em trabalho. Acredito que deve ter sido essa a razão de inspiração para Hans Namuth fazer o ensaio fotográfico de Pollock em ação, e que instigou as próximas gerações de artistas, quanto à exposição do corpo do artista no trabalho. O *modus operandi* de Pollock, revelado pelo fotógrafo, é contemporâneo aos estudos de Austin.



54. Hans Namuth, imagens de Jackson Pollock em trabalho, fotografia P&B, 1950.

Austin dedicou-se à questão dos atos de fala, mas fazendo um esforço, podemos transpor esse pensamento para os “atos do corpo”, o que nos permite compreender melhor as manifestações que se originam em meados dos anos 1950, em que o hibridismo de linguagens já se apresenta.

Observando as fotografias de Namuth, podemos intuir que o enunciado performativo seria algo assim, a partir de Hans Namuth: “*eu lhes mostro como Jackson Pollock trabalha*”. Assim, há duas sentenças que são simultâneas: Pollock trabalhando em seu ateliê (ato locucionário) e Hans Namuth mostrando a ação (ato ilocucionário). A ligação da fotografia com o real reforça essa questão, pois ao mesmo tempo em que nos fornece um “retrato” de Pollock, revela suas ações. Essa questão da fotografia é importante aqui, pois esse estatuto de “verdade” vinculado ao realismo fotográfico provoca seus efeitos na recepção, constituindo-se assim no “ato perlocucionário”.

No entanto, essas ações de Pollock não podem ainda ser consideradas como “happenings”, no sentido pleno de performatividade, como serão as ações de Allan Kaprow, do Fluxus e de outros artistas posteriores a Pollock. Aqui, as grandes telas sobrepõem-se às ações, ou estas consubstanciam o processo de construção de sua “pintura de ação”. De certa maneira, podemos pensar que as imagens de Pollock em trabalho informam-nos sobre seu *modus operandi*, ensinam-nos algo sobre os procedimentos para se conseguir determinados efeitos, mas ao mesmo tempo compreendemos a singularidade do sujeito relacionada com a singularidade de seu fazer.

Não que o tema do “artista em trabalho” seja algo inédito na História da Arte. Infiro, pois, que o regime de presença nestas imagens de Pollock ainda não é o mesmo dos regimes de presença que serão mais frequentes nos próximos anos, mas também não é mais o regime de presença que se verifica em imagens medievais e antigas de artistas trabalhando. Posso pensar então que Pollock “não performa” ainda - mesmo porque não há o quesito “intencionalidade”, determinante para que suas ações se constituam nessa “performatividade” - mas as imagens de Namuth, a meu ver, são “imagens dialéticas” porque inquietam a própria pintura de Pollock, apresentando essa problemática de um corpo específico em trabalho que se apresenta com “força ilocucionária”.

No livro de Rudolph Wittkower, *Escultura*, o autor faz uma história da escultura por meio de suas técnicas e procedimentos, e para desenvolver seu pensamento em relação aos procedimentos anteriores ao século XIX, Wittkower vale-se de uma série de índices. Para além das próprias obras de arte e de signos indicativos do fazer nessas obras (o caso dos *non finito* de Michelangelo, por exemplo), o autor utiliza-se de imagens de escultores em trabalho, sejam gravuras, iluminuras, desenhos esquemáticos, relevos e vitrais. Obviamente que essas

imagens não retratam um artista específico, mas elas são registros de ações. Por meio delas, Wittkower percebe, por exemplo, a angulação correta de um cinzel. O mais importante naquelas imagens está na revelação de um modo de fazer, e nesse sentido, elas revelam algo de uma poética.



55. Anônimo, Desenho segundo vitral da Catedral de Rouen, século XIII.

Outro exemplo que me ocorre sobre regimes de presença refere-se aos autorretratos que Van Gogh faz de si com a orelha cortada. Se observarmos os outros autorretratos do artista, ele concentra a composição na cabeça, mantém a força do olhar que nos encara, pode representar um atributo como um chapéu ou barba, mas quase sempre, se não me falha a memória, o artista está em posição de descanso na composição – o movimento sugerido comparece na velocidade das pinceladas e no trato da matéria pictórica. Os autorretratos que faz a partir da mutilação, a meu ver, transcendem o ponto da obra de arte como pretexto para a visibilidade de suas próprias questões (cor, matéria pictórica, por exemplo) – para dar visibilidade também a um drama íntimo, a uma ação. Revelam-nos o que lhe aconteceu – no entanto, ali não se expõe uma ação artística, mas uma ação acontecida no corpo do artista. É como se ele utilizasse o corpo da pintura para dizer de algo que ocorreu em seu próprio corpo cotidiano.

Assim, cruzando as imagens de artífices em trabalho, a imagem de Van Gogh com a orelha cortada e as imagens de Pollock pintando, podemos perceber que os graus de presença do “corpo” são bem distintos, por conta mesmo de seus contextos e das autoridades que os sujeitos têm de executar tais ações. Esse assunto demandaria muito mais tempo de discussão, por conta mesmo do estatuto de “ser artista” em cada um desses contextos, o que legitimaria

suas condições de sê-lo. Os sujeitos representados naquelas imagens de artífices medievais e antigos no livro de Wittkower são anônimos e mesmo que se reconhecessem nas representações, não reivindicariam sua própria identidade no registro de suas singularidades. Tais imagens têm muito mais a função de “docere” (educar), próprio da atividade artística daqueles contextos, do que nos autorretratos de Van Gogh (que reclama sua subjetividade, transgredindo alguns cânones procedurais) ou nos retratos de Pollock realizadas por Hans Namuth. E no caso de se comparar “fotografias” com “pinturas”, caso de Pollock com Van Gogh, o ato deste fica muito mais à vontade no campo ficcional do que o ato pollockiano, posto que imiscuído mesmo dessa subjetividade “concentrada”: soma da subjetividade da figura retratada com o sujeito retratante.

Trazendo a questão para o contexto de Pollock, pensamos que o sujeito Namuth, de fato esteve em visita ao ateliê do artista. Mas ele poderia ter dito ou escrito a sentença: “*Eu estive no ateliê de Pollock*”, o que seria um ato locucionário, pois revela uma ação sua, ou “*Pollock trabalha assim*”, para descrever a ação do artista. O ensaio fotográfico fornece uma mediação para o contato do público com o artista em trabalho, a exposição das imagens fotográficas pode funcionar como licença para que cada um de nós “esteja em contato” com o artista. Nesse sentido, a câmera fotográfica é um agente de mediação entre o artista e o espectador.

Gostaria aqui de introduzir a expressão cunhada por Regina Melim, “ações orientadas para fotografia e vídeo”, ao referir-se a uma série de trabalhos de ordem performativa que não são presenciais, mas que se apresentam no espaço expositivo, mediados por uma série de elementos para além do próprio corpo do artista. A autora está interessada em discutir as possibilidades mais recentes de performance, em que impera o hibridismo de tempos e de regimes de presença. Assim como Krauss reivindicou a ampliação do conceito de escultura, já existe um distanciamento temporal suficiente para se reivindicar a “performance no campo ampliado”.

A partir da definição mais radical de performance, imperante nos anos 1960 e 1970, como a de Peggy Phelan (PHELAN apud MELIM, 2008:37), que considera que os

atos não se repetem. Performance é viva somente no presente. Não pode ser conservada, gravada, documentada, do contrário, isso será outra coisa. A

documentação da performance através de fotografias ou vídeos é somente um estímulo para a memória para tornar-se presente. Performance implica o real, através da presença física do corpo,

Regina Melim constata que hoje há uma vertente na linguagem que permite pensar os vídeos, as fotografias, desenhos, textos, instalações e outros elementos como situações híbridas de performance. Uma série de estudos mais recentes tem adotado uma postura crítica em relação a esse radicalismo de considerar como performance somente os atos presenciais.

Reavaliações de ações realizadas sem audiência alguma, no espaço público da cidade, ou no próprio estúdio do artista performando apenas diante de câmeras, bem como uma série de remanescentes de ações que aconteceram ao vivo, tornaram-se objetos de análise e revisão. Da mesma forma, reapresentações de performances históricas dos anos 1960 e 1970 – baseadas nesses remanescentes ou documentos, como filmes, fotografias, vídeos, depoimentos orais ou escritos – também surgiram aderidas a muitas proposições artísticas e curatoriais. (Ibid: 36-7)

Kristine Stiles é uma dessas teóricas que reavaliam o conceito, admitindo-o em sua versão ampliada. Para Stiles (apud MELIM, 2008: 38-9),

performances podem ser desde simples gestos apresentados por um único artista ou eventos complexos através de experiências coletivas. (...) Performances podem ocorrer sem audiência e sem documentação alguma, ou podem ser registradas através de fotografias, vídeos e filmes, entre outros. E esses meios acrescentados às ações se tornam a base de uma forma híbrida de performance.

A partir do surgimento das primeiras câmeras portáteis de vídeo, entre o final dos anos 1960 e início dos anos 1970, alguns artistas iniciaram experimentações com o aparelho. Bruce Nauman e Vito Acconci destacam-se por suas experiências valendo-se da câmera como um olhar onisciente e presente no ateliê. Geralmente a câmera era fixa, e os artistas colocavam-se de frente para o aparato, realizando diversas ações ordinárias, como caminhar ou sentar. No caso de Nauman, o artista compreendia essas ações como extensões das esculturas que produzia. Isto porque,

sendo um artista e estando em seu estúdio, qualquer coisa que por ventura estivesse ali realizando se configuraria como um trabalho artístico. Havia, sem dúvida, uma clara intenção de sublinhar o processo como obra. Desse modo, eleger o ateliê como espaço

para registrar gestos performáticos tornava-se prática constante para grande parte desses artistas que incorporavam o vídeo como extensão de suas experimentações (MELIM, 2008: 49-50).

Se neste comentário podemos perceber o espaço do ateliê como espaço simultâneo de produção e de apresentação da produção – graças às imagens gravadas, isso não significa necessariamente que tais imagens sejam consideradas apenas como registros. Por meio dessas ações em que se misturam o cotidiano com o artístico, a imagem do artista e suas ações como conteúdo da experimentação, percebemos também uma maneira nova da questão autobiográfica misturar-se ao artista vinculado à body art.

Com isso quero dizer que nessas práticas iniciais com câmeras, ou mesmo com câmeras fotográficas que registram ações dos artistas em diversos espaços, inclusive o ateliê, insinua-se um diferencial de produção que pode ser um sinal da singularidade do sujeito que quer mostrar-se em ação. Ou seja: determinados artistas escolhem atuar em performances presenciais, enquanto outros escolhem trabalhar com mediações, produzindo ações orientadas para vídeo e fotografia. São diferenciais na linguagem que apontam diferenças de subjetividade ou mesmo de entendimento da corporeidade. Isso fica mais claro a partir do comentário de Michael Rush sobre Nauman e Acconci:

Às vezes suas performances eram casos particulares, exercícios executados no estúdio, filmados, mas não necessariamente apresentados. Em vez de objetos vendáveis (como pinturas ou esculturas), o processo físico da criação de arte tornou-se a própria obra. A filmadora representava “o outro”, ou o público. Além disso, era fundamental, nas tentativas desses artistas, libertar-se das limitações da arte tradicional. As performances particulares baseadas em meios de comunicação de massa de Nauman e Acconci referem-se ao artista sozinho em seu estúdio. (RUSH, 2006: 41)

E referindo-se especificamente a Vito Acconci, Rush complementa que ele “*via a cena de vídeo ou de filme como algo que o separava do mundo externo, colocando-o em uma “câmara de isolamento”, como ele dizia, onde se conectava intimamente com seu material básico, o corpo.*” (Ibid: 44) Assim, podemos perceber que a performatividade presente nessas experimentações é aberta, configurando-se ora como “estudo”, como “performance”, mas também como uma maneira singular de dizer da solidão e da incomunicabilidade. Nesse

sentido, eles “performam” diante do aparelho, utilizando-o como prótese, o que é muito mais do que um mero registro de ação.

Ocorre-me novamente a imagem de Pollock em trabalho, em seu ateliê. O fato de haver imagens do artista em ação tornou-se um fato, espécie de desdobramento da ação principal do artista, que é pintar. Há os efeitos de suas ações; podemos ver as imagens das pinturas de Pollock ou mesmo ver os trabalhos em uma eventual exposição do artista (o que seria o ideal). E há o ensaio fotográfico de Hans Namuth. O fotógrafo foi um “outro” que presenciou uma “performance particular” de Pollock e fez daquilo um trabalho autônomo, que pode configurar uma outra exposição. Então, não há a “solidão” do artista, porque Namuth (o outro) reivindica para si a autoria do ensaio fotográfico.

E aqui, Namuth pôde escolher entre fotografar sua “visita” ou não, e nós saberíamos do fato por meio de seus relatos escritos ou orais. No caso das experimentações de Acconci e Nauman, esse “outro” (como sujeito) é substituído pela câmera, transformando-se em uma “câmera subjetiva”, híbrido entre a máquina e um olhar que falseia uma presença, uma interlocução.

Por outro lado, por mais que as ações de Pollock sejam “atécnicas”: não revelam nenhum mistério sobre o fazer de uma obra – elas ainda estão no campo específico da arte, mas já tendendo a uma conversação maior com as ações cotidianas. Por meio das imagens de Namuth, nos impactamos com o fato de um artista entrar na “arena” (Leo Steinberg): um campo de enfrentamento com o visível, para “simplesmente” derramar pingos de tinta, como uma dança. Diferenciam-se portanto, das ações de Nauman e Acconci, que são simples, ações que todos nós fazemos cotidianamente.

Em outro texto, Regina Melim (2007) faz apontamentos interessantes sobre essa intimidade mediada, pois percebe que manifestações contemporâneas de “presenças mediadas” apresentam imagens do artista em sua casa e até mesmo em seu próprio quarto, no espaço da sala de exposições. Isto remete a uma distensão espacial e temporal, pois o tempo e o espaço da interação com o trabalho ficam maiores do que na realidade são. São estratégias de diálogos e de silenciamentos, de presença e de ausência, simultaneamente, que desdobram tanto a atuação do artista como o espaço em que se inserem.

A autora engendra o termo “espaço de performance” para compreender esses fenômenos de distensão espacial e temporal. Ao perceber a câmera de vídeo ou de fotografia

cada vez mais como um outro, como uma prótese do corpo do artista, Melim compreende desta maneira uma *“distensão do espaçotempo da performance para se constituir em espaço de performance quando então exibidos em museus e galerias.”* Consequentemente, há também uma *“distensão da própria noção de performance que se via, então, desdobrada do aqui-agora para em qualquer lugar – em qualquer tempo.”* (MELIM, 2007: 105)

O espaço de “performance” configura um híbrido, em que se vêem alargadas tanto a noção de videoarte quanto a noção de performance. Seriam instalações que recebem em si as “vídeo-performances”, introduzindo outra maneira de interação do público com o trabalho.

Mesmo que não exista nenhum tipo de sofisticação na ambientação, (...) existindo tão somente um monitor de TV posicionado no espaço físico de uma sala, temos que considerar como uma forma expandida tanto do vídeo quanto da performance, que vai além do monitor de TV e do corpo do performer. Isto porque, ao demandarem do espectador um reposicionamento, ou seja, uma reaproximação, criam e findam por estabelecer entre esse si, um espaço de compartilhamento. (Ibid:105-6)

Postas estas considerações de Rush, Stiles (na voz de Melim), quanto a própria Regina Melim acerca de uma outra condição das imagens em vídeo e fotografia para além de mero registro de uma ação do artista, posso dizer que me encontro nessas considerações, posto que para mim interessa agir em um espaço segregado ou tornado segregado. Na parte seguinte deste texto, quando descrevo alguns trabalhos autorrepresentacionais, o leitor poderá perceber melhor que o vídeo e a fotografia (e a voz gravada) são mediações necessárias que apresentam em si a dialética entre a visibilidade e a invisibilidade, para o caso de meu projeto poético. Enquanto ações orientadas para vídeo e fotografia, meus aparecimentos são performativos, pois denunciam minha presença (mesmo mediada pela tela do monitor ou pela película fotográfica), além das ações que executo diante da câmera, ações essas que são comuns, podendo ser realizadas por qualquer um. Crio, desta maneira, uma maneira outra de trabalhar a minha corporeidade, enquanto reverbero no outro as nossas semelhanças (e diferenças).



### 2.3.2. outras peles

Em meu ensimesmamento necessário para avançar e ser os outros que me habitam, ou pelo menos tocá-los, utilizo próteses. Pele-roupa, prótese-câmera são mediações de que me valho para “estar presente” no lugar de enunciação do trabalho, de maneira mais ousada que do que nos trabalhos mais antigos. Pele torna-se matéria, prótese torna-se canal. Mas pele é canal também, e prótese é uma maneira de tocar. Fenomenologicamente, esses termos não são excludentes na vida, muito menos na poética.

Joseph Sirgy faz uma definição interessante de “autoconceito” como *“imagem mais próxima do que se idealiza para o eu corpóreo”* (SIRGY apud CASTILHO & GARCIA, 2002:79): autoimagem que fazemos de nós mesmos como o cruzamento da imagem ideal, da imagem real e da imagem social. Assim, o autoconceito seria uma maneira peculiar com que nos apresentamos aos outros, como gostaríamos de ser e o que realmente somos.

A roupa é uma maneira singular da expressão do autoconceito de alguém; ela também é uma espécie de mediação entre dois ou mais sujeitos. Nesse sentido, reside sua força como objeto de estudo fenomenológico. Castilho e Garcia apontam que, em função do eu real, ideal e social, a roupa tem uma característica própria, pois nós a usamos por diferentes razões. Em caráter privado, quando sozinhos, podemos relaxar sem o condicionamento da máscara, sem a preocupação ou angústia do julgamento dos outros. O traje, portanto, na sua função de máscara, torna o homem inacessível, inclusive a si mesmo, enquanto parte do espetáculo, representando determinado papel frente ao (s) outro(s).

Por conta mesmo dessa diversidade de funções que ela concentra em si, a roupa é pensada como “máscara”, que guarda sua dialética assim como seu possuidor. *“Ela implica a simultânea e conflituosa presença da máscara (do eu ideal) e da nudez (do eu real), que estão simbolicamente expressas no jogo de esconder e mostrar, ambos pertinentes ao jogo que a moda propõe a cada período histórico, brincando, alternando partes do corpo que podem ou não serem vistas ou entrevistadas”*. (CASTILHO & GARCIA, 2002: 82) Margarita Rivière complementa o pensamento, apontando que

O traje é um elemento indiscretíssimo porque imediatamente nos fornece, nos sugere coisas que sem ele não poderíamos conhecer. O vestido é um veículo de informação, é

um meio de comunicação, pois através dele podemos supor suposições que se convertem arbitrariamente em saber e, como ato de consequência, em um juízo de valor. (RIVIÈRE apud CASTILHO & GARCIA, 2002: 80)

A roupa é um elemento de sedução, mesmo no campo teórico. Peter Stallybrass estava consciente disso ao haver nomeado seu estudo sobre as condições em que Marx produziu “O capital”, de “O casaco de Marx”. Um título mais banal talvez me desinteressasse em lê-lo. Como artista visual, pensaria no livro como um texto próprio ao campo da economia e da sociologia, e o deixaria de lado, lembrando como esses temas são “áridos” para minha geração de artistas pós-64. Mas Stallybrass iguala de importância o sujeito e seu objeto-roupa, mostrando-nos a dificuldade do pensador em produzir intelectualmente, em função das adversidades materiais na Inglaterra da primeira metade do século XIX.

Por meio da relação com seu casaco, Marx discute o papel de fetichização da mercadoria na sociedade industrial. Assim, há dois sentidos para o “casaco”: como uma mercadoria qualquer, percebida em seu valor de troca, em que os *“seus valores sensoriais se apagam”* (MARX apud STALLYBRASS, 2000:56), mas como o casaco de Marx, a peça que *“Marx vestia, entrava e saía da casa de penhores. Ele tinha usos bem específicos: conservar Marx aquecido no inverno; distingui-lo como um cidadão decente que pudesse entrar no salão de leitura do Museu Britânico.”* (STALLYBRASS, 2000: 56) Nas dificuldades financeiras, Marx o penhorava, como alguns outros objetos domésticos; durante o período da penhora, o pensador não podia frequentar a sala de leituras do Museu. Ele não tinha outra peça de roupa que lhe desse uma distinção social suficiente para estudar naquela biblioteca.

Para mim, esse texto é sobre dificuldades no processo de criação. Mas também, por meio do tema roupa/tecido, o autor nos introduz em diversos conceitos caros a outras áreas do conhecimento, como moeda, mercadoria, patrimônio, trabalho, classes sociais. Vejamos um pensamento de Stallybrass:

Quando penso sobre roupas, repenso meu próprio trabalho sobre o início da Inglaterra moderna. Pensar sobre a roupa, sobre roupas, significa pensar sobre memória, mas também sobre poder e posse. Comecei a ver o quanto a Inglaterra da Renascença era uma sociedade da roupa. Com isso, quero dizer não apenas que sua base industrial era a roupa e, em particular, a manufatura de lã, mas também que a roupa era a moeda corrente, muito mais que o ouro ou a moeda. Ser um membro de uma casa aristocrática, ser um membro da guilda, significava vestir-se de libré, significava ser

pago, sobretudo em roupas. E quando um membro de uma guilda tornava-se livre, dizia-se dele, ou mais raramente dela, que tinha sido “vestido”. (STALLYBRASS, 2000: 16)

Quando li esse livro de Stallybrass em 2003, comecei a compreender que, por haver criado uma coleção de roupas, algumas implicações se deram em meu processo de criação. Antes, o que me sensibilizava era a matéria tecido branco. Suas implicações simbólicas, além de suas características físicas, que, para mim, abriam um universo maior no Desenho do que o uso do papel. Comprar uma peça de tecido para dar-lhe forma era como uma busca da “origem” da forma, espécie de “ponto zero”. Esse pensamento começou a mudar após a coleta de roupas. Ao colecionar roupas das pessoas, pensava somente em erigir um volume que fosse constituído de uma “comunidade”, dava importância ao “nós” no processo de criação. Mas ao ler o texto de Stallybrass, senti-me como ele no início da citação acima, cujo fragmento repito aqui: *“quando penso sobre roupas, repenso meu próprio trabalho...”* Isto significa, para mim, como “dar relevo” a uma série de questões que antes estavam “desfocadas” na poética, como a memória, a apropriação e a corporeidade. Até mesmo minhas leituras começaram a se diversificar, a partir de então.

Para além de sua função de contato do corpo com outra pele, contato entre dois sujeitos e a função básica de proteção corporal – a roupa é também um signo, posto que revela muitas características de quem a porta: a identidade, a personalidade, se o corpo está ou não escondido. E nessa medida, ela é, além de um signo, um fenômeno social. Assim, pensar em “roupa” é admitir inicialmente sua possibilidade de ser interpretada, enquanto fenômeno, de diversas maneiras. Não é meu intento traçar mais esse “mapeamento” interpretativo da matéria/objeto “roupa” e suas implicações na semiótica, fenomenologia, sociologia ou qualquer outra abordagem conceitual. Interessa-me mais comentar sobre certas maneiras de uso da roupa como causa material, em certos artistas contemporâneos. Escrever como percebo essas peles dos outros, antes de dizer das minhas. Interessa-me seguir o modo de raciocínio de Stallybrass. De que maneira esses artistas tratam do corpo, das relações humanas, da forma e da dicotomia aparecer/desaparecer, questões que me interessam sobremaneira.

Ainda pensando em minha poética, hoje percebo que o lidar com o binômio tecido/roupa é uma maneira de lidar com a questão formal. Se nas experiências com Desenho, o imperativo era a construção de uma forma orgânica densa, por meio de tramas de linhas

sobre um fundo branco, a experiência tridimensional alerta para a questão da matéria, suas características próprias que podem auxiliar ou não na construção da “forma”. Nesse sentido, inicia-se lentamente um novo sentido de forma como conciliação e tensão entre um projeto e uma resposta que a matéria dá àquele projeto:

Cada vez mais se acentuava a importância da matéria ferro em minhas experimentações. À medida em que uma familiarização maior com esta matéria ia se dando, tornava-se mais patente a idéia de que a escultura poderia ser mais do que uma forma no espaço, mas também uma maneira de ser de um determinado material. O ferro, seja em arames ou em placas, linhas ou planos, possuía determinadas particularidades que interferiam diretamente sobre a visualidade que ia se compondo. (GOZZER, 2002: 48)

Esse pensamento acerca do ferro pode ser adaptado ao tecido, pois suas características de maleabilidade, tração, alvura e fragilidade, ao mesmo tempo em que foram critérios de escolha do material, apresentavam-me desafios à formatividade dos trabalhos.

Maurice Frechuret, em seu livro “Le mou et ses formes”, estuda alguns ready mades de Duchamp que são feitos de matérias moles, bem como obras mais recentes de outros artistas, a partir de ações que se fazem com tecidos, como amarrar, dependurar e amontoar. Na introdução do livro, o autor comenta que hoje, *“mais do que qualquer outra época, o artista tem escolhido em deixar à matéria e à sua própria realidade energética, uma grande liberdade de ação. A evolução do material – o amolecimento, liquefação, compressão, dilatação, condensação... – é aceita e integrada à própria história da obra.”* E complementa que a história da forma só teve a ganhar com a “história do informe”; essa nova prática com materiais moles *“modificou notavelmente o vocabulário formal”* ao introduzir *“novas noções no campo artístico como as de reversibilidade, mobilidade, permeabilidade, relatividade e (...) o aleatório”*. (FRECHURET, 1993: 19 et seq).

Essa reversibilidade e maleabilidade do tecido podem ser estendidas à flexibilidade funcional de uso por um mesmo artista ou por um conjunto deles, indicando, com isso a riqueza semântica que as matérias moles – tecidos e roupas – possuem. É o caso de Joseph Beuys, por exemplo. Vários de seus trabalhos são revivificações de seu momento de “hibernação” na Criméia, quando foi resgatado pelos nativos e deixado envolto em banha e

feltro, por considerável tempo. Essa imobilidade do corpo é resgatada na ação “O chefe”, realizada na Galeria René Block, em 1964.

Nesta ação, Beuys permanece inerte, envolvido pelo “manto” de feltro, por cerca de oito horas. Portando um microfone, de quando em quando o artista emitia sons guturais, bem como se podia ouvir seu batimento cardíaco. A sala da galeria permaneceu fechada durante o período da ação, mas as pessoas podiam acompanhar pela porta de vidro o que se “passava” em seu interior: uma composição com elementos aparentemente jacentes – dois coelhos mortos conectados às pontas do feltro, Beuys em repouso, uma barra de cobre também envolta em feltro, blocos de gordura nos cantos da sala.



56. Joseph Beuys, O chefe, 1964. Galeria René Block, Berlim.

O tecido, nesse caso, tem a mesma função térmica que as peles dos animais: conservam o calor. Mas nesse caso, o tecido enrolado no corpo de Beuys provoca uma disformia ou mesmo uma sensação de mistério por não sabermos muito bem o que está enrolado dentro do manto de feltro. Esse não reconhecimento da forma, ao mesmo tempo em que nos provoca a curiosidade, também desfaz uma possível hierarquia entre as espécies habitantes da galeria: um homem, dois coelhos. Os animais mortos e o Beuys inerte igualam-se na horizontalidade dos corpos, mesmo que ao artista caiba a função de “transmitir” aos assistentes, os sons “produzidos” pelos coelhos.

Em outra ação, o manto de feltro adquire a mesma função de cobertura total do corpo ao ponto do não-reconhecimento. Em “I like América, América likes me”, Beuys e um coiote coabitam o mesmo espaço de uma galeria em New York, por vários dias de 1974. Utilizando apenas um cajado e o manto de “invisibilidade”, o artista propõe a mesma conformidade

formal com os elementos da natureza. Se em “O chefe”, os coelhos estavam mortos, ele se horizontalizava como referência à sua recuperação do acidente na Criméia. Agora, o coiote está vivo e representa ali toda a potência da natureza, potências energéticas “profundamente arraigadas” (BORER, 2002: 23), com as quais Beuys quer compartilhar: o território, a palha, o feno, os cheiros. Para tal, não pode colocar-se inerte. Assim, o manto revela sua importância em dar a invisibilidade da forma humana para o animal, por mais que essa forma informe o instigüe.



57. Joseph Beuys, Imagens da ação “I like América, América likes me”, 1974, New York.

Tanto em “O chefe” quanto em “I like América, América likes me”, percebemos o trato do artista com alteridades radicais, que jazem no campo do selvagem, da natureza. Tratam da reconciliação proposta por Beuys de mundos antagônicos separados. Assim, a coabitação do homem com a natureza implica a aceitação dessa presença no seio da natureza humana, sua capacidade de buscar a harmonia em um equilíbrio dinâmico:

nos juntar à animalidade perdida seria ao mesmo tempo a sua prática e o seu objetivo; aprender dos animais o desenvolvimento dos sentidos e a harmonia com a natureza; de uma cabra, o dom de curar-se por si mesma, como acreditavam os gregos. (...) [Estranhos] um ao outro, o homem branco e o animal trocam sinais de reconhecimento, adaptam-se ou adotam-se mutuamente, reconciliam-se. (Ibid: 25)

No entanto, em outro trabalho, “O terno de feltro”, o material conforma-se à forma do corpo humano, mas perde o “recheio”: Beuys é reconhecido ali mesmo na autonomia de sua presença física em relação à roupa. O terno de feltro fica dependurado na parede, estruturado por um cabide, mas conseguimos, mesmo assim, reconhecer a presença de um corpo

específico, pois o terno identifica o sujeito Beuys. Mesmo que o terno esteja dependurado, é possível sua utilização como roupa pelo artista. Portá-lo, vesti-lo, significaria dar mobilidade à idéia de renascimento, tornar essa ideia um ato comunicacional mais enfático pela função de conservação energética do feltro; no entanto, pelas próprias características desse tecido, o terno de Beuys não é um costume do dia-a-dia. Não poderia usá-lo sempre. Tal como o manto de Bispo ou mesmo o terno de Ann Hamilton, o costume indica uma função específica para uma ocasião específica. Nesse sentido, a roupa guarda aqui sua função “ritualística”, sua incapacidade de mesclar-se ao uso cotidiano, ou, lembrando Walter Benjamin, a sobreposição da aura (o valor de culto) ao valor de uso. Lembram-nos as passagens mitológicas que envolvem o uso do manto como doador de força: em Perseu, o manto da invisibilidade é um dos atributos que lhe permite vencer a Medusa; nos trabalhos de Hércules, este passa a vestir a pele do Leão de Neméia depois de matá-lo, como modo de apropriar-se de sua força.



58. Joseph Beuys, Terno de Feltro, 1970; 59. Ann Hamilton, Suitably Positioned, 1984. Materiais pontiagudos sobre manto, performance no Franklin Furnace, New York; 60. Bispo vestindo seu Manto da Apresentação.

Neste aspecto, tais particularidades dos mantos de Beuys, Bispo e Hamilton diferem-se da noção de uso nos “Parangolés” de Hélio Oiticica. O artista brasileiro busca sensibilizar o outro para suas composições, de maneira a transcender a relação de mera contemplação do objeto de arte. Os “Parangolés” constituem-se em estruturas vestíveis, “roupas” que só fazem sentido se um corpo vesti-las e dançar, injetando-lhes vida por meio do movimento real. Oiticica explica:

o espectador “veste” a capa, que se constitui de camadas de pano de cor que se revelam à medida que este se movimenta correndo ou dançando. A obra requer aí a participação

corporal direta; além de revestir o corpo, pede que este se movimente, que dance, em última análise. O próprio “ato de vestir” a obra já implica uma transmutação expressivo-corporal do espectador, característica primordial da dança, sua primeira condição. (OITICICA, 1986: 70)

Nesse sentido, podemos perceber que roupa e corpo formam uma unidade inseparável na proposta dos Parangolés. É o corpo que dá vida à estrutura cromática, desdobrando-a em suas diversas faces, desvendando planos ocultos, palavras, construindo “poemas-móveis”. É esta a razão para Oiticica colocar de lado o termo espectador, substituindo-o por “participador”:

O “vestir”, sentido maior e total da mesma, contrapõe-se ao “assistir”, sentido secundário, fechando assim o ciclo “vestir-assistir”. O vestir já em si se constitui numa totalidade vivencial da obra, pois ao desdobrá-la tendo como núcleo central o seu próprio corpo, o espectador como que já vivencia a transmutação espacial que aí se dá: percebe ele, na sua condição de núcleo estrutural da obra, o desdobramento vivencial desse espaço intercorporal. (OITICICA, 1986: 71)



61. Hélio Oiticica, Parangolés em uso por diversos participantes.

Se nos Parangolés de Oiticica percebemos que o corpo do sujeito transforma-se ao ser coberto pela roupa/estrutura cromática, é que neles, ativam-se sujeito e objeto, tornando a roupa como “abrigo”, mas principalmente, ativando os próprios mecanismos motores do participante: pernas, braços, mãos, sorrisos e olhares atestam o índice de uma “ação total” do corpo na obra.

Diferentemente de Oiticica, na performance “Cut Piece”, de Yoko Ono, realizada pela primeira vez em Tóquio em 1964, percebemos ali um corpo passivo. Ajoelhada em um palco,



Yoko Ono submete-se às ações dos outros, que, portando tesouras, cortam, cada qual um pedaço de sua roupa, até que fique nua. A artista procura não encarar seus “desafiadores”, tentando manter-se conformada à situação. Persiste, na ação, a ideia de hierarquia entre indivíduos, mas construindo uma experimentação “masoquista”, lembrando aqui o conceito deleuziano de Corpo-sem-Órgãos. Ono compõe com um outro um híbrido em que os papéis se invertem, pois há uma delegação de poder para o outro, esse outro que não é a artista. Kristine Stiles<sup>113</sup> aponta:

Ono sentou-se imóvel no palco depois de haver convidado a platéia a subir e cortar sua roupa, cobrindo seus seios no momento da nudez. “Cut Piece” acarretou o desenlace da reciprocidade entre o exibicionismo e os desejos escópicos, entre a vítima e o assaltante, entre o sádico e o masoquista: e como um sujeito heterossexual, Ono desvelou o relacionamento feminino-masculino por meio de objetos respectivos a cada gênero.

E assim como nesta performance de Yoko Ono, em que se sobressaem as questões de gênero, percebemos no trabalho de Louise Bourgeois “Cell Clothes”, de 1996, o mesmo espírito: cada qual, por sua vez, com seu teor de perversidade.



62. Yoko Ono, Cut Piece, 1964 e 1965, Tóquio e New York.  
63. Louise Bourgeois, Cell Clothes, 1996, materiais diversos.

O trabalho de Bourgeois baseia-se em suas memórias de infância. Vive uma situação “difícil” que é a convivência no espaço doméstico, de sua tutora, Sadie, como amante de seu

<sup>113</sup> In <http://www.medienkunstnetz.de/works/cut-piece> . Acessado em 01/04/2010.

pai, um próspero comerciante e restaurador de tapeçarias. Assim, na casa convivem a Sra. e o Sr. Bourgeois, os filhos do casal, mas também Sadie. Nessa época, Louise gostava de conversar com a costureira da família, onde desenvolveu o gosto pelos tecidos, pela moda e pela costura: *“o quarto de costura era o lugar de descobrir segredos, como sexo, que lhe eram negados. Enquanto consertava as calças do Senhor Bourgeois, a costureira respondia às perguntas da menina Louise sobre as partes do corpo. Os códigos de vestidura eram regulamentação do desejo”*. (HERKENHOFF, 1996: 252)

Em Cell Clothes, vemos uma “relação sexual” entre dois corpos, um homem sobre uma mulher. De certa maneira, podemos evocar a relação de Yoko Ono com o sujeito que manipula a tesoura como uma relação sexual, em que ela se esforça para manter a sujeição ao outro. A cada pedaço de roupa que lhe é retirado, mais a artista se despoja de si mesma, tal como Justine, a famosa personagem de Sade que sofre os lentos suplícios de seu amo. O olhar para alhures faz a conexão imaginada.

Há também uma passividade em Cell Clothes, mas são corpos sugeridos, encarnados pelos estofos macios. Nesse trabalho, a tesoura talha a forma, diferentemente do que em Ono, que a mutila metaforicamente: *“O que Bourgeois esculpe é costura de roupas almofadas em seios e nádegas, roupas em abraços e em trabalhos de sedução, roupa ossatura e violência, interioridade e vasta e ciúme”* (Ibid: 254).

Assim, a artista Louise Bourgeois passa a produzir esculturas – entalhes, modelagens e moulings com tecidos cujo tema principal é o corpo erótico, ou pelo menos formas que desejam uma corporeidade. Sua obra é “antiplatônica”, pois não se satisfaz com o mundo inteligível, mas sim com o que o tátil pode revelar. Em “Cell Clothes”, roupa e corpo são um só, unidade que é reforçada ainda mais pela cópula dos corpos-roupas. Sua obra *“deseja ter um corpo. Esta arte não despreza a intensa referência ao sujeito. E esse sujeito é uma mulher”*, comenta Herkenhoff (1996: 242). E em “Still Life” e “Indigo Blue”, de Ann Hamilton (respectivamente 1988 e 1991), é a própria artista que se põe em trabalho de organizar, dobrar e empilhar um inumerável conjunto de camisas masculinas. Vêm-se aqui, por meio da complementação de Hamilton, facetas do gênero feminino contempladas nas obras de três mulheres, que dão, senão um tom autobiográfico (o trabalho de Louise Bourgeois é assumidamente autobiográfico), um tom evocador das discussões sobre gênero, que têm lugar desde os anos 1960. No caso de Ann Hamilton, a artista detém-se na quantificação como

evocação do trabalho e do tempo gasto na ação. Muitas de suas instalações, senão a maioria delas, têm na presença do corpo em trabalho (se não é o seu próprio corpo, a presença de voluntários), um índice daquele que habita o espaço de exposição como espaço de vivenda e de produção.



64. Ann Hamilton, vistas de Still Life, 1988, materiais diversos.

65. Ann Hamilton, vista de Índigo Blue, 1991, roupas jeans, elemento humano, livros.

Por meio dessas imagens, pudemos perceber como os artistas tratam do corpo e da roupa, transformando-a em um indicativo da figurabilidade do corpo. No trato com a roupa ou com o tecido tornado roupa, há um jogo do aparecer e do desaparecer, bem próprio do jogo de subjetivação, em que somos nós e outros que nos habitam. Seja como roupa-carne, transgressão, roupa-trabalho-poïésis, roupa invisibilidade, visibilidade, comunhão e ritual, tais exemplos traduzem uma corporeidade e uma performatividade que lançam outras bases para se pensar no corpo artístico, para além do uso de novos meios tecnológicos.

Ao contrário, evocam questões ancestrais que ainda ocupam o cerne das relações intersubjetivas: a solidão, as relações de poder, o erotismo, a relação cultura/natureza. Por meio de contrações e distensões temporais, cada um desses artistas me olham, na relação fenomenológica (a relação possível, posto que são trabalhos efêmeros, permanecem no tempo pelo registro fotográfico) que posso estabelecer com eles. E eles fazem-me questionar quais são os papéis que a coleção de roupas, ou outras roupas-trabalhos e tecidos que possuo, ocupam em meu percurso poético, para além das relações forma e matéria.

De repente, silêncio. Seriedade e até gravidade descem sobre a sala, eis o rei nu. Retirado, o último disfarce acaba de cair.

Estupor! Tatuado, o Imperador da Lua exhibe uma pele multicolor, muito mais cor do que pele. Todo corpo parece uma impressão digital. Como um quadro sobre uma tapeçaria, a tatuagem – estriada, matizada, recamada, tigrada, adamascada, mourisca – é um obstáculo para o olhar, tanto quanto os trajes ou os casacos que jazem no chão.

Quando cai o último véu, o segredo se liberta, tão complicado como o conjunto de barreiras que o protegiam. Até mesmo a pele de Arlequim desmente a unidade pretendida por suas palavras. Também ela é um casaco de arlequim. A platéia tenta rir ainda, mas não consegue: seria preciso talvez que o homem se esfolasse. Assobios, apupos... pode-se pedir a alguém para arrancar a própria pele?

A platéia viu e fica em suspenso; poderia ouvir-se uma mosca voar. Arlequim não é imperador, nem mesmo derrisório. Arlequim só é Arlequim, múltiplo e diverso, ondulante e plural, quando se veste e se desveste: nomeado, condecorado porque se protege, se defende e se esconde, múltipla e indefinidamente. Brutalmente, os espectadores, juntos, acabam de esclarecer todo o mistério.

Ei-lo agora desvendado, entregue sem defesa à intuição. Arlequim é hermafrodita, corpo mesclado, macho e mulher. Escândalo na sala, perturbada até as lágrimas. O andrógino nu mistura os gêneros sem que se possam distinguir as vizinhanças, lugares ou bordas onde terminam e começam os sexos: homem perdido na fêmea, mulher mesclada com o macho. Eis como ele ou ela se mostra: monstro.

Monstro? Esfinge, animal e donzela; centauro, macho e cavalo; unicórnio, quimera, corpo compósito e misturado; onde e como distinguir o lugar da solda ou do corte, o sulco onde a ligação se ata e se aperta, a cicatriz onde se juntam os lábios, o da direita e o da esquerda, o de cima e o de baixo, mas também o anjo e a besta, o vencedor vaidoso, modesto ou vingador, e a humilde ou repugnante vítima, o inerte e o vivo, o miserável e o riquíssimo, o tolo cabal e o louco vivo, o gênio e o imbecil, o senhor e o escravo, o imperador e o palhaço. Monstro, é verdade, mas normal. Que semblante afastar, agora, para melhor conhecer o lugar de junção?

Arlequim-Hermafrodita serve-se das duas mãos, não como ambidestro mas como canhoto completado, destro até do lado esquerdo, viu-se claramente quando ele se despia, suas capas dando viravoltas nos dois lados. Encantos da infância e rugas próprias dos idosos, misturados, levam a que se pergunte sua idade: adolescente ou ancião? Mas, quando apareceram a pele e a carne, todos descobriram sobretudo sua mestiçagem: mulato, temperado, híbrido em geral, e em que medida? Um quarto de sanguenegro? Um oitavo? E se ele não brincasse mais de rei, mesmo de comédia, daria vontade de chamá-lo de bastardo ou mestiçado, cruzado. Sangue misto, marrom, amarronzado, impuro.

Que nos poderia exibir agora o monstro comum, tatuado, ambidestro, hermafrodita e mestiço sob a própria pele? Sim, o sangue e a carne. A ciência fala de órgãos, de funções, de células e de moléculas, para finalmente confessar: faz tempo não se fala mais de vida nos laboratórios; mas ela nunca se refere à carne que, precisamente, designa, num dado lugar do corpo, aqui e agora, a mistura de músculos e de sangue, de pele e de pêlos, de ossos, de nervos e de funções diversas, que mescla aquilo que o saber pertinente analisa. A vida joga os dados e embaralha as cartas. Arlequim põe à mostra, para terminar, a sua carne.

Misturados, a carne e o sangue mestiço de Arlequim parecem confundir-se ainda com um casaco de arlequim.

**parte 3**  
**produção experimental: identidades incompletas**

As atuais experimentações autorrepresentacionais não surgiram no presente momento, elas têm sua historicidade. Conforme abordado anteriormente, acredito que o artista, quando se coloca verdadeiramente em sua conduta criadora, estabelece com esse fazer um “elo autobiográfico”. No entanto, para além desse compromisso autorrepresentacional que construo em meu percurso poético, percebo que houve momentos que me impeliram a nomear um trabalho ou outro de “autorretrato” ou de considerar algum como tal, mesmo que ele compartilhasse com outros as mesmas características visuais, matéricas, de linguagem ou de preocupação espacial.<sup>114</sup>

Mesmo assim, propus-me a fazer então um recorte dentro de minha produção como um todo, pontuando que o tema autorrepresentacional obedece a dois momentos ou fases, distintas entre si, porque são respostas a vivências pessoais diferentes. Juntas, fornecem a base para a atual produção, que pode ser pensada como síntese singular dessas fases. Assim, abordá-las rapidamente pode esclarecer a percepção do leitor para o entendimento do atual momento de meu percurso poético. Além disso, voltar ao passado mantém a chama da circularidade, esta pensada como forma que tensiona o desenho linear (flecha do tempo) que ainda se atribui ao processo de criação.

Dessa maneira, contento-me com desenhos em espiral, flechas curvas, formas incompletas e outras formas “borgianas” como esquemas possíveis para abarcar a complexidade de um processo de criação em trabalhos autorrepresentacionais.

Esta introdução é necessária para que se possa compreender porque, a partir de um determinado momento em minha produção artística (1995), inicio um processo de classificação interna de toda a produção, passando a constituir alguns deles em séries e a nomear um determinado subconjunto como “autorretratos”. Esta consideração não se dá sem desconforto, pois, de certa maneira, considero a produção genérica de um artista como autobiográfica. O que se pode pensar, então, como “falso problema” (fazer um recorte de algo

---

<sup>114</sup> Em minha dissertação de mestrado, “Gravidade por um fio: o peso e a leveza em um projeto de instalação”, pude estudar as componentes de meus trabalhos, no tocante à relação com o Desenho e a busca Tridimensional, por meio de diversas relações entre o peso e a leveza. Para deter-me nas questões prioritárias da pesquisa em curso, optei por não rerepresentar essas reflexões no corpo deste texto, o que não impede de mencionar, vez ou outra, algum aspecto que deverá ser devidamente esclarecido ao leitor. Caso o leitor se interesse, a leitura do texto dissertativo poderá esclarecer alguns outros pontos de meu percurso poético. Cf. [www.artes.ufrgs.br/geral.asp?id\\_secao=261&nome=Mestrado&id\\_secao-mae=88](http://www.artes.ufrgs.br/geral.asp?id_secao=261&nome=Mestrado&id_secao-mae=88)

que permeia a totalidade de uma produção), pode adquirir status de “pretexto” para produções mais ousadas quanto a minha “presença” na imagem resultante, além de fornecer subsídios para as reflexões dentro da pesquisa em curso.

Embora algumas questões formais das quais me utilizo para justificar a pertinência destas formas no campo deste subgênero apresentem-se também em trabalhos anteriores a esse marco temporal, o objeto de estudo somente contempla produções conscientemente nomeadas neste campo. Há um princípio convencional do que sejam retrato e autorretrato: uma correspondência formal bastante satisfatória entre o modelo e sua representação visual. No entanto, as formas que produzi a partir de 1995 não remetiam ao realismo naturalista, inserindo-se, porém, dentro de uma processualidade construtiva que buscava a economia e a síntese e, portanto, a abstração.

Aquelas formas não possuíam nada que identificasse um rosto, um traço peculiar qualquer, uma personalização, enfim, mas se contrapunham aos títulos dados: “Auto-retratos”, numerados ordinalmente. A problemática da constituição do campo “autorretratos” dava-se por uma dialética do viés formal com o nome. É como se apenas o título as tivesse ancorado nesse universo da autorrepresentação, revelando algo que se dava de maneira ambígua na recepção do próprio trabalho.

Então, o que lhes designava como autorretratos seria o “chamado” – o fato de nomeá-los? O que me acontece(u) que me fez chamá-los não somente de autorretratos (designá-los como tais), mas chamá-los como uma invocação, para que “viessem” a mim? Quando teria vindo esse (duplo) chamado: ainda como imagem imaginada, englobando a intenção e o desenvolvimento da ideia? Durante a execução ou ao fim da realização do trabalho? Depois que percebi um conjunto de trabalhos? Ou será que esse chamado veio de fora, de uma alteridade: eu sonhei que os chamei? Poderia tal subconjunto apossar-se de tudo até então produzido por mim artisticamente, contaminando este “tudo” de tal maneira de mim mesma (ou do que eu não sou), nublando qualquer desejo de diferenciação entre autor e produto? Ou será que o autorretrato impescinde de uma pele de dessemelhança (ou limite reconhecido) para com o referente para que possa ser chamado como tal?

São muitas questões que recobrem meu processo de criação de autorrepresentações, tornando-o um campo-corpo não cristalizado, não endurecido pelo excesso de peles de dúvidas, mas sim um campo permeável a prospecções contínuas: um trabalho arqueológico,

enfim. Penso aqui na expressão “ser cebola”, de Georges Didi-Huberman, ao referir-se aos estudos de crânio realizados por Leonardo da Vinci. É o próprio artista renascentista quem escreve:

Se cortas uma cebola pelo meio, poderás ver e contar todas as túnicas ou cascas que formam círculos concêntricos ao redor dela. Da mesma maneira, se seccionas uma cabeça humana pelo meio, cortarás primeiro o couro cabeludo, depois a epiderme, a carne muscular e o pericrânio, depois o crânio, e dentro dele, a dura-máter, a pia-máter e o cérebro, e de novo a pia-máter e a dura-máter, e a rete mirabile e também o osso que as suporta. (DA VINCI apud DIDI-HUBERMAN, 2009: 25)

E na complementação do filósofo francês de que na “*cebola, de fato, a casca é o caroço: não há mais hierarquia possível doravante entre o centro e a periferia*” (DIDI-HUBERMAN, 2009:25) – é que sonho para mim uma autorrepresentação em que convivam sem hierarquias a semelhança e a dessemelhança, a presença e a ausência, a evidência e a invisibilidade, o eu e o nós.

### **3.1 fases da produção autorrepresentacional**

Em termos gerais, dentro do subconjunto de autorretratos, há um “divisor de águas” que cria, por sua vez, outros três subconjuntos ou fases. O divisor de águas situa-se nas preparações para capacitação profissional. Assim, a primeira fase, de 1995 a 1998, é anterior ao Mestrado em Artes Visuais; a segunda fase situa-se entre a fase final do Mestrado e a preparação para o Doutorado, ou seja, entre 2002 e 2005. O que considero como terceira fase é a própria seleção de estudos e a realização dentro da pesquisa em curso.

Em comum, o que essas fases distintas possuem é a interrogante que está na origem do tema desta produção específica: *quem sou eu?* No entanto, isso não significa que parto para um trabalho com esta interrogação conscientemente posta, desde o nascedouro da ideia. Ela está na origem das reflexões sistematizadas que faço nesta pesquisa, a partir de uma produção artística em parte realizada, em parte em processo. Acredito que ela esteja presente, mas mesclada a várias outras questões, quando como preparamos o ateliê para iniciar um exercício. *Quem sou eu* se “camufla” nas caixas de lápis, nas pastas de papéis, numa orelha de caderno



de estudos, ou mesmo num rabisco desinteressadamente feito durante um devaneio. Enfim: onde está *quem sou eu?*

Esta questão pode estar em qualquer posição espacial ou temporal de uma cadeia criadora. Esta interrogante insolúvel torna ainda mais nebulosa uma correspondência com uma visualidade pretendida durante a execução de um autorretrato, pensando em produções mais recentes, marcadas por um espalhamento dos elementos no espaço real ou mesmo por uma dificuldade de se criar uma imagem unificada para um sujeito representado. Isso porque pensamos que um autorretrato deveria guardar certa fidelidade a um corpo, um “todo” organicamente coeso. Uma composição dispersa ou em “deslizamento” dificultaria essa correspondência.

### **3.1.1 fase de 1995 a 1998**

Esta fase constitui-se de seis (06) trabalhos<sup>115</sup>, todos intitulados “Auto-retrato”, acrescidos do termo numérico ordinal, n.º1, n.º2, n.º3, n.º4, n.º5 e n.º6.<sup>116</sup> Foram construídos de materiais diversos, dos quais os predominantes são o tecido e o ferro oxidado. São desmontáveis e apresentam também diversidade escalar, mantendo preocupação com um princípio antropomórfico em tensão explícita com a questão da abstração. Pode-se dizer assim que há uma forma-pensamento que se constrói na visualidade final do trabalho, e para isso, o dado da linguagem objetual ou escultórica indica-lhes a ancoragem em um repertório moderno: a preocupação gestáltica, a dicotomia forma-fundo, a linguagem de materiais e a verticalidade.

Esta fase inicial de autorretratos traduz-se no trabalho de constituição da forma, misto de “mimese” e abstração. Essa dualidade conduziu-me a uma série de reflexões posteriores no campo da mimese (e da nomeação de termos correlatos como analogia, cópia, correspondência, espelho, figuração, ilusão, imitação, realismo, reconhecimento, repetição, representação fiel, semelhança, simulação) e no campo da abstração (com seus termos

---

<sup>115</sup> O conjunto destes trabalhos foi o tema da comunicação “Auto-retratos: entre mimese e abstração”, apresentada no IV Congresso de Ciências Humanas, Letras e Artes das IFE’s mineiras, em agosto de 1999. Cf. GOZZER, Cláudia Maria França Silva, 1999.

<sup>116</sup> O “Auto-retrato n.º2” não foi executado, apresentando-se em forma de maquete. Desta maneira, ele não será objeto de análise em função da extensão deste texto, assim como outro estudo idealizado em 2001e que não foi executado.

correlatos como abismo, abstenção, apagamento, apropriação, ausência, desconfiguração, dessemelhança, diferença, iconoclastia, informe, informalismo, isolamento, retirada).

Constituindo dois campos semânticos principais, esses termos antecipavam-me as dificuldades dessas reflexões, gerando interrogações que acredito permearem a produção de um autorretrato: que relação se estabeleceria entre a mimese e a abstração na construção de um trabalho dessa natureza? Qual o limite entre esses dois conceitos? O que está em jogo na instauração de um autorretrato? Qual o grau de elasticidade deste subgênero na contemporaneidade? Que ideia tenho de mim ao construir um autorretrato? Mimese e abstração são compossíveis? Por fim: a mimese é condição essencial para se instaurar um autorretrato contemporâneo?<sup>117</sup>



66. Cláudia França, “Auto-retrato nº 5”. Ferro e impressão sobre tecido.

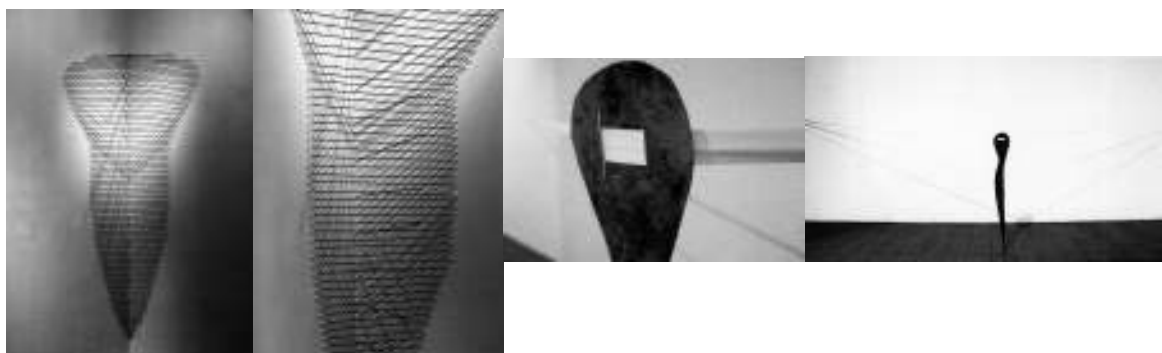
67. Cláudia França, Auto-retrato n.º3, 1997. Vista semi-perfil e detalhe. Tecidos e cordas de varal.

Por isso infiro sobre a pertinência do termo “deslizamento” como traslado lento, movimento quase imperceptível de uma condição de semelhança para uma dessemelhança, de uma verticalidade para uma horizontalidade, por meio da fragilidade de seus elementos constituintes (vidro, tecido, filetes de madeira). Esse deslizamento se dá, enfim, de uma noção de forma reconhecível prontamente para uma figura em abstração.

<sup>117</sup> Embora essas questões sejam fundamentais no entendimento de uma autorrepresentação, preferi não tratá-las diretamente nesta tese, posto que demandariam de mim um aporte teórico considerável e poderiam descaracterizar a filiação da pesquisa à pesquisa em arte. No entanto, acredito que de maneira sutil, tais famílias de conceitos são mencionadas na visualidade como um todo.

Por mais que se possa dizer da abstração da forma como distanciamento do referente, ela é resultado de um longo percurso de depuração de seus contornos, “*como se qualquer esquema, trabalhado por uma louca tendência a se esquematizar ainda mais, buscasse depurar a si mesmo e (...) entrasse numa [distinta] atividade de formalização*” (RIBON, 1991:72) Assim, os autorretratos dessa fase inicial são

provenientes do processo de síntese de uma matriz orgânica, constituída de uma forma circular apoiada em duas figuras alongadas, a lembrar triângulos, cujas pontas tocam o chão. Definem assim um conjunto que é quase um signo obtido pela redução da forma. O redondo concentra em si o peso, evidenciando a instabilidade da figura. De dois triângulos, passa-se a um, e do círculo, surge um pequeno entumescimento: a forma atual lembra um corpo (cabeça, tronco e membros) que identifico como sendo eu mesma – meus retratos definem-me como Homo erectus, e porque não, Homo fragilis. (GOZZER, 1999: s./p.)



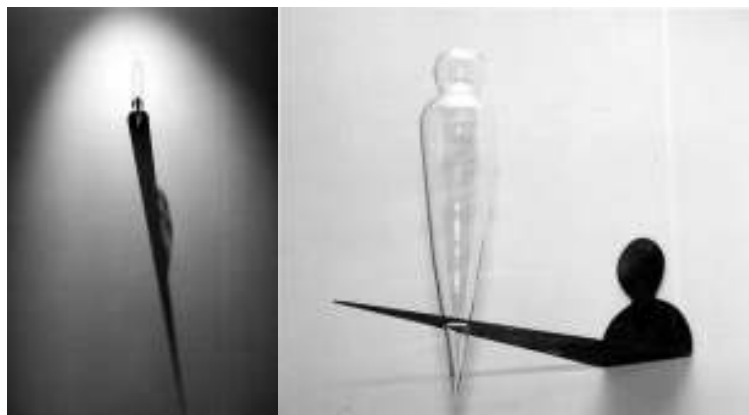
68. Cláudia França, Auto-retrato nº 1, 1995. Vista frontal e detalhe.

69. Cláudia França, Auto-retrato n.º4, 1997. Detalhe e vista frontal.

A direção vertical nos trabalhos é indicadora de ligações com a antropomorfia: “*A estatura se diz dos homens vivos, aprumados e designa (...) seu tamanho de homens: ela se refere, portanto, fundamentalmente, à escala ou à dimensão humana*” (DIDI-HUBERMAN, 1998:122). No entanto, no “Auto-retrato n.º4”, de 1997, a direção horizontal passou a competir com a direção vertical. Naquele momento não havia ainda uma consciência da força dessa outra direção, até que a partir de 1998 surgiram outros autorretratos cuja verticalidade estava deliberadamente ameaçada. Trabalhos posteriores (até mesmo os pertinentes a outras séries, gerando a série/tema das “paisagens”) apontavam de maneira ainda mais clara o ganho

paulatino da horizontalidade e/ou a dificuldade da manutenção do eixo vertical, bem como a dispersão composicional, destituindo de força uma forma dada a priori.

Um dado a ser considerado é a respeito da pergunta “quem sou eu?”. Nos primeiros trabalhos, ela não estava deliberadamente presente. Os trabalhos ainda tinham preocupações semelhantes aos da poética como um todo, o desejo de que os materiais utilizados e suas relações entre si dissessem sobre instabilidade, grafismo e o isolamento das formas no espaço real. Assim, seria mais justo considerar que as perguntas que fiz naquele momento – após a realização dos trabalhos, eram mais próximas de “o que é isso?” do que “quem sou eu?”



70. Cláudia França, Auto-retrato n.º6, 1998. Ferro e vidro. Vista frontal com iluminação e detalhe.

Acredito que nos últimos trabalhos da fase (os de 1998), uma inquietação sobre minha presença como “corpo” representado foi tomando “corpo” – ou de que a necessidade de solidão das formas fosse análoga a minha necessidade pessoal de solidão; assim, passei a considerá-los como “autorretratos”, reconhecendo, nos trabalhos anteriores, de que estava falando de mim mesma de maneira mais enfática, mesmo que fosse somente para mim mesma.

Dessa maneira, podemos perceber nesta rápida explanação, que essa primeira fase de autorretratos, por um lado responde pela abstração no desenvolvimento mesmo da forma, de sua simplificação e distanciamento do que poderia ser referência a um corpo-sujeito específico; os dados que ancoram os trabalhos como autorrepresentacionais seriam a verticalidade, o isolamento no espaço real e seus títulos, “Auto-retratos”.

### 3.1.2 fase de 2002 a 2005

Os autorretratos construídos a partir de 2002 contaminam-se do imperativo das relações físicas e perceptivas mais dinâmicas com o espaço real, a linguagem das matérias utilizadas, o alcance do eixo horizontal, determinando alterações compositivas tão importantes que redirecionaram inclusive o meu olhar para a arte moderna.<sup>118</sup> Alia-se a isto a participação mais efetiva de outras pessoas no processo criativo/construtivo do trabalho, como um fator desagregador de uma ideia de “forma” sedimentada pelo tempo, bem como de uma ideia de autoria. Outro dado diferenciador é quanto aos títulos. Não são mais nomeados de “Auto-retratos”, mas de títulos que parecem “despistar” para o conteúdo em questão, por meio de referências a aspectos rapidamente perceptíveis: “Coluna de Tecidos”, “Sem Título”, “Paisagem Humana”.<sup>119</sup>

Nessa fase, os trabalhos são instalações ou pertencem a instalações, à exceção de “Sem Título”, que mantém ainda ligação estreita com os pressupostos formais da fase anterior. Sua única “exigência” de espaço real é um pé-direito considerável. Isso o alinha ao “Auto-retrato n.º1”, que exigia uma quina para ocupação, ou ao “Auto-retrato n.º3”, que cresce em função do pé-direito do lugar.

---

<sup>118</sup> Refiro-me aqui à influência que as vanguardas racionais, como o Construtivismo Russo, exerceram em minha produção plástica como um todo. Mas o equilíbrio instável de algumas de minhas construções, chegando a exemplos posteriores de verticalidades que “desabaram”, fez-me atentar para o lado não-construtivo/racional da produção tridimensional moderna, exemplificada pelo conceito de informe de Georges Bataille, pelo conceito de anti-forma de Robert Morris, bem como pelo conceito de apagamento desenvolvido por Marco do Valle, apontados anteriormente neste texto. Assim, há uma correspondência entre esse outro olhar para a arte moderna e o termo “deslizamento”, como passagem da tectonia da forma, ou do pensamento fortemente formalista, para a horizontalidade e o trabalho não mais lido como predominância da forma, mas como um campo de relações entre elementos no espaço real e a situação do espectador.

<sup>119</sup> Mas isso não é coisa tão fechada assim: uma instalação apresentada em Londrina, em 2003, assume como título a pergunta: “Quem sou eu?”, mesmo porque àquela altura eu já estava desejosa de continuar minha formação tratando do tema “autorretrato”.



71. Cláudia França, Sem título, 2002. Vista geral e detalhe. Garfos, pratos e tecido.

No entanto, em relação aos outros trabalhos desta fase, sua relativa dependência a um conjunto maior (uma instalação) dificulta as descrições de cada um isoladamente, aliado ao fato de que, ao serem re-instalados, assumem outras informações fornecidas seja pelo próprio espaço arquitetônico, seja por aspectos conceituais da nova “ocasião”. Nesse sentido, parecem ser inauguradas novas questões para além de uma tentativa de representação do sujeito por um corpo: há uma alusão a um lugar para a acomodação desse sujeito/corpo representado, bem como a referência aos seus hábitos e costumes particulares. Para tal, a questão da resolução e do pensamento formal é ultrapassada por outras estratégias composicionais e conceituais mais complexas, que permitem outros tipos de relação com o espectador.

Tomo a liberdade de deter-me mais na análise de “Coluna de Tecidos” e seus desdobramentos, pois foi o trabalho detonador de novas questões, além da própria pesquisa do doutorado.

### **coluna de tecidos (2002)<sup>120</sup> e seus desdobramentos**

O que aqui se chama “coluna” é um empilhamento de diversos tipos de tecidos brancos tendo como limites o chão e o teto de um determinado lugar. A Pinacoteca do Instituto de

---

<sup>120</sup> Participante da instalação “Noventa Graus”, apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais. Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, Instituto de Artes da UFRGS, Porto Alegre (RS).

Artes da UFRGS, lugar em que foi exposta, possui em situação de destaque uma coluna de alvenaria de base retangular, cuja área da base é de 50 x 80 cm e pé-direito de 320 cm. A coluna de tecidos, chamada então de “pseudocoluna” – instala-se próxima ao modelo de alvenaria e respeita sua área da base e altura como norteadores formais e escalares.

Paralelamente a essa adaptação formal do estudo àquela realidade espacial, ao organizar velhas agendas e cadernos, percebia quantas pessoas queridas haviam passado por minha vida, bem como outras que se tornaram desafetos, relacionamentos comuns, passageiros ou passíveis de esquecimento. Ao listá-las, deu-se o insight: ao invés de trabalhar simplesmente com tecidos empilhados, pediria a cada uma daquelas pessoas uma peça de roupa usada (branca, que não fosse peça íntima) para que constituísse a coluna. Posteriormente, organizei os nomes em ordem cronológica, a partir de minha mãe, até o “amigo” mais recente. Os contatos que não puderam ser efetuados por morte, mudanças e não-reciprocidade foram apresentados na coluna por toalhas brancas virgens.



72. Cláudia França, Coluna de Tecidos, 2002. Vistas frontal e semi-perfil.

A estruturação da pseudocoluna dependia do volume de roupas adquiridas. O ideal é que ela se autossustentasse pela pressão e pelo excesso de roupas em função dos limites rígidos do chão e do teto; porém, tendo sido uma “escultura coletiva”, ela pressupunha a imprevisibilidade da participação do outro em sua constituição. Como alternativa estrutural, foi proposto um exoesqueleto de linhas tensionadas que passou a conter o volume das dobras. Para isso, foi necessária a colocação de uma base de chapa de ferro pintada de branco, sobre a qual se deu o empilhamento. Em cada uma das extremidades da chapa, foram atadas quatro

(04) linhas brancas de varal, que por sua vez, prenderam-se ao teto, criando um volume virtual, uma outra coluna sendo definida pelo grafismo assim produzido. Como o volume não alcançou a altura desejada, a parte superior do exoesqueleto tornou-se destacada em relação à parte inferior, em que predominavam o volume e sua textura.

A matéria tecido organizou-se em dobras, que por sua vez, sobrepuseram-se em camadas e assim adquiriram volume. A matéria roupa é mole, e esse é um diferenciador da pseudocoluna em relação ao seu modelo de concreto. Esse caráter mole do tecido-roupa-toalha propicia comportamentos dessa matéria que vão contra o princípio tectônico do objeto, ou seja: a um movimento de ereção da forma, responde o peso dos tecidos acumulados, que desaceleram seu processo de ganhar altura. Além disso, a possibilidade de queda era patente, graças aos desajustes dos tipos de tecidos sobrepostos, bem como a própria matéria mole.

“Coluna de Tecidos” apresentou uma diversidade de brancos que permitiu associá-los à questão dos tipos de tempos de uso do tecido e da roupa. Cada roupa que constituiu a coluna pertenceu a uma pessoa considerada na lista. Isso já indica que a roupa branca vinha impregnada de uma carga de realidade vivida pelo outro. Ela “traduz” o outro, pode ser sua pele, marcar uma identidade, mesmo que a roupa seja a mais comum possível: uma blusa Hering, por exemplo. Ao ser envolvida por uma manta de tecido, esse processo de impregnação de “realidade” pela roupa foi como que desacelerado ou interrompido, posto que cada envoltório guardava a roupa e todas as suas memórias, preservando-as das ocorrências reais do espaço expositivo (o acúmulo de pó, por exemplo). As mantas envoltórias têm origens distintas: umas são fragmentos de trabalhos já realizados, outras foram adquiridas no intuito de constituírem trabalhos que não foram realizados, outras, ainda, foram adquiridas já para o trabalho da pseudocoluna. As dimensões dos tecidos são as máximas, considerando-se a comodidade do trabalho e os seus usos anteriores. Tais nuances de branco, juntamente com o branco virginal das toalhas de banho, indicam níveis de uso, de realidade e de memória materiais. Perpassa aí uma tensão que se dá pela transitoriedade e precariedade da cor branca, podendo se transformar com o passar do tempo.

As ações sobre esses suportes moles foram respectivas a verbos de ação transitivos – dobrar, envolver, empilhar e erigir ou suspender. Elas carregam em si uma ideia de transitoriedade que se soma à própria transitoriedade e precariedade do equilíbrio da pseudocoluna. Dobrar, envolver, empilhar e suspender tecidos remete também às ações



cotidianas do universo doméstico de manutenção da ordem e da limpeza. Garantem à pseudocoluna um ar prosaico, pela ausência de uma técnica ou conjunto de técnicas artísticas específicas da escultura tradicional.

A despeito disso, o volume em si acaba sendo escultórico por possuir certa autonomia espacial. A dobra relaciona-se à própria inserção de movimento no interior da matéria, determinando o surgimento da formaunidade que se repetirá por meio do empilhamento. Se a dobra fez duplicar a espessura do plano, este passou a ser um planopotência. O plano responde como uma “mola”, em que a altura da forma resultante parece ser a projeção de uma unidade padrão que se desdobra ao infinito, ou até que atinja um obstáculo (no caso da coluna, o teto). É por meio da dobra que o tecido pode envolver e proteger cada roupa. Assim, envolver, por fim, resolveu-se enquanto procedimento técnico, ao permitir o contato de matérias de mesma origem e destinações distintas.

Cada tecido que envolveu uma roupa tornou-se um fora de um dentro, ao mesmo tempo que um dentro de outro fora, isto é, a interface da roupa e do entorno. Ou uma fita de Möebius. Se a dobra é o ato que permite o desenvolvimento da forma, o ato de dobrar promoveu uma “invaginação” do plano e o que estava no lado de fora, foi para dentro. A dobra constante passou a ser então um signo do eterno fluxo e refluxo do exterior com o interior, quando ela assim constituiu a pseudocoluna.

Esta, adquirindo uma intenção autofigurativa, assumiu, desta maneira, ser esse processo infinito de subjetivação, em que há uma constante inflexão do fora para o dentro – há sempre modos de dobrar. A dobra, nesse sentido, não é somente um tipo de ação sobre o suporte; apresentou-se como processo transformador da matéria e como formador do sujeito. Assim, é possível pensar nesse volume assumindo uma estreita relação com o corpo e com a identidade, sendo admitido como “autorretrato conceitual”.

As ações de empilhar, erigir ou suspender foram vistas como estratégias de construção do volume. A ação de empilhar responde à quantificação desmesurada da matéria tecido e ao princípio tectônico do objeto. Erigir e empilhar tornaram-se variações de uma ação matricial, cujo sentido está nessa tectonia, no desafio que o objeto construído faz à força gravitacional. Suspender, por sua vez, vinculou-se ao erigir como ações que buscam o aspecto escultural do objeto. A verticalidade instável da pseudocoluna lembra a condição frágil da coluna vertebral humana, que, embora sustente ossos e músculos, é um dos órgãos mais vulneráveis do corpo.

O fato de “Coluna de Tecidos” não haver atingido o teto garantiu-lhe uma visualidade que a distanciou cada vez de uma coluna enquanto junção de planos paralelos.

Se o conceito de dobra tornou-se necessário para pensar em estratégias de crescimento do volume, ele é evocado mais uma vez para o desdobramento do trabalho em outras possibilidades compositivas, ou seja: se “Coluna de Tecidos” é a coleção de ações de dobrar, envolver, empilhar e erigir matérias moles, ela é antes de tudo uma coleção de roupas, toalhas e tecidos, com a qual é possível produzir outras imagens. Nesse sentido, posso pensar a coleção de roupas como espécie de “mônada” a partir da qual se desdobraria em outras estratégias compositivas e expositivas.

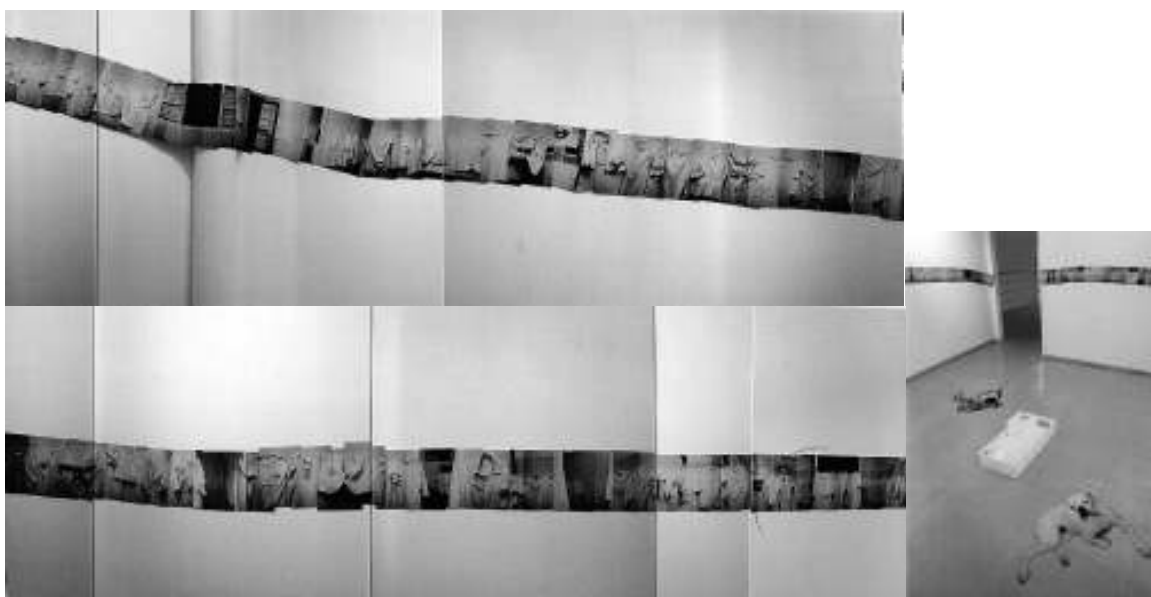
É o que acontece com “Paisagem Humana”, de 2003. A coleção de roupas foi trabalhada de outra maneira, respeitando o eixo horizontal suspenso para a construção da visualidade. Esvaziei toda minha casa e sobre as paredes, fui dispendo cada roupa lado a lado, não obedecendo à ordem cronológica de pessoas conhecidas, critério que organizou o empilhamento. O critério de disposição das roupas foi aleatório. Em cada cômodo da casa assim arranjado, a câmera fotográfica ao centro registrava panoramicamente as roupas nas paredes. O trabalho final foi o rejunte de todas as fotografias em formato 10 x 15 cm, preservando a continuidade da composição, perfazendo uma linha serpenteante de aproximadamente 14 metros.

Há uma dimensão fenomenológica relativa da percepção do espaço tornado vazio de minha casa<sup>121</sup>, a qual foi inacessível ao espectador. Mesmo com as roupas já instaladas, esta “instalação” não foi pública, pois há um interesse, em meu projeto poético, de resguardar o acesso direto a minha fisicalidade e aos meus espaços de intimidade. A fotografia e a maquete (exposta em Uberlândia) possibilitaram relativo conhecimento de minha privacidade, mas a escala natural alterada gerou o distanciamento da experiência inicial para com o espectador. Havia uma outra possibilidade de aproximação se o espectador em questão houvesse contribuído com uma peça de roupa para a coleção. Pode-se pensar em uma tensão entre o

---

<sup>121</sup> Seria importante pontuar que o “espaço tornado vazio” é diferente de um espaço vazio. Colocando em termos práticos, quando visitei aquela casa vazia pela primeira vez, para alugá-la, havia um vazio inaugural, ainda não preenchido com minha presença – não necessariamente meu corpo, mas por meus objetos, por minha maneira de ocupar o espaço, pelos vestígios de minha presença ali. Habitar o espaço e dar-lhe minha identidade, para depois de quatro anos esvaziá-lo – é uma questão mais complexa, pois implica que este “novo” vazio traz em si a memória de minha ocupação. No rigor do termo, é um vazio “não vazio”, pois prenehe de lembranças.

público e o privado que pertence ao campo das autorrepresentações, mesmo que nesse caso elas se mesquem às paisagens (composições em que predomina o eixo horizontal). Isto porque outra condição de percepção já foi permitida aos espectadores, que podiam deter-se nas unidades de imagens fotográficas, procurando por sua roupa, ou como um curioso querendo “conhecer” minha casa; alguém ainda pôde somente observar a serpente se enroscando no espaço ou se espalhando numa parede maior, já que a linha irregular tece seu desenho alterado em função de diferentes espaços habitados.



73. Cláudia França, Paisagem Humana, 2003. Fragmentos do trabalho, de dimensões variáveis.

Outro ponto de consideração dá-se por uma “noção de espaço compósito” ou em camadas, ou vivências espaciais que se sobrepõem como em um palimpsesto, revelador de indícios de situações espaciais anteriores. Na base, um espaço íntimo inacessível à experiência pública direta; sobre ele, uma percepção espacial de cunho indiciário (composição fotográfica, cumplicidade e memória de quem doou uma peça de roupa, maquete); sobre ela, um outro espaço da habitação atual do trabalho, a instalação. Acredito que estes aspectos são perceptíveis em outros trabalhos, a partir do momento em que se tornam re-instalações, funcionando como works in progress.

As roupas são signatárias de pessoas importantes em minha vida; cuidar das roupas é uma metáfora sobre o cuidado de meus relacionamentos com estes indivíduos. Neste sentido, pensei em tudo o que geralmente fazemos com nossas roupas, cotidianamente: as dobramos,

passamos, guardamos, vestimos, sujamos. Algum dia, certas roupas não mais servirão em nossos corpos ou não se adequarão ao nosso gosto, ou se estragarão, determinando que lhes sejam dados outros fins: uma reforma ou doação. Peter Stallybrass (2000: 13 et seq) coloca-nos sobre a temporalidade de uma roupa em nossa vida:

Comecei a acreditar que a mágica da roupa está no fato de que ela nos recebe: recebe nosso cheiro, nosso suor; recebe até mesmo nossa forma. E quando nossos pais, os nossos amigos e os nossos amantes morrem, as roupas ainda ficam lá, penduradas em seus armários, sustentando seus gestos ao mesmo tempo confortadores e aterradores, tocando os vivos com os mortos. (...) Eu vesti a jaqueta de Allon. Não importa quão gasta estivesse, ela sobreviveu àqueles que a vestiram e, espero, sobreviverá a mim. [...] Ao pensar nas roupas como modas passageiras, nós expressamos apenas uma meia-verdade. Os corpos vêm e vão: as roupas que receberam esses corpos sobrevivem. Elas circulam através de lojas de roupas usadas, de brechós e de bazares de caridade. Ou são passadas de pai para filho, de irmã para irmã, de irmão para irmão, de amante para amante, de amigo para amigo. As roupas recebem a marca humana. As jóias duram mais que as roupas e também podem nos comover. Mas embora elas tenham uma história, elas resistem à história de nossos corpos. Duradouras, elas ridicularizam nossa mortalidade, imitando-a apenas no arranhão ocasional. Por outro lado, a comida que, como as jóias, é uma dádiva que nos liga uns aos outros, rapidamente torna-se nós e desaparece. Tal como a comida, a roupa pode ser moldada por nosso toque; tal como as jóias, ela dura além do momento imediato do consumo. Ela dura, mas é mortal. Numa sociedade da roupa, (...) a roupa é tanto uma moeda quanto um meio de incorporação. À medida em que muda de mãos, ela prende as pessoas em redes de obrigações. O poder particular da roupa para efetivar essas redes está estreitamente associado a dois aspectos quase contraditórios de sua materialidade: sua capacidade para ser permeada e transformada tanto pelo fabricante quanto por quem veste; e sua capacidade para durar no tempo. A roupa tende pois a estar poderosamente associada com a memória ou, para dizer de forma mais forte, a roupa é um tipo de memória. Quando a pessoa está ausente ou morre, a roupa absorve sua presença ausente.<sup>122</sup>

Se estas roupas são “pessoas”, não estou preparada ainda para me dedicar a esta última fase do trânsito de uma roupa na vida de alguém (transformá-la, doá-la). Permanecer com esta coleção não somente traduz o apego a minha história de vida por meio das memórias-roupas das pessoas, mas indica também a possibilidade de continuidade de seu manuseio em outros

---

<sup>122</sup> Este texto participou de duas exposições: Quem sou eu? (Londrina, Arte em Pesquisa, 2003) e em Nós (Uberlândia, 2005). Em ambas, ele foi plotado na parede, seguindo a configuração de coluna (Londrina) ou a configuração do “Auto-retrato n.º 1” (em Uberlândia).

trabalhos. Elas já haviam sido dobradas e empilhadas, em “Coluna de Tecidos”; contudo, não havia sido despertado em mim o potencial performático daquelas ações, mesmo porque o trabalho teve de ser executado rapidamente, em função dos prazos já estabelecidos para a defesa da pesquisa e a desmontagem da exposição. Já existe algo de um desejo de visibilidade em “Paisagem Humana”, mas ainda assim, não dei visibilidade ao meu corpo manuseando as roupas; somente tornei relativamente visível o meu espaço íntimo.

“Passagem” é o primeiro trabalho com as roupas em que o imperativo não é uma noção formal/composicional, mas o ato de manuseá-las. O roteiro da filmagem em vídeo foi composto pelas ações de retirar uma peça da pilha, passá-la, colocá-la em um cabide e instalá-lo numa estrutura específica (um suporte metálico curvilíneo). Nesse sentido, posso dizer que o performar aqui é dar visibilidade a um ato cotidiano, em que subjaz o cuidado com o “outro”. Como a “performance” faria parte de uma instalação, esta foi inteiramente arranjada a partir desse trabalho nuclear.



74. Cláudia França, Passagem, 2005. Quadros filmicos – VHS. Duração: 6h30m.

O espaço da galeria subdividia-se em dois, uma maior e outro bem pequeno. Minha estratégia foi construir uma linha divisória, uma curva suspensa que, ao mesmo tempo em que

fosse um suporte para acondicionar os cabides, também delimitaria um espaço interno dentro do espaço maior da galeria.

Instalada a estrutura de ferro, e com o restante da galeria vazio (sem objetos, sem pessoas), organizei no interior daquele espaço os elementos necessários para a ação: a mesa e o ferro de passar roupas, uma garrafa de água e um copo, um suporte para as roupas, dobradas em qualquer ordem. Encostado na parede oposta, fora do limite dado pela estrutura de ferro, instalou-se o equipamento de filmagem. A câmera estava fixa, havendo movimento somente em mim, tanto no ato de passagem quanto no deslocamento para a colocação de cada cabide com roupa no suporte. Saliento que a ação não foi pública, pois é importante em meu projeto poético uma dialética entre a visibilidade do corpo e suas ações e uma ocultação do mesmo, ou melhor, certa inacessibilidade à experiência original. Este aspecto já se coloca de certa maneira em “Paisagem humana”: estar “tratando” (passando) um grupo restrito de “pessoas”, uma comunidade fechada para aquele conjunto de ações realizadas.<sup>123</sup>

Mesmo em uma série de ações repetitivas, a cada roupa passada, havia um momento singular de rememoração, que às vezes me desconcentrava para a ação principal de passar a roupa em um determinado tempo; como a coleção era de 270 roupas, a questão temporal foi uma exigência, que mesmo assim, determinou a duração de mais de seis (06) horas e trinta minutos para aquela “performance privada”. O público teve acesso ao vídeo, instalado no mesmo lugar da ação original. Ao final, a estrutura de ferro ficou recoberta pelos cabides com roupas, perfazendo uma parede virtual com uma abertura de 100 cm, por onde o espectador entrava no meu “espaço íntimo”.

---

<sup>123</sup> Este foi o motivo para a passagem das roupas não ter se dado em público, durante a abertura ou em outro momento da exposição. Geralmente, nos vernissages, não temos controle da visitação, pois ela quase sempre não corresponde ao número de convidados (principalmente se há coquetel). Assim, não caberia naquele momento, diante de alguns estranhos, realizar um ato tão íntimo de lidar com matérias identitárias, passando-as a ferro. No entanto, preparei uma performance “invisível” para a abertura, que infelizmente, não possui registro. Vesti-me com as mesmas roupas com que executei a vídeo-performance, tentando indicar uma noção de alargamento temporal da experiência. Pouquíssimas pessoas me comentaram sobre aquele “detalhe”.



75. Cláudia França, Nós, 2005. Vistas da instalação. Materiais diversos. Galeria Ido Finotti, Uberlândia.

A operação principal deste trabalho traduz-se no verbo transitivo direto “passar”, no sentido de “alisar (roupa) com ferro de passar” (FERREIRA, 1975: 1042); no entanto, o substantivo “passagem” traz outro significado também ligado à transitoriedade. “Passagem” implica uma situação, movimento para outro estágio, fragmento de um todo maior. Neste sentido, o trabalho nos indica que o manuseio das roupas continuará para além do ato de passá-las a ferro. Também pode indicar que a dimensão temporal (efemeridade, noção de instante) se reforça nos próximos trabalhos, em oposição a construções estritamente ligadas ao espaço, e que por isso, têm resguardadas suas noções de forma. A dimensão temporal implica as narrativas, manifestações que se consomem no tempo, transformações da forma, requisitando da nossa memória para que se efetuem reações estéticas com o trabalho.

### **nomes: uma coleção singular**

No processo de colecionar as roupas das pessoas, foi necessário elaborar uma lista com seus nomes e alguma referência (legenda) para cada espécime, de maneira a organizar as solicitações e recebimentos dos materiais. Dessa maneira, percebo o processo mental de elaboração da lista também pela ação da memória e do esquecimento. Estes procedimentos diferiam dos procedimentos técnicos propriamente ditos, que envolviam a maneira de lidar com a matéria mole das roupas, toalhas e tecidos. Assim, o processo de instauração de “Coluna de Tecidos” cindiu-se em duas direções, uma específica do tratamento da forma e da matéria, outra mental, envolvida com a elaboração da lista de pessoas. Esta lista, manuscrita, testemunhou um processo rizomático, entrópico. Essa entropia era paulatinamente agregada à

pseudocoluna enquanto plasticidade. Se no início da elaboração da lista, era perceptível o critério de organização e classificação dos nomes, havendo, portanto, uma seqüência lógica – a partir de determinado momento, o que se via era a intercalação de “momentos ordenados” com nomes alheios àquele critério em questão, até a situação em que uma determinada “sequência” não me dava pistas sobre o seu princípio organizador.

A própria caligrafia tornou-se um índice da passagem de um estado de ordem mental para um estado mental “mais confuso”, em que a grafia tornava-se mais rápida e menos legível. O uso de legendas ampliou-se, posto que se tornaram mais comuns situações fora do esperado, alterações na maneira de participação de alguma pessoas, enfim: a lista, em sua materialidade, passou a abarcar, ao mesmo tempo e espaço, o texto “passado a limpo”, corrigido e cronologicamente organizado, com o rascunho. A situação rizomática da lista acabou por atingir a estabilidade formal da Coluna de Tecidos, intensificando minhas incertezas acerca do resultado: qual seria a altura final?

Entre e a defesa da pesquisa e meu retorno a Uberlândia, devolvi alguns espécimes de roupas, mas permaneci com um conjunto de 270 roupas. A partir daí, a coleção se fechou. No entanto, eu continuava a conhecer pessoas, a criar novas relações afetivas. Assim, deu-se com os nomes uma independização da coleção de roupas e a possibilidade de tratar plasticamente esta nova “coleção”, que suponho, terá seu fim ao fim da minha vida ou se eu perder a memória.<sup>124</sup>

Passei a nomear a lista de nomes de “Todos os nomes”, em função do livro homônimo de José Saramago. Nesta obra, temos a história do Sr. José, funcionário de uma repartição pública cujo passatempo era a construção em segredo de uma coleção de recortes de notícias sobre pessoas famosas de seu país. No entanto, o ato de colecionar acaba por tomar-lhe todo o tempo, imiscuindo-se ao seu cotidiano; um misto de caos e ordem dá a tônica de sua vida e de seu ofício: “*a coleção do Sr. José parece-se muito com a vida*”. (SARAMAGO, 2003:30).

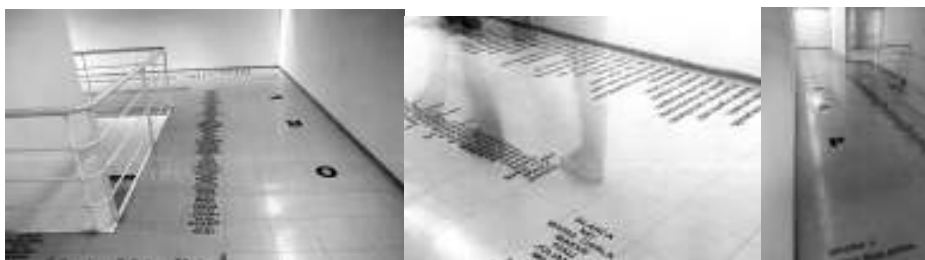
Assim como a coleção de roupas abriu-se para novas composições, tenho realizado experimentações com a lista de nomes no espaço real, juntamente com as referências às roupas. A presença da palavra escrita, bem como situações de texto narrado, introduzem uma nova preocupação dentro do projeto poético.

---

<sup>124</sup> A lista manuscrita agora é um arquivo em Word, ao qual vou anexando nomes dos novos “amigos”. Utilizo o critério cromático como indicador da cidade em que conheci cada pessoa.



Na exposição “desereto” (Uberlândia, 2003), aproveitei os níveis da galeria do MUnA e a existência de uma sala isolada para apresentar a disposição horizontal fotográfica das roupas (“Paisagem humana”). Como o trajeto do espectador dava-se por um corredor longo e articulado em ângulos, construí um texto sobre a história da construção de “Coluna de Tecidos”, intercalando com observações sobre o espaço físico da galeria. Deitei esse texto no chão, perfazendo um “tapete de letras”, que induziria o espectador a caminhar e ler, concomitantemente, até a chegada da sala em que estava “Paisagem humana”. Próximo ao chão dessa sala, em direção contrária do percurso anterior, instalei “Todos os nomes” como uma grande linha indicativa da saída da instalação.<sup>125</sup>



76. Cláudia França, Todos os nomes, 2003. Plotagem sobre chão. Dimensões variáveis. MUnA, Uberlândia.

• • •

Ao reunir imagens de “Coluna de Tecidos” e seus desdobramentos – “Paisagem humana”, “Passagem” e “Todos os nomes” – percebo nessa segunda fase de autorrepresentações a perda da importância prioritária da questão formal e a aquisição de elementos como a “memória”, a “narrativa” e o “coleccionismo” como integradores de meu projeto poético. As interrogações relativas à repetição da experiência, da possibilidade de repetição de uma instalação permearam todas as tentativas de reapresentação dessas matérias, após o colecionismo das roupas e dos nomes próprios das pessoas. Outro dado de interesse

---

<sup>125</sup> Para as situações posteriores de “Todos os nomes”, em “Quem sou eu?” e “Nós”, respectivamente em 2003 e 2005, foram feitas tiras de papel branco plastificado que receberam cada nome impresso em caixa alta em preto. Essas tiras compuseram uma grande linha horizontal suspensa em 2003 e uma linha curva em 2005.

posto na relação entre a fase inicial e a segunda fase de autorrepresentações, está no uso que faço do tecido.

O tecido branco tem duas funções básicas em minha pesquisa tridimensional. Ele atua como elemento memorialista, é uma lembrança da tensão que permeia o começo de um desenho: tensão diante de uma página intocada, virginal. O que iria produzir ali: um desenho ou uma sujeira sobre o papel? Trabalhar com o tecido branco e as diversas possibilidades que ele apresenta, transcenderia a condição de mero suporte para a intervenção gráfica, mas manteria aquela tensão própria do ato de desenhar. Outra questão é o aspecto simbólico da cor, traduzida em leveza, em contraposição ao peso de elementos sujos e pesados, como as chapas de ferro e os vergalhões. A condição de tração do tecido permitiu-lhe transgredir, muitas vezes, sua situação de leveza e fragilidade, fazendo-me questionar o que sustenta o quê em uma composição tridimensional, como acontece com o “Auto-retrato nº 4”.

Na segunda fase de autorrepresentações, o tecido branco torna-se roupa branca. Antes, eu podia escolher os tecidos (comprados das lojas) que me garantissem os resultados desejados de transparência e tração para as composições. Ao trabalhar com roupas usadas, provenientes das escolhas dos outros, foi propiciada uma série de transformações no projeto poético, desde a consistência do volume pelas diferenças dos tecidos das roupas, passando pelo meu entendimento sobre práticas colaborativas e até mesmo do grau de presença autoral no processo de criação. No momento da elaboração de “Coluna de Tecidos”, nada era virginal, somente as toalhas brancas, indicativas de que houve um corte nas relações interpessoais. A memória das roupas, dos tecidos envoltórios, das recorrências dos materiais em outros espaços, foi se tornando paulatinamente consciente como “conceito operatório” na poética, indicando que a pesquisa de doutorado poderia explorá-la em mais intensidade, mesmo que alguma proposta artística pudesse tratar do esquecimento.

Quanto à questão “quem sou eu?”, sua posição na cadeia “produtiva” sofreu alterações. Pensar na Coluna de Tecidos como autorretrato já se deu no meio do processo de elaboração do trabalho, e essa consciência já foi se presentificando nos trabalhos posteriores desde a ideação; outra percepção foi de que a visibilidade de meu próprio corpo no trabalho era um atestado de como seria essa presença e de que isto era uma outra maneira de se fazer a mesma pergunta. Assim, “quem sou eu?” relacionou-se não mais a “o que é isso?”, mas ao “onde estou?” ou: “quanto me permito à visibilidade, em um trabalho?”

### **3.1.3 fase de 2006 a 2010: sístoles e diástoles do tempo**

Postas essas fases anteriores e suas questões, apresento a descrição dos trabalhos desenvolvidos durante a pesquisa experimental do doutorado. O leitor já teve uma primeira impressão da dinâmica do processo de instauração dos trabalhos no início deste texto, quando da apresentação do “mapeamento” da produção experimental. Mesmo que alguns tenham sido germinados, simplesmente como ideias, em momentos anteriores ao processo seletivo da pós-graduação, houve uma retomada e desenvolvimento de tais propostas, acreditando em sua vinculação com a problemática apontada na pesquisa. Nos trabalhos como um todo, há uma diversidade e interpenetração de linguagens e trabalhos muito maior do que nas fases anteriores. A presença de meu corpo é um pouco mais enfática e o uso de outros meios, como a imagem fotográfica (e videográfica) e a imagem sonora são mais freqüentes, indicando uma hibridação entre texto e imagem, entre imagem fixa e imagem em movimento e, sobretudo na intenção de apresentar as coleções de maneira diferenciada. Isso explicita a complexidade do trabalho como um todo, em que fica difícil discernir as unidades, posto que o processo entrópico instaura-se na realização de trabalhos nos intervalos de outros, havendo contaminações de ideias entre eles.

Se, no momento do Mestrado o eixo peso/leveza estava no cerne da questão de pesquisa, observo que este permaneceu, não mais tanto na linguagem dos materiais, forma ou composição instalacional. Aos olhos de uma sociedade regida pela velocidade (sociedade à qual pertencço), quatro anos de pesquisa em doutoramento podem parecer uma “eternidade”. Estou sempre atenta a esta questão temporal, e é a razão para que a expressão latina “festina lente” (apressa-te lentamente) tenha se tornado meu mote de pensamento e de atuação.

Sinto que a ideação dos trabalhos em processo se contaminou dessa extensão temporal: assim, quatro anos tornou-se a referência temporal de propostas como “Entalhe de cabeça”; outras vão além desse limite, ou talvez nem se concluem. “Entalhe de cabeça” será uma composição videográfica, realizada em quatro versões anuais e editada posteriormente à pesquisa. Entre os intervalos na realização deste trabalho, acontecem outras proposições mais “rápidas”. Por isso, nomeio esta seção específica da produção de “Enquanto isso”. A expressão sugere-nos a simultaneidade de várias ações, a partir de uma considerada como

“principal”. Assim, a dicotomia peso/leveza permanece nesta pesquisa, de outra maneira: como menção ao tempo.

Reporto-me ao texto de Ítalo Calvino, “Leveza”, uma das propostas que ele designa para o terceiro milênio. Calvino exemplifica-a por meio de Ovídio, em “As metamorfoses”, logo depois que o herói grego Perseu decepa a cabeça da Medusa, monstro que petrificava quem o mirasse. Passa a usá-la então como arma, pois, mesmo morta, mantém a fatalidade do olhar. Após uma luta em que o herói a usa, Perseu “vai lavar as mãos”. Antes, protege a cabeça do monstro com um ninho de folhas e algas, de maneira que a cabeça, voltada para baixo, não se melindre pela aspereza da areia da praia. No entanto, algo inesperado ocorre: *“em contato com a Medusa, os râmulos aquáticos se transformam em coral, e as ninfas, para se enfeitarem com ele, acorrem com râmulos e vergôntes, que aproximam da horrída cabeça”*. (CALVINO, 1990:18).

Esta passagem mostra-nos a sequência de pequenos eventos decorrentes da necessidade de se proteger a cabeça decepada da Medusa: assim, é criado um ninho de folhas e algas, um “lugar”; na sequência, a transformação de algas em corais e, por fim, o uso desses corais como adorno das ninfas. Tudo isso ocorre enquanto Perseu lava suas mãos. São “pequenas” ações simultâneas ao descanso do herói. Chega-se, assim, a uma porção de intervalo quase infinitesimal entre um evento e outro, o que lhes dá a ideia de leveza solicitada por Calvino.

Desta maneira, nesta fase do processo de criação, o peso responde pelo tempo, por uma lentidão temporal na conclusão dos trabalhos, conforme ciclos e repetições, assim como a leveza, relacionada à profusão de ideias geradas nos intervalos desses ciclos, entre um e outro trabalho. Obedecem desta maneira, a sístoles e diástoles, contrações e distensões do tempo. Essa noção temporal afina-se com a interrogante “quem sou eu?”, após tanto tempo que eu a faço para mim mesma, por meio de trabalhos. Ela é como um “pretexto” para reflexões que não a respondem, e nem sei se obterei essa resposta algum dia, o que não me impede de continuar a indagação. Percebo que a pergunta é então uma soma de várias: “quem fui eu?”, “o que é isso?”, “eu apareço ou desapareço?”, “como estou?” – que poderiam sintetizar-se, por ora, na seguinte questão: “que Cláudia resulta da tensão entre como me vejo e como os outros me veem?”

## entalhe de cabeça

Trata-se de um autorretrato compósito, feito por quatro filmagens distintas em que, sentada diante da câmera de vídeo fixa, permaneço sem fala ou gesticulação. Em cada uma das filmagens, uma mesma pessoa corta completamente meus cabelos, até que eu fique careca. Como eles demoram quase um ano para atingirem o mesmo tamanho, ocorre uma filmagem por ano, dando-se o diferencial principal por minhas posições diante da câmera de vídeo: frontal, lateral direita, lateral esquerda e posterior. Somando-se as quatro posições distintas, a ideia é a construção posterior de um híbrido (vídeo-instalação)<sup>126</sup> que possa aludir ao processo escultórico de entalhe por meio das quatro vistas principais de uma escultura. Para a realização da vídeo-performance, não houve estudos preparatórios, como croquis, por exemplo. Sendo uma filmagem, ela aconteceu no tempo, sem um grande trabalho de edição posterior; assim, seu estudo preparatório teria de obedecer no limite do possível, uma preparação que também se filiasse ao tempo e ao movimento, como a criação de um roteiro ou de um story-board. O que se deu aproxima-se mais da ideia de um roteiro, embora sem a estilística que lhe é própria. Assim, considerando também que o trabalho era relativamente simples e também por minha inexperiência no assunto, escrevi umas poucas linhas e conversei com o câmera-man (Gilson Goulart) e com a cabeleireira (Eufrásia Boaventura), acatando prontamente suas sugestões.

Os únicos movimentos nas imagens acontecem na “manipulação” de minha cabeça por outrem, nesse ato de cortar. O enquadramento é fechado, captando fragmentos de ambos os corpos – no meu corpo, somente a cabeça e o ombro; no corpo de Eufrásia, tornam-se visíveis o tronco, em que se sobressaem os movimentos das mãos e em um plano posterior, eventualmenteparte da face, menos nítida.

Eu e Eufrásia estamos vestidas de preto (meu cabelo também é preto) e os vestígios do fundo são pretos também. Isto acontece para suprimir o contraste nos planos da composição; somente as mãos do outro e meu rosto efetuam o contraste composicional. No ambiente escuro, a iluminação é pontual sobre minha cabeça, de maneira a provocar sombras no rosto,

---

<sup>126</sup> Em função de determinadas características do espaço físico da galeria da UNICAMP, optei por não apresentar esta instalação nem mesmo a apresentação dos vídeos. Apresentarei uma sequência fotográfica de frames (quadros) das versões, como numa grande linha horizontal. O diferencial da fotografia em relação ao vídeo – a imagem fixa – acentua o desejo de detalhamento da cabeça, ao mesmo tempo em que fixa a ação de desbaste e apresentação das personagens.

mas criando uma pequena zona de luz na medida em que o pelo da cabeça vai diminuindo, com o uso da máquina zero para corte de cabelo. O som é ambiente, apenas os ruídos da tesoura, das máquinas e da escovinha de limpeza. Nas edições das filmagens não foram feitos cortes, mantendo-se o tempo da raspagem, entre treze e quinze minutos; fez-se, no entanto, a passagem para a relação cromática preto-e-branco, de maneira a gerar, no resultado final, uma ambiência “noire”.

Construir uma visualidade dada pelo alto contraste dos elementos remete não somente às situações antigas em Desenho (as imagens em vídeo como se fossem um “negativo” dos desenhos, pois estas, sempre em tons enegrecidos, repousavam em um fundo branco), mas busca evidenciar as oposições: escuridão/ luz, mãos/cabeça, acima/abaixo, sujeito/assujeitado, autor/co-autor. Por fim, o fundo negro pode referir-se ao fundo de onde emergem as coisas, criando ali, uma figura “fantasmagórica”. As operações envolvidas no trabalho tornam-se complexas, porque mesclam procedimentos próprios da linguagem fotográfica (dominados por outra pessoa) com o domínio do visível. Neste domínio, apontam-se as operações executadas pela própria cabeleireira, quanto às “sofridas” por mim, mas também aquelas referentes à composição e contraste. Considerando-se que nós duas “agimos”, destaco que a operação de cortar – que aqui denominarei de “entalhar” é fundamental, pois, além de pertencer ao título do trabalho, é ela que vai determinar as transformações do outro ator, que aqui exerce a ação de se “submeter” à ação de outrem.

O termo “entalhe” provém do verbo entalhar, que por sua vez remete ao verbo esculpir: esta é a operação fundamental para a produção de uma escultura. Em 1547, Michelangelo, ao escrever sobre sua atividade de escultor, pontua que há uma diferença entre modelar e esculpir: *“por escultura, entendo aquilo que se faz através de um processo de subtração (...); o que se faz por um processo de adição (...) é semelhante à pintura”*. (WITTKOWER, 1989: 129). Posso pensar em “Entalhe de cabeça” como produção “escultórica” que de certa maneira, subverte essa mesma linguagem. Minhas sensações e reações ao ato de cortar o cabelo, já na ação, foram dando-se espontaneamente, num misto de atenção e desatenção ao fato de ser observada pela câmera. Posso dizer, de certa maneira, que “tudo” aconteceu mesmo no ato de “esculpir”, um sentido de presentidade. Outra questão interessante é que a causa eficiente não se encaixa totalmente em minha ação como “a artista”: o operador da câmera e a cabeleireira também atuam e determinam – por meio da singularidade de cada um, as

alterações na imagem imaginada (causa formal e causa final) que eu tinha do trabalho como um todo.

Nesse sentido, acredito que meu corpo atua mais como causa material do que como causa eficiente, pois atuo mais como objeto da ação, ou como sujeito no sentido de assujeitado, submetido à ação de outrem. Essa ideia de artista como objeto de ação para outra causa eficiente fornece-me uma noção do corpo do artista como causa material ao mesmo tempo ativa e passiva. Ativa porque o meu corpo responde, reage às ações do outro, às minhas próprias ideias; passivo, porque ele está à mercê de ações externas a ele. Esta questão da sujeição adquiriu um forte tom nas filmagens subsequentes à versão frontal. Se naquela eu ainda podia relativamente “ver” um outro (o câmara em trabalho), embora sem manifestar qualquer expressão facial ou corporal diante do que “via”, nas outras versões eu não via nada, somente olhava para o escuro. Essa condição de “cegueira” acentuou minha impotência diante da ação, pois contava somente com a audição e o tato para compreender a rítmica do corte.

Juntamente com a cabeça sendo esculpida, as mãos da cabeleireira assumem grande visibilidade no trabalho. Em muitas das vezes, as mãos “roubam a cena”, desmentindo um possível pensamento hierárquico – na importância dos sujeitos envolvidos e seus atributos. Assim, se a questão inicial é a imagem de uma cabeça sendo esculpida, durante o ato as mãos da escultora/ cabeleireira ganham espaço de visibilidade e reflexão. Constroem uma linguagem, um dialeto de sinais manuais. O que elas dizem que não sabemos? Isso me faz pensar não somente na relação fluida sujeito-objeto que meu corpo assume, mas nas condições de atuação na performance. Quem é realmente o ator – aquele que age – na realização do trabalho? Não haveria ali um a(u)tor obscuro<sup>127</sup> que ganha luz e visibilidade? Como diferenciar esses sujeitos?

Há, pois, outra noção de corte pela fragmentação das figuras no “jogo imagético”. Embora se saiba de dois sujeitos em ação, apresentam-se: de um, sua cabeça; de outro, suas mãos. A cabeça como fragmento principal do corpo sempre foi evidente na retratística, mas o dado novo a partir do século XIX é a evidência do ato de fragmentação, em que uma parte diz do todo. Entretanto, já não basta remeter ao todo, mas sim evidenciar o pormenor como potência de sentido. “Entalhe de cabeça” admite um espírito esquadrihador da forma num

---

<sup>127</sup> No sentido de fora de cena (ob=fora +scena =cena).

estudo “estruturalista” de um autorretrato, aqui pensando nas quatro perspectivas da face em esculpimento. O conjunto de filmagens guarda proximidade com as fotografias criminalísticas desde o fim do século XIX em que se buscava o detalhamento dos dados de reconhecimento de um indivíduo suspeito de ações ilícitas.

É possível perceber aqui uma problematização da figura exclusiva do artista como autor de seu próprio retrato. Assim, menciono o aparecimento e a diluição do autor por esse viés, mas há um outro, aparente não somente na questão processual do trabalho, mas no próprio conteúdo da imagem: na medida da raspagem do cabelo, vai se revelando um outro sujeito, subjacente à figura anterior, que detinha determinadas características físicas e expressivas prontamente reconhecidas por seus laços sociais e gênero, e por si mesmo. Assim, esse outro lado da questão poderia ser nomeado como uma dialética entre o desnudamento e a ocultação do autor. Desnudamento da máscara cultural que ele porta – a persona; ocultação porque ele não desapareceu, digamos que ele passou para um “outro plano”.

Esculpir a cabeça é dar vez a um outro autorretrato estrangeiro: estranho e familiar ao mesmo tempo. A retirada dos cabelos de uma face feminina retira-lhe parte de uma máscara sedimentada pelo tempo, pelas imposições culturais que dão ao gênero feminino um fenótipo convergente a certos ideais padronizados de beleza. Retirar os cabelos implica assim, esse desnudamento, essa diluição ou desfocamento do autor para que um outro ganhe visibilidade: um outro sob si, debaixo dos cabelos, um outro atrás de si, emergente de um pano de fundo escuro: há aí um jogo de profundidades entre “máscaras”.<sup>128</sup> No entanto, por mais que nos detenhamos na figura da cabeça, ela por todo o tempo é invadida por um outro fragmento – as mãos de Eufrásia em ação – o que frequentemente nubla minha imagem, tornando-a uma zona obscura, em que o elemento iluminado compõe outra possibilidade imagética com a zona de sombra. Um quadro de “Entalhe de cabeça” pode revelar a imagem de um corpo singularmente compósito, soma de zonas vazias, negras, cinzas e brancas. As mãos iluminadas de Eufrásia “dançam” por sobre a cabeça-objeto, provocando uma imagem quase surreal.

---

<sup>128</sup> O que é um rosto, então? É uma expressão facial, um conjunto de traços, uma moldura de cabelos que dá inclusive outra “altura” para o corpo? Não será que a luz pontual acima de mim, por momentos na movimentação da cabeça, não permitiu vislumbrar essa imagem espectral de um crânio?



Quais atributos da imagem poderiam ainda evocar a personagem Cláudia? Ou ali ela seria Euclásia?<sup>129</sup>

Outra consciência de corpo se compõe ali, formada por lentidões e velocidades, luz e sombra, massas e linhas. Isto é o que se dá a ver, de início. Mas Cláudia dá a ver sua face (e sua cabeça) entre a sensação de ser vista (pela lente e pelos co-autores) e a sensação de ser tocada pelas mãos de Eufrásia e pelos instrumentos cortantes. O que eu mesma pude perceber naqueles momentos das ações eram resquícios sígnicos dos olhares do operador de câmera em direção à ação ou mesmo para Eufrásia, mas meus olhares eram impotentes para responderem àqueles olhares-táteis.

As noções de forma e de sujeito se desterritorializam, pois não são elas, como noções a priori, que determinam um corpo, a saber, a cabeça de Cláudia. E se Cláudia se desterritorializa, Eufrásia também. Ela corta o cabelo, mas ao mesmo tempo “performa” esse corte ao fazê-lo como nunca antes, talvez; ela dança sobre a cabeça de Cláudia. Dá-se então uma combinatória a partir de um meio povoado de multiplicidades, em que *“a composição de relações entre materiais a partir da velocidade e lentidão, movimento e repouso possuindo graus de afetabilidade definiria o CsO. O CsO faz passar intensidades, as produz e as distribui.”* (DELEUZE; GUATTARI, 1996, v.4: 41 et seq) É como se o pano de fundo, a partir do qual tudo se passa, fosse constituído de n elementos de que os sujeitos que aparecem se servem, para suas aparições. O pano de fundo é um operador de conexões de multiplicidades, agenciamentos de possibilidades com os quais compomos, nos compomos, nunca de maneira organizada, mas em processo, contínuo e instável. Admitindo aqui o Corpo-Sem-Órgãos como esta reunião de heterogêneos, podemos observar então que o modo suplanta a forma na constituição de um CsO. Não nos cabe mais a menção a um sujeito e seu corpo, mas a um ser em subjetivação que sente seu corpo em constante conexão com elementos heterogêneos, agenciamentos flexíveis e abertos à constituição de outras totalidades, nunca fixas. O modo também produz intensidades destes “encontros” insuspeitos: *“como cozer junto, como esfriar junto?”* (Ibid: 20)

---

<sup>129</sup> Eufrásia + Cláudia = Euclásia. Um novo nome que não é Cláudia, nem Eufrásia, mas ambas, ao mesmo tempo. Um ser “simpático” a elas. Euclásia lembra-me Eurásia, a ação de Joseph Beuys sobre o ponto geográfico onde se deu sua transformação.

Evoco uma experiência surrealista possivelmente convergente com o pensamento sobre o CsO como operação “desorganizadora”. Trata-se do momento em que Max Ernst vê um catálogo de venda de diversos produtos; isso será a base para sua proposta de “colagem” como o *“encontro fortuito de duas realidades distantes em um plano não pertinente”* (ERNST apud MORAES, 2001:44). A prática de Ernst seria uma metáfora do processo contínuo de transformação das formas. Nomeando seu processo de colagem como “alquimia visual”, Ernst desejava construir colagens que evocassem *“o milagre da transfiguração total de seres e objetos, através da modificação de seus aspectos físicos e anatômicos ou não”*, voltando-se *“para o objetivo de transfigurar, operando metamorfoses de seres e objetos; dessa forma, através de cortes e justaposições realizadas sobre elementos existentes, uma nova imagem surgiria, dando acesso a mundos ainda não vistos”* (Ibid:45).

Não que me transforme radicalmente ou “alquimicamente” em outra coisa, mas a experiência de haver sido tocada pelas mãos de Eufrásia e pelos instrumentos cortantes que elas manipulam – até a raiz – fez-me “ver” outras possibilidades táteis e eróticas de minha cabeça, e ainda como “lugar” em/sobre o qual as mãos se movimentam. Quase teria sido possível que Eufrásia deixasse por sobre minha cabeça algum instrumento por ora não utilizado. Isso dá a minha cabeça algo de uma dimensão de coisa, uma dimensão objetual<sup>130</sup> – espécie de anteparo ou objeto cênico que contracena com as mãos de Eufrásia e com as outras coisas.

Pela força sígnica da cabeça, conseguimos ainda reconhecer o sujeito de que trata a imagem. Esse novo corpo não estaria tão desconectado de suas matrizes compositivas, mas forneceria outras camadas significativas para a cabeça de alguém. Ou seja: não tão derivante como um CsO ou uma composição de viés surrealista, mas não tão representacional quanto um autorretrato, em seu sentido convencional. “Entalhe de cabeça” se situaria assim, num platô<sup>131</sup> intermediário entre o reconhecimento da cabeça como órgão do corpo e

---

<sup>130</sup> Nesse momento, vem-me “à cabeça” o trabalho do dadaísta Raoul Haussman, “O espírito de nosso tempo” (1919), em que uma cabeça de madeira é suporte para vários objetos.

<sup>131</sup> Deleuze e Guattari definem “platô” a partir de Gregory Batenson. Platôs seriam zonas contínuas da intensidade de experiência de um CsO. Não haveria um foco, uma culminação nessas forças, mas tudo é como uma passagem em corrente contínua. Assim, os agenciamentos para a construção de um CsO “não se deixam ir em direção a um ponto culminante (...) Cada CsO é ele mesmo um platô, que comunica com os outros platôs sobre o plano de consistência. É um componente de passagem”. Cf. DELEUZE, GUATTARI, op. Cit., p.20.

despotencializada de ser cabeça, para ser superfície de intensidades (toques duros e macios, dores, cócegas, carícias, arrepios e cortes, sons percussivos, um tambor-plataforma), em múltiplos instantes e encontros (intensivos e extensivos: as mãos, a pele, o pelo, a cabeça).

Meu entendimento de corpo foi alterado a partir de “Entalhe de cabeça”. Seja como uma (quase) “alquimia (tátil)visual”, como um CsO, minha consciência corporal construiu-se e constrói-se por meio de disjunções, desconhecimentos e descontinuidades talvez ilógicas, como uma “multiplicidade qualitativa”: um modo de organização de mim mesma não quantificável e alterável para cada conexão agenciada. Em uma multiplicidade qualitativa, a introdução de um novo elemento de conexão altera sua natureza. Nesse sentido, pude perceber meu corpo como “mapa”, por onde foram articulados pontos de afetabilidade, de novas potências assinaladas. “Entalhe de cabeça” foi uma multiplicidade qualitativa<sup>132</sup>; a cabeça pós-entalhe foi um elemento conector ao meu corpo cotidiano que me propiciou outra experiência no mundo qualitativamente.

O entalhe como operação constituiu outra possibilidade para a cabeça de Cláudia. “Entalhe de cabeça” seria a situação em que se apresentou Euclásia, um CsO que durou 15 minutos: uma efeméride que reaparecia uma vez por ano. A cabeça pós-entalhe, por sua vez, infiltrou-se em Cláudia, tornando-a objeto de estranhamento para os outros, para a própria Cláudia e para mim mesma, que as tenho na memória, agora que escrevo sobre a experiência. São misturas de sensações, de memórias e de corpos que me constituem, e me fazem pensar em mim mesma como amálgama dessas experiências e desses sujeitos.

## **mensuário**

Mesmo tendo sido produzidas com apuro estético, percebo as versões de “Entalhe de cabeça” mais como marcação temporal e como uma experiência<sup>133</sup> do que um trabalho artístico propriamente dito. Isso porque o trabalho imiscuiu-se de tal maneira em meu viver

---

<sup>132</sup> Conceito de Henri Bérson retomado e trabalhado por Deleuze. Cf. DELEUZE, Gilles, *Bergsonismo*, São Paulo, Editora 34, 1996.

<sup>133</sup> Experiência aqui pensada a partir de Walter Benjamin, como tudo o que é vivido por alguém ou um grupo, mas que é compartilhável com outras pessoas. Cf. BENJAMIN, Walter, “O narrador...” e “Experiência e pobreza”, São Paulo, 1994.

que cheguei a ansear as raspagens, mesmo sabendo que a Cláudia pós-entalhe ficaria despotencializada e “feia”, aos olhos acostumados a ver o “falo” nos cabelos de uma mulher. “Mensuário” radicaliza essa questão, pois não possui autonomia como trabalho artístico. Constrói-se nos vácuos temporais das raspagens de cabeça e possui certo desinteresse pelo primor estético de cada tomada fotográfica. Posso dizer que minha única ação artística é digitalizar as imagens para a escala de valor, ou seja, transfiro a relação cor para a relação preto-e-branco.

No primeiro semestre das tomadas fotográficas, ia a Campinas somente para o cumprimento dos créditos e encontros com o orientador; assim, a maioria dos estabelecimentos comerciais localizava-se em Uberlândia e isso me permitia ousar mais na “pesquisa de campo”, diversificando as lojas e, portanto, o resultado das imagens. No entanto, a partir do momento em que me transferi para Campinas, por conta mesmo de não conhecer bem a cidade e pelos afazeres que se diversificaram, resolvia minhas questões cotidianas no centro de Barão Geraldo (distrito de Campinas onde se situa a UNICAMP) ou mesmo dentro da Universidade. Assim, acabei por realizar os registros mensais em uma única loja (localizada no prédio da Biblioteca Central), quando estava em Campinas no aniversário do corte; e em duas lojas de Uberlândia (ambas no centro da cidade). Algumas tomadas de dezembro aconteceram em Belo Horizonte (em um bairro próximo à casa de meus pais), onde passo as festas de fim de ano.

Dessa maneira, há uma relativa heterogeneidade nos cortes das fotografias e no tratamento das imagens, pois alguns atendentes insistem no retoque pelo programa “Photoshop”. Mesmo assim, posso dizer que foi gerada certa “rotina” na elaboração de “Mensuário”, em que já sabia de antemão, pela cidade em que me encontrava, qual fotógrafo me atenderia. Por sua vez, ele também já intuía qual seria minha solicitação: duas fotos 5 x 7 cm sem data, para registro pessoal. Quando é o aniversário mensal do corte, uso uma peça superior de roupa preta e vou ao estabelecimento de fotos para documentos. Faço a solicitação ao atendente. Dirijo-me ao Box de fotografias. A situação é interessante porque, não sendo fotogênica, percebo o esforço do profissional para que a imagem saia a contento (dele). Às vezes, ele aciona 3 ou mais vezes o dispositivo, buscando a imagem satisfatória de acordo com seu critério; no entanto, não me esforço para a melhor pose e nem em escolher a “melhor” foto, satisfaço-me com qualquer delas.

Houve uma vez, em Uberlândia, em que pisquei os olhos no momento do disparo e lhe disse que seria exatamente aquela imagem a ser impressa. Percebi seu estranhamento diante de minha solicitação. Mas diante da insistência do fotógrafo em repetir o ato fotográfico, cedi, e fiquei pensando depois que seria justo aceitar suas prerrogativas de “qualidade”. Isto porque trabalhamos com critérios distintos de seleção: ele busca a melhor imagem de acordo com seus critérios, quer mostrar seu rigor profissional; eu busco o máximo de objetivação do ato que é registrar o cabelo crescendo. Outra razão para ceder: afinal, somos parceiros, adotamos uma relação de confiança, à maneira giddensiana, em que ele, sem saber, é co-autor (anônimo, diferentemente das co-autorias em “Entalhe de cabeça”) na construção de uma outra maneira de narrar o tempo. Percebi também que a fotógrafa de outra loja de Uberlândia ficava instigada por minha frequência no estabelecimento, sempre com o cabelo sem corte. Uma vez ela perguntou-me porque fazia as “mesmas” fotografias, se estava fazendo um tratamento capilar de calvície, pois já havia aparecido por lá com apenas uma “penugem” na cabeça.

Essas são ações (e reações) cotidianas reveladoras do quanto nossa sociedade ainda vê, na fotografia, a eternização de um momento e que por essa razão, o retratado deve tocar o “real” e ao mesmo tempo ser o mais apresentável o possível, de acordo com os padrões vigentes de beleza. Principalmente quando o retratado é uma mulher.

Enquanto espero a minha vez de ser atendida, contemplo as imagens que povoam as paredes desses estabelecimentos: as poses, as maquiagens, os sorrisos, o mito da juventude e da beleza que ronda o imaginário de quem fotografa e de quem é fotografado. Como incorporamos as poses das modelos de revistas em nossas poses “casuais” e como povoamos nosso cotidiano de imagens, isto para lembrar os comentários de Henry-Pierre Jeudy e de Fausto Colombo sobre nossa maneira de nos relacionarmos com o enquadramento e com as mediações da experiência, nossas estratégias de sedução. Enquanto espero a minha vez, percebo o quanto estou imersa nesse universo de registrar, a cada mês, o desenvolvimento de uma “forma” no tempo. O quanto eu preciso da imagem fotográfica para me certificar de que o cabelo está realmente crescendo. Mas também percebo o quanto esses registros se distanciam do ideal de beleza que se espera de uma mulher, afinal, não me embelezo para ser fotografada. O que minha prática mensal significa para esses fotógrafos?

Esses questionamentos e anedotas são muito interessantes para se pensar nos níveis e desníveis de “realismo” e de aproximação com o espectador, que permeiam a produção em

arte contemporânea. Por um lado, as ações têm sido cada vez menos “artísticas” e isso seria um fator a aproximar a arte e a vida; por outro lado, por conta mesmo dessa aproximação, a arte corre o risco de se tornar “invisível” para os olhares que a veem como atividade diferenciada em relação a outras atividades humanas.

Nesta perda do caráter de transcendência da arte (e de imanência também, pois ela também não é mais tão autorreferente, construindo-se hoje por meio de relações sujeito-objeto), o qual alimentou a prática por tantos séculos, residem também outros afetos possíveis para com o objeto artístico, para além do maravilhamento diante da boa técnica: o estranhamento, a inquietação, a desconfiança, o silêncio tenso (um outro viés do sublime?), a invisibilidade. Fazem-me lembrar da sentença de Nicolas Bourriaud (2009) sobre as concepções relacionais que regem a arte contemporânea. Para o filósofo francês, as relações

entre espectador e obra como “formas” nascem do desvio e do encontro aleatório entre dois elementos até então paralelos. Para criar um mundo, esse encontro fortuito tem de se tornar duradouro: os elementos que o constituem devem se unificar numa forma, isto é, os elementos têm de dar liga (...). É o que diziam Deleuze e Guattari quando definiam a obra de arte como um “bloco de afetos e perceptos”: a arte mantém juntos momentos de subjetividade ligados a experiências singulares, sejam as maçãs de Cézanne ou as estruturas listradas de Buren. A composição desse aglutinante, por meio do qual átomos colidindo chegam a constituir um mundo, naturalmente depende do contexto histórico (...). Hoje a “cola” é menos visível, pois nossa experiência visual se tornou mais complexa, enriquecida por um século de imagens fotográficas e cinematográficas... (BOURRIAUD, 2009: 27-8)

A partir do exposto, tenho a licença (poética?) de pensar “Mensuário” como práxis artística que expande a noção de ateliê, e, portanto, não me toma como “a artista”, mas como uma usuária qualquer de um serviço qualquer. Se para “Entalhe de cabeça” o que sinto é ansiedade ante a proximidade de cada ação, em “Mensuário” divirto-me mensalmente, no reencontro com algum dos fotógrafos de Uberlândia e Campinas, e mais esparsamente, de Belo Horizonte. Ambos os trabalhos possuem temporalidades distintas: em “Entalhe de cabeça”, um sujeito novo para mim (Euclásia) tem a chance de existir por quinze minutos; para que ele possa ressurgir, entra em ação “Mensuário”, a cada ano. O relato fotográfico mensal adquire um ar tão prosaico, pelas expectativas enviesadas e curiosidades mal esclarecidas, que me garantem certa “invisibilidade” em me perceber “quem sou eu”, uma vez

a cada mês. Como se a ida ao estabelecimento guardasse uma expectativa de reencontro comigo mesma, que no fundo sei que não acontecerá. No excesso de registros de uma mesma cabeça, residem somente imagens consensuais. Elas são frutos do cruzamento do que eu desejo com o que os outros sabem fazer, do que é aparentemente o mesmo com as diferenças que subjazem em uma mesma face.



77. Mensuário, tomadas do primeiro ano de registros (2006-7)

## entrevista<sup>134</sup>

“Entrevista” é uma instalação pensada inicialmente para ser realizada na Sala de Pesquisas Visuais do MUnA, Uberlândia. Esta sala é pequena e de formato irregular; perfaz uma área aproximada de 20 m<sup>2</sup>. O acesso à sala dá-se por uma abertura, sem folha, de aproximadamente 100 cm de largura.<sup>135</sup> A instalação altera esse acesso, construindo ali uma parede de MDF que se integra à alvenaria. Essa parede, por sua vez, possui uma abertura pela qual o espectador pode adentrar o espaço.

A abertura, na verdade, é o recorte do contorno de meu corpo em posição vertical, em escala real. A fonte de luz é mais intensa do lado de fora da sala do que em eu interior. Ao passar “por mim”, o espectador vislumbra uma situação interna de penumbra, havendo somente uma tênue luz de lanterna, apoiada no chão. Esta luz é direcionada para cima, para uma frase posta a 150 cm de altura, em um dos cantos do espaço interno: “obrigada por ter passado por mim”.

Partindo do significado do verbete “entrevista”, percebo que, se de um lado, o termo corresponde a um “encontro marcado” em data e local específico, o termo pode também se relacionar ao verbo entrever, que significa “ver confusamente”, “ter entrevista” bem como “ver-se de passagem”. Dessa maneira, busco um resgate desses sentidos para a concepção da instalação, pois há uma valorização do acesso à galeria, uma valorização do encontro intersubjetivo e a tentativa de se ver algo em uma situação de penumbra.

Pode-se pensar no título desta instalação como pretexto para os encontros que se dão nas visitas de quaisquer manifestações culturais: não somente encontros de pessoas, mas de sujeitos com os fenômenos culturais. Muito próprios desses encontros, é a sensação de que nossos limites ou contornos foram alargados, transformados em função da experiência estética.

---

<sup>134</sup> Este trabalho foi exposto no MUnA, Uberlândia, em abril de 2007 (Entrevista); e em “Nós 2”, novembro de 2008, na Galeria da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, Goiânia.

<sup>135</sup> Mesmo que o trabalho tenha sido pensado a partir das condições espaciais do MUnA, ele não é um trabalho para campo específico, já que seu núcleo reside em uma situação de atravessamento. Assim, foi possível rerepresentá-lo em Goiânia, assim como para a exposição de defesa da pesquisa de doutorado, em Campinas. No entanto, para cada lugar, cria-se uma situação distinta para o habitat do trabalho.





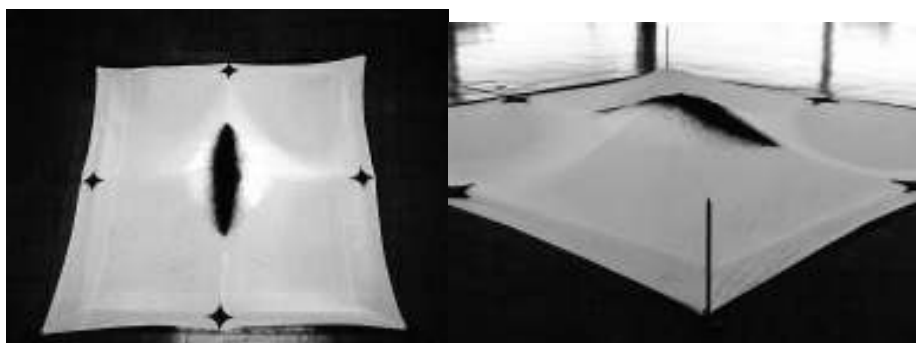
78. Cláudia França, Entrevista, 2007. Imagens da instalação.

Assim, há um caráter metalinguístico em “Entrevista”, pois toda exposição não deixa de ser um “encontro marcado”. Há também um outro ponto de partida na relação identidade/alteridade e situações de contato e convívio. A imprevisibilidade da presença do outro em meu projeto poético implica não só na interpretação que o outro tem da ideia, gerando maneiras distintas de participação na formatividade do trabalho, mas também no esforço, mínimo ou considerável, para a construção de relacionamentos. Esse esforço de socialização tem sido uma questão importante nessa vertente “eu-outro” de meu projeto poético. Assim, há um desejo de tocar na questão da solidão, nas dificuldades dos encontros, nas trocas e frustrações e no exercício memorialista dos contatos, podendo gerar até mesmo “memórias corporais” desses encontros. Essas situações de alteridade dão nosso senso de identidade e a consciência dos vários “outros” que somos.

As ações de recortar, escurecer e “dizer” são próprias da realização do trabalho. O recorte é próprio da delimitação da forma, e é esse o fato que o liga a autorretratos da primeira fase.

No entanto, recortar implica não somente estabelecer um contorno rígido (um limite), mas destacar um fragmento do todo. O trabalho é justamente essa totalidade de um plano matricial que acusa uma falta, um buraco que deverá ser a nova porta do lugar. Escurecer a sala permite que esse buraco seja negro, evidenciando as relações de alto contraste entre os termos da escala de valor, o dentro e o fora, o plano e a profundidade. Nesse sentido, posso pensar em “Entrevista” como um desenho tridimensionalizado, desenho este que guarda fidelidade formal com produções anteriores. O que se ressalva é que, o que antes era mancha, agora é buraco.

Proponho aqui a relação de “Entrevista” com “Sem título”, desenho tridimensionalizado que ocupou o espelho d’água da Biblioteca Santa Mônica, Universidade Federal de Uberlândia, 1995.



79. Cláudia França, Sem título, 1996. Tecido e ferros, 600 cm x 600 cm. Espelho d’água da Biblioteca do Campus Santa Mônica, UFU, Uberlândia.

Assim como “Entrevista”, “Sem título” é uma “caixa” (um receptáculo), em que o plano visível é justamente constituído pelo desenho. No entanto, a forma preta desenhada, centralizada na composição, é uma mancha, permitindo apenas o acesso metafórico ao interior da caixa. Nesse sentido, em “Sem título”, o desejo de se entrar na forma não resolve no plano da realidade<sup>136</sup>.

---

<sup>136</sup> Os elementos decorativos de ferro nas extremidades do plano prejudicaram a limpeza do trabalho. Durante o projeto, não levei em consideração que naquela época venta muito em Uberlândia (agosto/setembro), principalmente no hall da Biblioteca, que é um lugar alto na cidade. Após poucas horas de instalação do tecido, tive de resolver rapidamente esse problema: o vento estava rasgando o tecido. Assim, as estrelas de ferro foram as peças que encontrei para sanar as entradas de ar por debaixo do plano. Essa experiência encaixa-se no

No caso de “Entrevista”, o sujeito que inicialmente contempla a forma-buraco precisa atravessá-la se quiser entrar de fato na instalação; meu contorno ou presença ausente define-se como “fechadura”, portal para que seu corpo possa se oferecer como promessa de preenchimento da forma-buraco. A ação de encaixar pertence ao trabalho como horizonte, expectativa de coincidência, de identidade corporal completa entre mim e um outro, o que somente poderá verificar-se na experiência do contato. Após a travessia, o outro percebe algo escrito no canto da sala: a frase “obrigada por ter passado por mim”, colada e enunciada na altura de minha boca, é outro signo de minha ausência presente. O tamanho da letra e a situação de penumbra solicitam a aproximação do outro, como se eu estivesse falando baixinho. Essas ações de permitir o contato e a aproximação entre corpos (o corpo do espectador/atravessador com o corpo de madeira recortada, novamente o corpo do espectador/leitor com o corpo escrito na parede) – reafirmam o caráter intimista da instalação, que solicita encontros um a um.

“Entrevista” comprova as dificuldades de encontros intersubjetivos, na medida da dificuldade de ajustar um contorno-corpo ao outro contorno-porta. Os recursos utilizados na diferenciação do espaço (iluminação, alteração do acesso) propõem gerar reflexões sobre tais dificuldades no “entrevistado”, os ajustes necessários para que os encontros intersubjetivos aconteçam e se mantenham as trocas e as gentilezas, assim como a dialética “rigidez x flexibilidade”, própria dos esforços de contato.

A partir de uma apreensão física do espaço instaurado do contorno-porta, alguém pode perguntar: qual é a dimensão do esforço físico para que eu seja, momentaneamente, outra pessoa? Este questionamento, residente no âmago da intenção do trabalho, veio-me de uma experiência ocorrida durante os ensaios para a realização da ação de vestir as roupas brancas. Pegava um saco de roupas e ficava na frente do espelho, experimentando cada uma, atenta ao

---

pensamento de Stéphane Huchet sobre o “coeficiente de fracasso” de uma instalação. Huchet, ao apontar aspectos processuais na realização de uma instalação, chama-nos a atenção para uma margem de erro que deve ser considerada no ato de instalar, impossível de ser abarcada pelo projeto. Segundo Huchet, se pensarmos na instalação como um arranjo que se dá no espaço real, há que se pensar em uma fragilidade inerente a este arranjo. Existe um risco que toda instalação assume ao ser executada, um “coeficiente de fracasso” que demanda relativa capacidade de improvisação do instalador e é uma questão que vai sendo paulatinamente suavizada, na medida em que o artista conhece melhor o espaço a ser trabalhado. CF. HUCHET, Stéphane, apontamentos de aula. Curso: Mapas da arte contemporânea: reflexões sobre algumas indagações críticas. Ouro Preto, 30º Festival de Inverno da UFMG, de 20 a 24 de julho de 1998.

contato, mas também às “poses” que surgiam no ato de vestir. Acreditava que agindo assim eu seria um “outro”, entraria em sua pele no breve momento em que eu cubro meu corpo com sua roupa. Há roupas que me serviram comodamente e foi mais fácil pô-las e tirá-las. Mas há outras que quase me sufocaram e demandaram um tempo considerável de desnudamento. Cheguei a ficar com marcas no corpo em função do esforço de tirá-las sem estragá-las. Repito a questão: qual é a dimensão de meu esforço físico para ser, momentaneamente, outra pessoa?

Há uma dimensão erótica aqui que não se encontra numa expectativa de nudez física, mas na nudez dos encontros e no contato físico de uma pele com outra pele. Há um desejo de passar essas sensações para o espectador em “Entrevista”, com devidas diferenças, dadas principalmente pela dureza da parede de MDF com a fragilidade de sua pele, ou mesmo o contorno de seu corpo. Mas é por essa situação de contraste (geradora do esforço do contato), que talvez sejam geradas reflexões sobre alteridade, identidade, exclusão, solidão e gentileza, pois sua “recompensa” (ou retribuição de sua dádiva) é algo imaterial, um simples “obrigada por ter passado por mim”.

### **isso sou eu?<sup>137</sup>**

Trata-se de um baralho, um jogo de cartas em que cada unidade descreve, em texto, uma ação desenvolvida por mim mesma no passado; no entanto, as descrições dessas ações foram fornecidas não por mim, mas por um conjunto de pessoas às quais solicitei esse tipo de colaboração, uma imagem-lembrança que cada qual tivesse de mim.

“Isso sou eu?” veio derivado de outro trabalho em processo, “Atributo”. Ambos originaram-se da coleção de nomes próprios. Essa lista de nomes vem de pessoas que de alguma maneira me auxiliaram em meu processo identitário, seja por ações simples ou mesmo por sua presença em meu cotidiano. Cada nome colecionado integra uma tentativa de “abraçar” um passado que me constitui, mas que me é intangível, simultaneamente. São nomes de pessoas fornecidas por minha lembrança e é pela lembrança delas que o trabalho se constitui. Para “Atributo”, que é um manto, selecionei um conjunto de pessoas da lista

---

<sup>137</sup> Objeto exposto em “Nós 2”, individual realizada na Galeria da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, em novembro/dezembro de 2008.

(aproximadamente duzentas pessoas, cujo critério foi a facilidade de contatos rápidos, como pela internet ou por telefone), para as quais enviei uma solicitação de participação. O pedido consistia em algumas perguntas:

Você se lembra de mim? Ao lembrar-se de mim, como é essa imagem que lhe vem à mente? Poderia lembrar-se, nesta imagem, se porto algum objeto? Ou então, se há algum hábito ou característica física relacionada diretamente a minha imagem? Ou ainda: o que a (o) faria lembrar-se de mim?

Cada um deveria enviar-me, caso quisesse participar do trabalho memorialista, um texto-resposta de cinco linhas, no máximo. No entanto, percebia que no montante de respostas recebidas, o conteúdo ultrapassava, de várias maneiras, o teor da solicitação. Assim, paralelamente à construção de “Atributo”, idealizei e realizei em 2008 o presente objeto, que nomeei de “Isso sou eu?”. Esse título tem seu nome derivado de um poema de Pierre-Albert Birot (apud BACHELARD, 1975: 204):

e eis que me tornei um desenho de ornamento  
volutas sentimentais, volta das espirais  
superfície organizada em preto e branco  
no entanto, acabo de ouvir-me respirar  
é isso um desenho?  
isso sou eu?

Esse poema acompanha-me desde a construção do “Auto-retrato nº5”, de 1997. Naquele trabalho, imprimi o poema em branco sobre um fragmento de organza branca, ficando o texto, quase invisível. O tecido era sustentado por um recorte calandrado de ferro oxidado, cujas extremidades pontiagudas seguravam, em “volteios espiralados”, o poema quase “invisível”.

Graças à leveza do tecido branco, pequenas movimentações próximas ao trabalho geravam oscilações no fragmento de organza, como num ritmo de “respiração”. No poema de Birot, agrada-me a mescla daquele desenho com a própria subjetividade do autor, evidenciada pela “respiração” da obra, conferindo-lhe vida como um ser autônomo. Soma-se a isso o verso “superfície organizada em preto e branco”, que poderia ser a síntese de minha pesquisa em Desenho, em que há um alto contraste entre os valores referidos.

O “eu lírico” do poema de Birot tornou-se a sinalização referencial para a alteração dos textos por mim recebidos. Assim, selecionei diversas frases, iniciando cada uma com o vocábulo “eu” (pronome pessoal reto, primeira pessoa do singular) – retirando quaisquer informações que pudessem personalizar cada frase, como nomes próprios de pessoas e de lugares. Em alguns depoimentos maiores, omiti algumas partes; em outros, desdobrei-os em frases separadas, de maneira a se transformarem em várias cartas de baralho. Tomo alguns depoimentos como exemplos:

Você ferve a melhor água prá (sic) fazer Nescafé de toda Uberlândia!

Também me lembro uma linda cadeira de passar roupas e de uma maravilhosa porção de alho e óleo que comemos, após deto386 nar um frango a passarinho! No mais, seus cabelos sempre presos num coque, roupas pretas e os grafismos de “porco-espinho” sempre me lembram você.

Você é foda!

Me lembro de você de duas maneiras. A primeira foi quando não te conhecia e uma amiga falava que gostava do fato de você usar um fio de telefone na cabeça e isso me deixou curioso pra te conhecer; a outra foi numa das primeiras aulas que tive com você e você chamou a atenção de todos nós por que (sic) desenhávamos com muitas hachuras e você ficava perguntando por que a gente desenhava a cadeira com pelos, mesmo a cadeira não sendo peluda.

Após a edição dos depoimentos, foram geradas algumas frases, que depois se tornaram cartas de baralho:

Eu era foda!

Eu o tornei curioso para conhecer quem era aquela que usava um fio de telefone na cabeça.

Eu comi com eles uma maravilhosa porção de alho e óleo após detonarmos um frango a passarinho!

Eu perguntei a eles porque desenhavam a cadeira com pelos (hachuras), mesmo ela não sendo peluda.

Eu fervia a melhor água para fazer Nescafé!

Análogo ao texto de Birot, “Isso sou eu?” procurou ser, inicialmente, um livro de poemas. Cada página do livro seria constituída por uma estrofe de 3 versos. Cada verso seria uma frase selecionada e alterada. No entanto, essa ideia ainda não me satisfazia completamente, visto que desejava um alto grau de aleatoriedade no encontro das frases. Passei então a considerar uma frase/verso por página, mas ainda assim a estrutura convencional de um livro – páginas enumeradas e encadernadas – poderia gerar uma leitura fixa da narrativa das ações, por mais que a sequência das frases fosse aleatória.

Dessa maneira, decidi-me por não encadernar as páginas do livro de poemas, cabendo a cada um que o manuseasse, a organização de uma narrativa própria, uma combinação singular para cada leitor do poema “autobiográfico”. Como nessa época estava estudando um método de deitar cartas divinatórias (tarô e baralho comum), veio-me o insight de transformar o livro de poemas em um baralho. Essa possibilidade conservava o caráter de livro desejado para o trabalho, mas também proporcionaria ao leitor outras possibilidades de lidar com o encadeamento dos textos.

Assim, “Isso sou eu?” tornou-se um baralho de 360 cartas em preto e branco, cada uma medindo 8 x12 cm, com laminação fosca, o que o protege e o aproxima mais a um tarô. O número total de cartas corresponde aos graus de um círculo, acercandose de um ano.

O baralho pode ser consultado como os oráculos (uma vez ao dia, ou quando há necessidade de uma “resposta”), só que as mensagens dizem respeito a ações no passado, sem referência a um sujeito específico. O leitor também pode manuseá-lo como um livro, combinando sequências ou narrativas das ações lidas. As ações descritas são cotidianas, simples. Isso daria a chance de qualquer um que lesse o trabalho identificar-se com alguma situação percebida, tal como eu me identifiquei com o poema de Birot.

O projeto gráfico do baralho teve a assinatura de outra pessoa<sup>138</sup>. Após apresentar-me alguns estudos de estampas, escolhi a apresentada acima, pelo fato mesmo de se identificar com as relações cromáticas em preto e branco de minha trajetória em Desenho e também pelo aspecto “medievalesco” da prancha, que se identifica com a época dos primórdios dos baralhos atuais e por sua relativa facilidade de reprodução. Após definido o projeto gráfico, foram feitos dez (10) jogos completos de 360 cartas, o que o configura como um livro por sua

---

<sup>138</sup> Clarissa França assina o projeto gráfico do baralho, assim como a versão de defesa desta tese.

reprodutibilidade e legibilidade; ao mesmo tempo, conserva sua condição de “ludus cartarum” (nome genérico para as cartas de jogar). Operando um cruzamento das principais operações realizadas na criação de “Isso sou eu?”, percebo que há ações de cunho interativo, ou seja, ações acerca do agenciamento de relações intersubjetivas e de elementos textuais para a constituição de um texto maior: esse agenciamento agrupa as ações de selecionar espécimes de minha coleção de nomes, solicitar às pessoas a participação no trabalho, organizar o material recebido, escolher e alterar a sintaxe dos textos recebidos. O outro grupo de ações corresponde à concepção propriamente dita e sua impressão industrial.



80. Cláudia França, Isso sou eu?, 2008. Objeto. Vistas diversas.

Serra Negra (1992) salienta o caráter de engenho do baralho e o define fisicamente como um conjunto de cartas de jogar em cujas faces dúplices organizam-se dois tipos de informação: no dorso de cada plano, apresenta-se um ornamento decorativo comum a todas as cartas; na outra face, elementos ilustrativos com informações simbólicas agrupam-se em quatro (04) subconjuntos denominados “naipes”. Outro tipo de baralho é o tarô, de uso para leituras da sorte. O tarô é normalmente constituído de dois jogos de cartas: os arcanos maiores e os arcanos menores. Este último jogo tem estrutura bastante similar ao ludus cartarum. Serra Negra também considera o baralho desde seu aspecto funcional, percebendo-o como “*um companheiro ideal para as horas de lazer ou solidão, um instrumento para os exercícios de lógica, raciocínio e memória, além de uma possível bússola para o viajante do autoconhecimento*”. (SERRA NEGRA, 1992:8) O autor ainda nos informa sobre os “baralhos de fantasia”: organizações que fogem ao padrão internacional, por serem mesmo feitos com maior liberdade tanto na estrutura (naipes) quanto nas ilustrações. Tais baralhos, geralmente



feitos por artistas, “*superam o objetivo de servirem a um determinado jogo*”, correspondendo “*ao registro do talento individual de artistas que contribuíram para novas concepções de baralho*”. (Ibidem)

Mesmo sendo um ludus cartarum, “Isso sou eu?” propõe uma inversão temporal no que concerne às consultas de dispositivos divinatórios: em termos gerais, o consulente deseja saber seu futuro. Meu baralho informa um passado; há uma contradição de tempos no trabalho, em que o verbo ser, conjugado no presente do indicativo e posto no título como interrogante, não encontraria afinidade com a condição pretérita das situações das cartas. Como criar a imagem de um sujeito uno por meio da totalidade das cartas? “Isso sou eu?” também diz da multiplicidade de figuras de subjetividade postas em um só corpo, no tempo.

Assim, há um duplo problema identitário no trabalho, apresentado em interrogações sucessivas: o que é isso?<sup>139</sup> (referindo-se à identidade do objeto, se livro ou se baralho, ambos ou nada disso); e quem sou eu? (remetendo à identidade daquele de quem se fala, no interior de cada carta/página, ou mesmo aludindo ao processo de identificação conteúdo/leitor que ocorre no ato de leitura). Se o motor deste trabalho está no desejo de identificação de um sujeito-autor, o percurso é labiríntico.

O constante reenvio da interioridade ou subjetividade para outro retira a força do autor como sujeito que designa (no sentido de desenhar) a si mesmo, convocando outra figura para cumprir esse papel. “Meu” baralho, que seria uma autorrepresentação, tem seu conteúdo oferecido por um outro leitor de mim e dá-se a ler a outros, que identificariam um sujeito-múltiplo que não existe mais, ou mesmo se identificariam naquelas ações pretéritas. Quando eu mesma ponho-me a ler as cartas, não são raros os momentos de surpresa de saber que me comportei de determinada maneira ou que usava tal roupa em uma dada ocasião. Ocorre uma espécie de “descompasso” entre um “eu” presente com um “eu” passado. Lembrando a dúvida de Borges na frase “qual dos dois Borges escreve esta página?”, eu me pergunto: o que sou “eu” nesse processo?

Penso que não sou simplesmente um autor, à maneira de uma autorrepresentação convencional. Sou mais um agenciador de citações que dizem respeito a um referente que se

---

<sup>139</sup> Ocorreu-me ler o baralho à luz de “Isso não é um cachimbo”, texto de Michel Foucault sobre obra de Magritte. Pela exigüidade temporal, deixarei tal leitura para o “futuro”.

transformou no tempo. Em último caso, assumo a “responsabilidade da enunciação” das citações dos outros, apropriados por mim. Para a existência de uma autobiografia clássica, Philippe Lejeune elucida-nos da necessidade de um pacto, uma relação identitária entre autor, narrador e personagem. Supostamente, o pronome “eu” uniformizaria essas três instâncias, considerando-se que no caso, um sujeito real narra retrospectivamente seus feitos. No entanto, como classificar uma manifestação autobiográfica, quando os elementos acima se tornam heterogêneos, como em situações romanescas, quando os nomes próprios dos elementos não coincidem, ou mesmo nas situações em que se discute a autoridade do autor, por este ser intermediado por um outro que organiza suas memórias: as chamadas “colaborações autobiográficas”?

Inicialmente, Lejeune recorda-nos da complexidade do termo “pessoa” que designa tanto uma situação gramatical quanto uma situação psicológica. A partir das considerações de Emile Benveniste sobre pessoa gramatical (LEJEUNE, 2008: 19 et seq), o autor Lejeune tece o seu pensamento. Segundo Benveniste, o conceito do pronome “eu” não tem existência, remetendo sempre ao que fala, ou seja, ele marca a identidade do sujeito da enunciação e do sujeito do enunciado. O “eu”, dessa maneira, não seria um conceito, mas uma função, qual seja, remeter a um ser designado por um nome, a um enunciador. O “eu” só possui referência no próprio ato de enunciação. Philippe Lejeune então se pergunta: *“como se manifesta a identidade do autor e do narrador?”* E complementa a questão: *“Para um autobiógrafo, é natural se perguntar simplesmente: “Quem sou eu?” Mas, uma vez que sou leitor, não é menos natural que eu faça primeiro a pergunta de outro modo: quem é “eu”? (ou seja, quem diz “Quem sou eu?”)”* (Ibid:19)

Assim, se o pronome “eu” – sem complementação que o especifique no avanço do texto, pode referir-se a “qualquer um”, operar com o nome próprio faria a distinção de que dispomos para reforçar nossa singularidade. *“É no nome próprio que pessoa e discurso se articulam, antes de se articularem na primeira pessoa”*. Todos “utilizam “eu” para falar de si, mas esse “eu, para cada um, remeterá a um nome único que poderá, a qualquer momento, ser enunciado. Todas as identificações (fáceis, difíceis ou indeterminadas) acabam fatalmente convertendo a primeira pessoa em um nome próprio”. (Ibid:22)

“Isso sou eu?” iniciou-se com nomes próprios, provenientes de uma coleção singular. Todas as interlocuções existentes entre mim e outro da lista, especificadas por nossos nomes próprios, transformaram-se em textos que problematizam o pacto autobiográfico de Lejeune.

Eu não sou o autor “clássico” de minhas memórias, mas há uma espécie de “colaboração autobiográfica” de vários outros que forneceram imagens de mim, para mim. Assim, sou um agregado de funções: atuo como o que estabelece uma comunidade de colaboradores/interlocutores; sou o que solicita as participações escritas; o que transforma em linguagem escrita algumas participações orais; o que seleciona e reedita (transforma a estrutura de) cada citação, eliminando o nome próprio, para que a universalidade, ou o caráter de flexibilidade do pronome “eu” se ajuste a qualquer outro “eu” que manipule, escolha e leia alguma(s) carta(s) do baralho. Ainda sou o que reajusta cada citação para ações no tempo passado, de maneira a dificultar ainda mais o reconhecimento daquele sujeito inicial sobre o qual se fala. Após essa série de procedimentos “camufladores” do reconhecimento de minha identidade no trabalho, sou quem delega a uma outra pessoa a autoria do projeto gráfico do objeto.

Sou um personagem, mas não sou autor e narrador daqueles textos. Ao alterá-los, iniciando cada frase pelo pronome “eu”, passo a ser um tipo de autor (mais apropriador), um tipo de narrador (mais citacionista), continuando a ser personagem. Em última instância, sou um autor na medida em que me responsabilizo por todas as enunciações; no entanto, sou assim de maneira complexa, dada em camadas e fragmentos, fazendo ajustes e adaptações para o “pacto autobiográfico” adequar-se à existência de um *ludus cartarum* ou livro autorrepresentacional, sou uma multiplicidade de vozes, lembrando Barthes e Foucault. Ao omitir os nomes próprios de pessoas e de lugares em “Isso sou eu?”, diluo minha especificidade como personagem, abrindo espaços para a identificação do leitor com o sujeito do enunciado, aquele de quem se fala. O leitor pode ser também um personagem.

A possibilidade de alguém encontrar-me em situação de autoria recai na assinatura do trabalho. Se em um livro, o nome do autor ocupa lugar de destaque na capa, folha de rosto, orelha ou ficha catalográfica, em um objeto artístico desta natureza, meu nome poderá ocupar a ficha técnica de um portfólio ou catálogo de acervo, e no ato de exposição, o nome ocupa uma etiqueta de identificação. Em “Isso sou eu?”, a assinatura (identificação) é situada sempre fora do corpo do trabalho.

Para aquele leitor do trabalho que pertence à comunidade de colaborações, obviamente que ele “me” reconhece como personagem daquela biografia, mas poderá entrar em conflito no entendimento do trabalho como autobiográfico. Além do que assinala Barthes sobre o texto como uma multiplicidade de vozes que deve dar poder de construção ao leitor, esse leitor que sabe do processo de criação do baralho se reconhece em alguma passagem, em alguma carta de baralho, não somente como personagem, mas como sujeito da enunciação; ele se sente um pouco autor do trabalho, um colaborador.

É possível pensar que há um procedimento alegórico na construção de “Isso sou eu?” pelo agenciamento que faço das imagens recebidas dos outros, na tentativa de construção de uma autorrepresentação. Ele é um trabalho de síntese e análise, ao mesmo tempo. Análise porque supostamente o sujeito representado fragmenta-se em unidades nem sempre coerentes entre si; síntese porque o conjunto, um “baralho” ou “livro”, não deixa de ser uma totalidade. Este aspecto tenso entre descentramento, por um lado, e o desejo de (re)centramento do sujeito, por outro, relaciona-se consideravelmente com a problematização da autoria na produção artística contemporânea.

Esse aspecto do processo lembra-me, com ressalvas, a estória de Funes, o personagem memorioso de Jorge Luís Borges. Após um acidente, o personagem fica imobilizado em sua cama, mas adquire a capacidade de reter na memória tudo o que percebe, sonha e lê. Sem chance para o esquecimento, há em sua mente uma espécie de poderoso agente aglutinante, que faz somar cada imagem como única ao corpo das lembranças de inumeráveis imagens, de maneira que Funes se propõe a elaborar um sistema de classificação numérica dessas informações. Cada qual, mesmo referindo-se a um único referente externo, teria um código próprio, não sendo, para ele, uma variação do mesmo objeto ou experiência, mas algo distinto. Ao mesmo tempo, Funes tem consciência da inutilidade de todas as suas lembranças e do caráter interminável desta empresa. Isto porque a ausência do esquecimento não favorece o vazio em seu lugar-memória, tornando-o “como um monte de lixo”, pleno de detalhes e de diferenciações do mesmo que impossibilitavam o registro geral:

Não só lhe custava a compreender que o símbolo genérico cachorro abrangesse tantos indivíduos díspares de diversos tamanhos e diversas formas; incomodava-o que o cachorro das três horas e catorze minutos (visto de perfil) tivesse o mesmo nome que o

cachorro das três horas e quinze minutos (visto de frente). Seu próprio rosto no espelho, suas próprias mãos, surpreendiam-no a cada vez. (BORGES, 2007:107)

Essas reações de Funes de espanto com o mesmo que se apresenta multifacetado, são reações muito parecidas às reações de pessoas “desmemoriosas”; Borges torna o memorioso e o desmemoriado (pela constante surpresa diante do mesmo) como duas faces da mesma moeda. Diferentemente de Funes, abri-me ao esquecimento, ou: para poder ser Funes, reconheço que não posso sê-lo sozinha. Somente com a participação do outro poderei ser “memoriosa”. Ou para surpreender-me sempre que me vejo nas cartas, abri-me ao esquecimento de quem fui. Assim, deslizo entre as múltiplas vozes que me constituem, seja dos outros com os quais construo e construí relações intersubjetivas, seja dos outros que me habitam.

### **atributo**

“Isso sou eu?” foi uma derivação de “Atributo”. No entanto, se o baralho teve uma terminalidade, resolvendo-se como “objeto de arte” e podendo ser reexposto por sua relativa autonomia como objeto<sup>140</sup> – a construção de uma roupa - um manto autorrepresentacional é um ato ainda mais complexo, por isso minha relativa despreocupação em finalizá-lo, pois sei que construí-lo demanda outra noção temporal.

Se em “Isso sou eu?” houve um limite (temporal e numeral) na captação, seleção e edição das frases, em “Atributo”, esse prazo é estendido ao máximo, dando-se as chamadas para as colaborações dos outros como em “ondas”, quando percebo a necessidade de complementação de informações. As frases recebidas submetem-se a outro tipo de raciocínio, em que destaco majoritariamente a escolha pelos substantivos, termos que designam objetos que eu portei ou características físicas. Evito as sintaxes mais complexas, com as ações verbais, a não ser que seja fundamental ao entendimento do “atributo” enviado a mim.

Paralelamente às coletas de contribuições, faço um inventário do que possuo e que possuí, objetos que tocaram e tocam o meu corpo, que o vestiram ou o adornaram. Este

---

<sup>140</sup> O que quero dizer aqui é que há um resultado fixo, regular em “Isso sou eu?”. Em quaisquer ocasiões de exposição do objeto (e em cada uma de suas dez unidades), ele será o mesmo; o que se altera é de ordem interna, intrínseca à ideação do objeto: a flexibilidade na composição das cartas, que permite a qualquer um determinada “leitura” de um suposto sujeito representado.

inventário conta com a ajuda da catalogação das coleções de objetos pessoais (exceção se faz com objetos de consumo rápido) e da memória, as lembranças de infância e de outros tempos passados.

Penso aqui em Abraham Moles (1981), que vê na organização doméstica modos de organização das coleções de objetos: os que podem ser “expostos”, os que são exclusivamente funcionais e os que ficam à espera de uma definição. Essa classificação determina os lugares próprios para essas coleções: os espaços públicos da casa prestam-se aos objetos de exposição, em vitrines, paredes, em móveis apropriados; os funcionais destinam-se a espaços de função específica, como a cozinha, a área de serviço ou a garagem.

Por esse raciocínio, “Atributo” compreende então um relato de objetos que só têm chance de exposição quando eu os uso; é um relato intimista de meu inventário, posto que minhas coleções de roupas e acessórios do corpo situam-se no quarto e no banheiro, os lugares mais privados de uma casa, além dos recônditos da memória, lugar ao qual nem nós mesmos temos acesso quando queremos.

Durante a catalogação, fico então em meu quarto ou em meu banheiro, levantando e anotando tudo o que tenho que adorna ou que adornou meu corpo, aqueles objetos que persistem em ficar, pois uma esperança de que “ainda” poderão me servir ronda a sua presença em minha casa. Há ainda os objetos ganhados, que são muito mais significativos como “lembranças” do que como algo que me traduza, no uso. E há também o ciclo da “moda”, em que sempre se revisita o passado. O quarto de despejos, o guarda-roupa, as gavetas e as caixas, por vezes tornam-se o que Moles denominou de “purgatórios”: espaços de indefinição de coisas, pois não sabemos ainda o que fazer com elas: se as doamos, consertamos ou transformamos.

Sempre que abro uma parte de meu(s) guarda-roupa(s) (a vida dupla em Uberlândia e Campinas obrigou-me a essa duplicação) em que predomina o espírito de “purgatório”, lembro-me também de Walter Benjamin, quando se apropria de André Gide no texto “Experiência e pobreza”: *“tudo aquilo que possuo, se torna opaco para mim”*. Lembro-me dessa citação porque optamos por tornar esses lugares de indecisão como os menos transparentes, pois tornariam o nosso caos visível, perceptível a nossa dificuldade de despojamento. E é por isso que os “purgatórios” geralmente são espaços opacos, não transparentes, pois não queremos que eles desvelem mudanças ou atitudes que ainda somos

inaptos a tomá-las. Se os objetos-receptáculo de exposição levam vidro, nos esforçamos na organização para a exposição de seu conteúdo. Já os objetos-receptáculo das indecisões e das postergações são “paredes” nas suas opacidades: caixas-pretas, sacolas de plásticos resistentes e escuros, caixas de papelão, lugares ocultos, atrás das coisas<sup>141</sup>.

Armários de aço, de madeira, tecidos pretos podem se equivaler aqui à caixa craniana, esta como receptáculo do que lembramos e do que nos esquecemos, das posses que devem ser mencionadas, das omitidas, daquelas nunca lembradas. Assim, a caixa craniana também pode ser pensada como o “lugar-purgatório” de imagens construídas, recombinações e de invenções: um “ateliê”. Não é à toa que inventário e invenção têm o mesmo radical, posto que a memória também é um constructo.

Posso pensar então que “Atributo” é um conjunto de informações, inventário duplo de palavras colhidas no público e no privado. A partir do montante recebido e em formação, preparo o “lugar” da ambientação das palavras: um manto dupla-face, em que a parte externa é branca e a parte interna é preta. Como são feitos de tecido de trama relativamente aberta (popeline), permanece uma sombra preta na brancura do exterior. Sobre cada plano, vou costurando linhas contrastantes, brancas por dentro, pretas por fora, de maneira que o manto, sem as palavras, só com as linhas bordadas e costuradas, lembra meus desenhos em bico de pena.



81. Cláudia França, Sem título, 1987. Bico de pena sobre tecido. 100 cm x 80 cm.

---

<sup>141</sup> Por isso gostaria de comentar como é caótica é a casa de um artista plástico. Como é difícil para um elemento externo trabalhar ou habitar ali. O artista, em sua sensibilidade, cata tudo o que vê, como um bricoleur. E os objetos que se tornaram obsoletos em sua funcionalidade, ganham em seu olhar, outra dimensão. Podem compor com outra matéria, ou simplesmente existirem em outro regime de “beleza”. Um senhor que foi podar uma árvore em meu quintal, após o serviço bebeu água em minha cozinha. Questionava o fato de uma cadeira de metal, enferrujada e com uma pata faltante ser um objeto tão estimado, pois estava exposta como uma “obra de arte” num lugar bem visível de minha casa.

As pontas das linhas são elos de amarração das palavras. Elas são escritas à mão com caneta de tinta preta, em pequenos pedaços de papel ou tecido branco. Vou alternando as ações de bordar, catalogar, costurar, escrever, anotar as lembranças, amarrar, solicitar colaborações, como fazemos em nosso dia-a-dia, na alternância de várias atividades postadas na agenda.

Quando vou amarrar uma palavra no manto, as escolhas do lugar de amarração são as mais aleatórias possíveis: nesse momento tão especial, dou lugar ao devaneio, às lembranças da origem daquela palavra, quem me enviou aquela descrição, tal como se deu em “Passagem”, ou como se dá numa leitura de cartas, em “Isso sou eu?”. Percebo que nesses momentos se dá uma outra “poética”, ou melhor, é como se eu estivesse percebendo o trabalho (estética) de um ponto de vista tão interno, que ele se reconstrói para mim.

Para compreendermos melhor essa questão, seria interessante recolocar o conceito de “rizoma”, desenvolvido por Deleuze e Guattari em *Mil Platôs* (1995, v.1). Para os autores, o pensamento tradicional estrutura-se no modelo árvore, que é representacional, é o pensamento do “eu” como instância normatizada do ser. Respeita o modelo da ascendência, da tradição. É a árvore genealógica, as heranças, a ordem e a classificação. Já o rizoma é o desvio, a produção do próprio inconsciente, é anti-genealógico. Constitui-se de ligações que se fazem sem qualquer critério, apontando sempre para as diferenças, para os encontros involuntários. “Atributo” é um entrelaçamento desses dois modelos de pensamento: se o modelo árvore imperou na organização das solicitações, o modelo rizoma tem se dado no ato de incorporar ao manto alguma lembrança escrita. O conceito de rizoma é utilizado por Peter Pál Pelbart para referir-se ao “rizoma temporal”: uma ideia de tempo que abarca os princípios da multiplicidade, da heterogeneidade, da descentralidade, da exterioridade, enfim, dos princípios que Deleuze e Guattari estabeleceram para se detectar uma estrutura rizomática.

O rizoma temporal poderia ser pensado como um caos do tempo, em que as categorias de passado, presente e futuro imiscuem-se, negando as figuras temporais tradicionais, como o círculo (tempo dos rituais, das repetições) e a linha (ideia de progresso, a flecha do tempo). Se há uma figura que possa representar o tempo rizomático, essa é a do emaranhamento. Ou seja: um anacronismo, em que qualquer “acontecimento da história é multitemporal, remete ao revolvido, ao contemporâneo e ao futuro simultaneamente. Tal ou qual objeto, esta ou aquela circunstância, são pois policrônicas, multitemporais, fazem ver um tempo amarrotado, multiplamente dobrado” . (SERRES, Michel apud PELBART, 1998: 62-3)



Posso pensar então que a construção de “Atributo” deixa “transparecer” a entropia da vida cotidiana, em que há fatos planejados com aqueles que nos surpreendem, a realidade com o sonho, com o que foi somente imaginado, mas que tem tanta força quanto o que já aconteceu. São tantas Cláudias tecidas e escritas num mesmo lugar, postas lado a lado, enroscadas uma na outra, que eu nem sei mais qual delas está lendo, bordando, selecionando, escrevendo, lembrando ou mesmo dando voz a alguma Cláudia que foi silenciada com o tempo. Nesse sentido, subjaz outra entropia, a entropia do tempo, ou essa noção de tempo amarrotado.

O manto dupla-face guarda algo da motivação principal da pesquisa experimental: um último uso para a coleção de roupas brancas, que seria vesti-las em meu próprio quarto. “Atributo” torna-se espécie de síntese do núcleo duro de “Enquanto isso”, ao mesmo tempo em que é uma derivação do núcleo duplo (coleção de roupas e de nomes próprios), não pela presença dos nomes das pessoas, mas por suas lembranças de objetos que portei. Nesse sentido, posso pensar em “Atributo” como trabalho de síntese, síntese autobiográfica, em que por meio de um único objeto, mesmo que em dupla-face, organizam-se “todas” as informações a meu respeito, em relação a modos de me apresentar fisicamente aos outros, objetos “cênicos” enfim, pois não deixam de compor personagens-cláudias. Se “Atributo” pode ser pensado como síntese, ele é uma contração temporal, sístole, pois concentra em si diversos tempos. É nesse sentido que “Atributo” aproxima-se do Manto da Apresentação de Arthur Bispo do Rosário.

Conforme já mencionado, as operações iniciais de “Atributo” assemelham-se às de “Isso sou eu?”, em que me resumo como agenciadora de colaborações de outras pessoas, constituindo uma figura de autoria singular. Em relação à construção do manto, percebo que questões da fase inicial da construção de autorretratos reaparecem, ou seja, construo algo a partir do “zero”. O próprio fato de o manto se assemelhar a um desenho atesta essa aproximação. O manto nu, sem pelos, não foi comprado pronto, não foi apropriado. Comprei determinada metragem de tecido da loja, houve um “corte” (um desenho, um molde) a ser costurado e que me deu dois mantos semelhantes, que foram unidos em um determinado momento do processo. Eles são suporte para um conjunto de intervenções gráficas (bordado, costura, escrita, amarração). Estas operações que constituem a visualidade do trabalho

encontram no tecido, o lugar da visibilidade. No entanto, o suporte não é passivo a essas intervenções.

Esta construção diverge da fase de apropriação das roupas dos outros. Além de essas roupas serem de outras pessoas, foram adquiridas como roupas e mantêm seu valor real como roupas; são objetos relativamente simples, comuns, uma ou outra exceção se faz quando percebo espécimes feitos por alfaiate e costureira, ou roupas para ocasiões especiais. Minha coleção de roupas brancas interessa-me, sobretudo, por seu valor simbólico, mas em sua origem, cada roupa teve grau de troca como um bem alienável. Para mim, agora as roupas não têm valor de troca, como se troca qualquer outra coisa. Elas mais têm valor de culto, como diria Benjamin em “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica” (1994). Nesse sentido, o manto também tem um alto valor de culto: além de ser produzido “artesanalmente”, é trabalho único, e não é uma roupa costumeira do dia-a-dia. Só usamos um “manto” em ocasiões especialíssimas.

Bispo usou seu manto em vida para experimentá-lo, sentir seu peso, posar para uma fotografia esporádica; mas o Manto da Apresentação teve uma destinação precisa, como ele idealizou: seu encontro com a divindade. Usá-lo em vida foi muito diferente de usá-lo em morte, nesse suposto encontro. Assim, as fotografias de Bispo com o manto têm um diferencial na performatividade, no sentido de apenas prefigurarem uma situação que só se completaria no encontro com Deus<sup>142</sup>; as fotografias registraram um “ensaio”.

Quando penso na destinação de meu manto, o encontro com a “divindade” dá-se no ato de exposição. É nesse espaço que o simbólico se corporifica, ao mesmo tempo em que, literalmente, o manto desdobra-se para ser apresentado. Ele só teria sentido em exposição, como objeto montado em determinado lugar.

Paradoxalmente, ele tem sentido como valor de culto, no ato constante de preencher sua materialidade com outra lembrança. Não me vejo, no entanto, usando-o, expondo-me, ao mesmo tempo em que ele está exposto aos olhares e toques dos outros. Assim, “Atributo” tece em si mesmo várias contradições: é e não é roupa, tem valor de culto e de exposição, ao

---

<sup>142</sup> Sabemos que se “houve” esse encontro em outro regime existencial, Bispo não estava vestido à altura de seu desejo em vida, pois o Manto conserva-se no acervo do Museu Arthur Bispo do Rosário, não foi enterrado com ele.

mesmo tempo, é presentidade e memória, pode permanecer dobrado e guardado, mas pode ser desdobrado e visto, como “coisa” e como “lugar”, ao mesmo tempo.

Esses “problemas” levantados por “Atributo” levam-me a pensar: como mostrar aos outros a sua destinação funcional? Como indicar ao outro que ele é uma roupa, antes de tudo, mas que não é para ser vestida? Quando poderei “vesti-lo”? São questões ainda não fechadas, dentro do processo de elaboração do manto. Poderia deixá-lo simplesmente como um objeto exposto?

Já não haveria uma performatividade na exposição do objeto – as pessoas tocando o manto, tentando ler o que ele porta? Isso me satisfaz ou não? Qual o grau de interatividade que ele permite? Qual o índice de presença do autor deixada no leitor/manipulador? O que significa minha ausência, ao não vesti-lo em público? Isto é um sintoma do medo de outra nudez?<sup>143</sup>

São questões que prefiro deixá-las em aberto, enquanto teço o manto.

### **todos os nomes: fichário**

As apresentações anteriores de “todos os nomes” aconteceram em 2003, nas exposições “desereto” (MUnA, Uberlândia) e em Londrina (Arte em Pesquisa, Casa de Cultura), em 2005 (Nós, Galeria Ido Finotti, Uberlândia). Naquelas apresentações, a lista de nomes fazia um trabalho de sensibilização da superfície, ocupando ora as paredes, ora o chão. Como as áreas ocupadas eram consideráveis, este fator favoreceu o espalhamento de cada elemento nos planos, configurando linhas retas e curvas (desenhos), ou se adaptando ao “desenho” da arquitetura, no caso do chão do segundo pavimento do MUnA.

Em Londrina, a lista foi nomeada de “Quem sou eu?”: cada nome perfazia uma tira de papel plastificado; em função do tamanho do nome, as tiras possuíam dimensões diferentes.

---

<sup>143</sup> Cogitando a possibilidade de vestir todas as roupas em meu próprio quarto, havia dois tipos de nudez que me emudeciam: a nudez do corpo e a nudez de ser outro, por tanto tempo. Acabei experimentando outros tipos: a nudez da raspagem da cabeça, a nudez de registrar meu envelhecimento mensal. Mas aqui, para a situação do manto, não haveria sentido para a nudez de ser outra por muito tempo, pois vestir o manto leva pouco tempo. O que me emudeceria é a nudez do corpo em público. Talvez meu corpo nu seja o último reduto de privacidade, tal como o Arlequim de Serres.

Cada tira era presa à parede somente por uma borda, sendo todas elas niveladas por baixo em uma grande linha horizontal suspensa, a 160 cm do chão.

Em “Nós”, os nomes configuraram uma linha curva que compunha com a curva do suporte metálico em que foram colocadas as roupas passadas. Em “desereto”, a lista instalada no chão servia de sinalização do percurso do espectador, que andava e lia o texto. Se anteriormente, as apresentações eram apenas os prenomes em tiras de papel plastificado ou adesivos autocolantes, para a atual apresentação da lista de nomes, resolvi fazer algumas alterações na relação, organizando fichas com os nomes próprios. Tais fichas funcionam como verbetes: são incluídas duas informações, a origem genérica daquele nome em questão e o lugar/ano em que conheci pessoas com aquele nome. Assim, tenho como exemplo:

Cláudia, Claudia

Feminino do nome romano, Claudius, designado por ser aquele que manca, claudicante.

Belo Horizonte (MG, 1975, 1981), Uberlândia (MG, 1997),

Porto Alegre (RS, 2001), Campinas (SP, 2006).

Fonte: OLIVER, Nelson. Todos os nomes do mundo. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

As fichas organizam-se em ordem alfabética, e aquele que as manuseia, mesmo não pertencendo à lista de nomes, poderá encontrar seu pré-nome e conhecer a origem deste. Para aquele que pertence à lista, poderá identificar algum indício de sua presença específica no trabalho, não por seu sobrenome, mas pelo lugar e época em que nos conhecemos. É provável que isto lhe provoque algum trabalho interno de rememoração do encontro.

Como os nomes próprios se constituem em fichas, podemos perceber duas questões importantes neste trabalho. A primeira delas, é que o trabalho constitui-se como objeto, diferentemente das versões anteriores de “todos os nomes”, de cunho instalacional. Outra questão é que o conceito operacional que constitui o trabalho é da ordem do arquivamento, compreendendo aqui o arquivo como um conjunto de critérios mais ou menos universais de organização de uma coleção. Tais critérios generalizantes permitem a qualquer um, o acesso indireto à coleção, por meio da localização do dado sógnico que envia ao elemento real.

No caso de “todos os nomes”, a constituição da coleção de nomes origina-se dos nomes próprios de pessoas importantes em minha formação identitária (um critério particular)

que, colocados em ordem alfabética (e não mais em ordem cronológica de conhecimento da pessoa), facilitam o acesso aos conteúdos dos verbetes. A especificação dos lugares e datas de encontros repõe a especificidade de cada nome, sem precisar o sobrenome, mas remetendo a um sujeito “determinado”, que poderá consultar o fichário ou não. Nesse sentido, o termo “fichário” indica tanto um “espaço físico” ou “lugar” de acomodação de dados referentes a uma coleção, quanto um procedimento organizacional.

Fausto Colombo está interessado em discutir as possibilidades para a memória em uma cultura permeada pela evolução tecnológica e pela mania arquivística. Entendendo a gravação ou registro como “*a memorização de um fato em um suporte por meio de uma imagem (visual, acústica, acústico-visual)*” e o arquivamento como “*tradução do evento em informação cifrada e localizável dentro de um sistema*” (COLOMBO, 1991: 18), constatamos que as operações de gravar e arquivar informações fazem parte constante de nosso cotidiano.

Gravar e arquivar o nosso passado parece-nos hoje algo de muito necessário, tão indispensável como catalogar cada momento da nossa própria experiência, fotografando as imagens colhidas durante as viagens, gravando em vídeo os momentos da vida de nossos filhos ou os programas televisivos que mais nos parecem dignos de serem “conservados”, amontoando no computador nossas receitas culinárias e os números de telefone, os gostos dos amigos e o faturamento do último mês. (Ibid:19)

Estamos por todo o tempo cercados de arquivos ou de tentativas cotidianas de organizar determinados dados para o uso o mais racional possível daquelas informações; nesse sentido, um fichário ou mesmo um arquivo são termos/objetos que mais se adaptam a espaços de uso coletivo, em que não podemos “personalizá-los”, dando-lhes um tratamento intimista que pudesse indicar que o objeto pertence a alguém específico ou que ele contém dados particulares. Geralmente esses termos e objetos ocupam espaços de uso público, como repartições, escritórios, catálogos ou setores referenciais de bibliotecas e museus, e organizam-se em móveis de aço ou “cardex”, espécies de pranchas suspensas que facilitam a localização de um elemento em uma coleção.

Mas também temos nossos espaços pessoais de organização de dados, como as agendas, os cadernos (os cadernos de estudos e de notas de um artista), álbuns de fotografias, cadernos de recortes de jornais (hemerotecas) e atualmente os fichários virtuais, como agendas eletrônicas instaladas em computadores, arquivos virtuais ou em nossos telefones móveis.

Todos eles assumem a função “receptáculo”, que é essa dimensão física a que me refiro como outra acepção do termo “fichário” ou “arquivo”.<sup>144</sup> Nesses espaços físicos ou virtuais particularizados, há uma chance de personalização da objetualidade do fichário, havendo graus de personalização do móvel/objeto que podem “distrair” um provável usuário do verdadeiro uso do objeto.

Admitindo o fichário como “espaço” e receptáculo de um conteúdo intimista, pensei na dimensão objetual que mais se adequasse ao meu desejo de que, em um primeiro lance, “todos os nomes: fichário” passasse despercebido ao espectador e, no contato direto com o objeto, se surpreendesse com o conteúdo do receptáculo. Assim, decidi-me por abrigar as fichas dentro de um objeto que tivesse uma história em meu percurso poético, que é o recipiente de porcelana branca: uma sopeira.

Agrada-me, no uso desse material, a cor branca pela referência às experiências em Desenho, como já apontei antes quando escrevi sobre as roupas e tecidos brancos, mas, sobretudo, a fragilidade do material porcelana que requer do usuário/espectador outra postura em relação ao objeto, ou seja: a delicadeza da porcelana “chama” a delicadeza do contato e da manipulação.

Essa questão ajusta-se ao cuidado que tenho com os nomes, assim como cuidado das roupas brancas, pois são os índices ou elos simbólicos com a comunidade de pessoas que me “constitui”. Assim como as ações que exerci sobre as roupas são indicativas do cuidado que tenho em conservá-las, acredito que usar uma sopeira como receptáculo para as fichas dá um tom “feminino” ao objeto, “aquecendo” e particularizando o arquivo. Ao mesmo tempo, dá-lhe um caráter insólito, pois me lembra certos costumes antigos de se guardar um “valor” em lugar insuspeito, como o dinheiro dentro do colchão de palha ou trocados dentro de uma lata de biscoitos.

Podemos pensar também que o uso de um objeto branco, tapado (mas que pode ser aberto), opaco, como receptáculo, “revela” outra questão, que é a dimensão temporal do acesso aos dados. Há, na contenção espacial, uma condensação temporal (décadas em um

---

<sup>144</sup> Se avançarmos a questão, podemos pensar que nossos armários de cozinha, a geladeira, o armário do banheiro, nossos guarda-roupas são arquivos porque pressupõem a guarda de determinados objetos submetidos a um critério específico. Assim, não guardamos um par de sapatos em uma geladeira, mas a adoção de critérios mais ou menos comuns facilita o uso de nossa casa – um grande arquivo – da maneira mais racional possível, acessível a um maior número de pessoas.

diâmetro de 30 cm), uma contração, diferentemente das outras versões de “todos os nomes”. Nas apresentações anteriores da lista, o espalhamento das unidades nominais no plano demandava um tempo maior de percepção e entendimento dos nomes, chegando mesmo a solicitar do espectador uma percepção sinestésica no ato de caminhar e ler, ou mesmo caminhar para ler. Naquela solicitação do corpo, era agregada a solicitação do tempo decorrido, ou a percepção do tempo gasto no contato com o trabalho, para além da solicitação do tempo psicológico de cada espectador.

No caso do fichário como sopeira, sua dimensão objetual requer uma postura mais intimista do espectador, pois toda a composição encontra-se potencialmente em seu campo de visão, e isto solicita de seu corpo somente a parte superior, olhos, mãos e uma relativa envergadura do corpo para tocar o objeto.

Esta postura levemente envergada do sujeito espectador lembra-me quando nos aproximamos de alguém para ouvir algo que é falado baixo, ou mesmo sussurrado, como um segredo (como foi a frase “obrigada por ter passado por mim, em “Entrevista”). Assim, a conversão do fichário em sopeira traz em sua opacidade e em sua escala os índices de que o receptáculo contém algo privado, secreto, não transparente à percepção imediata, distintamente das versões anteriores de “todos os nomes”. Esse aspecto é acentuado pelo caráter da própria ficha, de papel encorpado, que cobre as informações das fichas posteriores.

Posso pensar na sopeira como um cofre, relativamente: nele, *“estão coisas inesquecíveis, inesquecíveis para nós, mas inesquecíveis para aqueles a quem daremos nossos tesouros. O passado, o presente e o futuro estão aí condensados. E, assim, o cofre é a memória do imemorial”*. (BACHELARD, 1975: 164). O cofre-sopeira guarda meu tesouro, mas eu permito que esse tesouro seja acessível aos outros, em camadas interpretativas. Nesse sentido, há um grau de inacessibilidade ao conteúdo do fichário, fornecido pela opacidade do objeto de porcelana, bem como pelo desvio de seu uso corriqueiro e os graus de informação contidos nas fichas.

Fausto Colombo relaciona o arquivamento à mnemotécnica clássica, conjunto de técnicas que se usa para gravar mentalmente informações orais ou situações como discursos e récitas de poemas, por exemplo. Para o autor, se arquivar é organizar informações em um dado local, esse procedimento aproxima-se da mnemotécnica que é o ato mental de relacionar lugares que possam guardar informações; acessar mentalmente tais lugares de guarda (loci)

abre a chave para a informação ali guardada (imagene agente) e assim, pode-se pronunciar aquela informação.

Para o fichário ser uma agenda pessoal, falta-lhe os modos de acesso aos sujeitos particulares representados por seus pré-nomes: sobrenomes, endereços, telefones, emails, datas de aniversário, dados astrológicos. Como essas informações publicizariam a especificidade de uma dada população, “Todos os nomes: fichário” constitui-se em uma agenda/arquivo transgredido, pois seu conteúdo inteiro é acessível a um determinado número de pessoas; as informações específicas (local e data) são informações cifradas a alguém que ao lê-las pode ativar seu potencial de rememoração, conteúdo localizável em sua mente e passível de compartilhamento.

Sigrid Weigel está interessada em trabalhos artísticos contemporâneos que são marcados pelo ordenamento de objetos e registros (bibliotecas, arquivos e depósitos). Segundo Weigel, a questão da representabilidade em arte dá lugar a um enfoque processual na arte contemporânea. A autora observa que em vários trabalhos contemporâneos existe *“uma atenção dada (...) às técnicas e aos (velhos e novos) meios da memória, não apenas aos testemunhos e vestígios do passado, como fotos e outros documentos icônicos históricos, como a escrita e as letras, mas também aos sistemas de ordenamento da memória, como as bibliotecas e arquivos, registros e depósitos”*. (WEIGEL, s./d: s./p.).

A autora problematiza, no entanto, a mnemotécnica clássica como exclusiva constituinte de determinadas instalações contemporâneas, pois assim como se apresentam como “arquivos”, também revelam vestígios de experiências ou dados não cifráveis imediatamente pelo espectador. Weigel chama-nos a atenção para a ambiguidade e incerteza dos signos a serem arquivados, o que faz com que tais arquivos se submetam ao trabalho da lembrança, nem sempre eficiente.

Há duas operações artísticas possíveis de serem feitas com estes tipos de arquivo: a figuração do tópos do ausente e a transgressão da figura do arquivo. Assim, há trabalhos em arte contemporânea que, mesmo utilizando a lógica arquivística, desestabilizam seu uso para “figurarem” a desmontagem, a disjunção, a ausência. É nesse sentido que Weigel problematiza a mnemotécnica clássica, pois, apontando este método como uma *“representação que funciona sem atritos”* e que pode ser *“válido ainda para o palco do retórico, para o treino do*



*seu discurso, para as práticas da lembrança voluntária, (...) se torna problemático quando a mnemônica se torna o fundamento para uma teoria geral da memória” (Ibid: s./p).*

Expor uma sopeira como arquivo é uma estratégia de exposição que usa o “desvio” como opção de acesso a um conteúdo que se tornou íntimo. “Todos os nomes: fichário” quase se assemelha a uma agenda, a um objeto que se dá a ler. Leitura distinta da leitura de um livro – é verdade. Mas se dá a ler, como o manto (“Atributo”) ou o *ludus cartarum* (“Isso sou eu?”), como lemos em blocos os dicionários, manuais e as agendas porque estamos interessados em uma informação específica, em um verbete.

Uma vez mais ocorre-me um outro trabalho de Sophie Calle, “Le carnet d’adresses” (ou “L’homme au carnet”, de 1983), que foi gerado a partir de um encontro fortuito com uma agenda, perdida na rua. Calle cuidadosamente fotocopiou a agenda e depois a enviou, anonimamente, por correio, ao seu dono. Posteriormente, a artista procurou as pessoas cujos nomes constavam na agenda, entrevistando-as e solicitando-lhes um “retrato falado” de Pierre D., o suposto proprietário do objeto. Conforme as informações obtidas, Calle pôde construir o “retrato” de um desconhecido, inclusive com algumas fotografias de lugares e atividades preferidas do “homem da agenda”. O material resultante foi publicado por um mês no jornal francês Libération, semanalmente.

Devido à publicação desse material, Calle sofreu posteriormente uma perseguição judicial iniciada pelo proprietário da agenda, Pierre Baudry, um produtor de documentários. Baudry consegue uma fotografia de Calle nua, e solicita ao mesmo jornal que publique a fotografia, em reparação ao erro de invasão de sua privacidade sem seu consentimento.<sup>145</sup>

Ocorre-me também o romance de Saramago, “Todos os nomes”. O personagem José é funcionário de um arquivo público. Durante o dia, José exerce as funções costumeiras da repartição, mas é à noite que se revela o seu grande projeto. Sozinho, ele tem acesso aos arquivos do seu local de trabalho, e dali retira recortes de jornais, a respeito de fatos sobre celebridades de sua região ou outro acontecimento que lhe chame a atenção. Ou seja: a partir de basicamente os mesmos dados com os quais trabalha diurnamente, José cria um outro arquivo à noite, outro regime de acesso às vidas das pessoas, por meio de outros critérios, aos quais somente ele tem acesso. O arquivamento noturno é seu segredo, é a atividade pela qual

---

<sup>145</sup> Cf. [http://en.wikipedia.org/wiki/sophie\\_calle](http://en.wikipedia.org/wiki/sophie_calle)

José sai de sua condição de funcionário comum para operar uma “transgressão” do arquivo público, ou uma chance de reclassificar “todos os nomes” por algum critério caro somente a ele. No entanto, por meio de um nome que lhe interessa especificamente, o personagem sofre uma reviravolta em seus costumes, transgredindo não só o uso corrente do arquivo público no qual trabalha, mas o acesso a outros arquivos que lhe eram inacessíveis, para descobrir quem era a pessoa por detrás daquele nome de mulher.

“Todos os nomes: fichário” relaciona-se a Calle e Saramago, por conta mesmo de uma tensão entre o múltiplo e o uno. Uma diversidade de nomes está reunida para se detectar uma identidade. Quem é esse que se esconde por detrás de tantos outros nomes? No caso de Saramago, ainda há o dado tocante que é o apaixonar-se por alguém pelo dado mais insólito, um simples nome que lhe provoca uma inquietude interna. José, um nome comum, um homem comum, aparentemente desinteressante, descobre nos nomes de celebridades, alguém tão comum quanto ele. O que gerou essa visibilidade? Em Calle, o contato com os amigos de Pierre D. provoca em cada um deles um ato de imagização, uma imagem-síntese do proprietário da agenda, cuja identidade será remontada por Calle.

A expressão o “homem da agenda” é indicadora de uma propriedade, a agenda como objeto que qualificaria aquela pessoa em particular. Mas poderia ser também o “homem na agenda” ou “homem-agenda”, o que modifica um pouco essa situação, pois o objeto incorpora-se em seu ser ou mesmo que é o objeto o disparador da revelação da identidade de alguém. Há, nessas expressões, uma disjunção interessante entre formas distintas – a forma humana e a forma retangular de uma agenda, bem como disjunções de escalas e de tempos (uma “vida” em um livro: uma agenda é uma autobiografia?)

Entre esses sentidos – o sentido dado pelo trabalho de Calle, e o sentido dado pelo arquivo de José – acomodo o objeto sopeira-cofre-arquivo para abrigar minha presença-identidade em “todos os nomes: fichário”.

### 3.2 antes de tudo, novamente

A processualidade dos objetos autorrepresentacionais consubstancia-se em “Enquanto isso”, como uma linha do tempo em que se agregam repetições e trabalhos intervalares relacionados aos núcleos duplos (coleções de roupas e de nomes próprios) e ao núcleo duro (a ação de vestir todas as roupas). Nesse sentido, “Enquanto isso” pode ser pensado como um ciclo, um “ensimesmamento” poético em torno de uma questão (autorrepresentações que se materializam nessas coleções especiais). No entanto, ao mesmo tempo em que essa questão desdobra-se em trabalhos, ela se dobra, por sua vez, como um tecido que vai ser guardado para uso posterior.

Para a emersão de “Enquanto isso” até mesmo como método, como pensamento visual em articulação, optei por abandonar outros projetos autorrepresentacionais que se apresentaram no decorrer da pesquisa como um todo. Alguns projetos foram interrompidos e eu não sei quando serão (ou se serão) retomados, posto que apresentam outros questionamentos que tornariam a investigação ainda mais complexa e morosa, porque ainda mais ramificada. Todos os projetos em conjunto revelam, no entanto, o processo de “ebulição” interna que me encontrava (e me encontro!) na orquestração de “respostas” possíveis para a pergunta “quem sou eu?”.

Nesse sentido, optei por dar voz a “Enquanto isso” pela complexidade e encadeamento de propostas, guardando um entrelaçamento de tempos, ou conforme Walter Benjamin (apud DIDI-HUBERMAN, 1998:147), como “trama singular de tempo e de espaço”, ao definir o que é “aura”. Afinal, o conceito de aura é bem pertinente ao desejo de alguém em se representar, ele afina-se à questão-base desta pesquisa; assim, “Enquanto isso” traduz, nesta trama de tempos, o jogo do próximo com o distante.

Simultaneamente à primeira filmagem de “Entalhe de cabeça”, elaborei outro trabalho de caráter autorrepresentacional que foi exposto em Uberlândia, em junho de 2006; naquele momento, “Enquanto isso” ainda não existia como articulação processual, e mesmo “Entalhe de cabeça” configurava-se apenas como um ensaio de “nudez” e não como ato reiterativo, como linha “espiralada” do tempo.

Trata-se de um objeto compósito: “Móvel da memória: estratégia de exposição”, que lida com questões abordadas nos referenciais teóricos do texto, mas que lida com o tempo de maneira diferenciada de “Enquanto isso”.<sup>146</sup>

Nesse sentido, achei pertinente colocar o “móvel” aqui, em forma de hiato ou de peça móvel na cadeia produtiva, mesmo que seu posicionamento no percurso poético seja anterior aos trabalhos descritos na terceira fase da pesquisa em autorrepresentações. Mesmo que “Móvel da memória” não se integre ao encadeamento desses trabalhos, ele traz alguns elementos em comum e essa é mais uma das razões para “ambientá-lo” aqui.

### **móvel da memória: estratégia de exposição**

“Móvel da memória: estratégia de exposição” participou da exposição “Conceito em ato: arquivo, dádiva, entorno, identidade, limiar, lugar, memória, mito, origem, palavra, relações, ruína, tempo, vazio, vestígio, vivência”, realizada em junho de 2006 no Museu Universitário de Arte (MUnA) da UFU. O título da mostra refere-se ao trabalho de arte como instaurador, em sua materialidade, de relações conceituais. Cada participante (professor do curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia) indicou um conceito presente em sua pesquisa de arte.

Em uma cadeira, é acoplado um aparelho de CD e fone de ouvido que reproduz em áudio minha narração de todos os trabalhos já realizados por mim naquele espaço específico, desde sua inauguração (1998) até minha última interferência no espaço, em 2003.<sup>147</sup> Na fala, solicito ao ouvinte que faça relações entre as imagens imaginadas pela narração e o que ele realmente vê – os trabalhos dos outros artistas participantes da exposição. A narração mistura comentários e chamadas ao ouvinte (tentando estabelecer com ele uma “conversa” impossível), bem como intercala, no relato sobre o que se passou, tempos e imagens distintas. Dá-se assim o exercício da imaginação do ouvinte no relato de trabalhos do passado e a sobreposição de outras imagens provenientes do real, ou seja: faço a chamada para os

---

<sup>146</sup> No período considerado, realizei quatro objetos em duas exposições coletivas, três instalações em uma exposição individual e uma curadoria de desenhos.

<sup>147</sup> “Móvel da memória” também aborda estratégias diferenciadas de exposição de trabalhos e a questão da especificidade espacial, mas em função da extensão da tese, esses aspectos de minha poética não serão abordados aqui.

trabalhos artísticos de outros que agora ocupam os lugares do museu antes ocupados por minhas intervenções.

Refiro-me a “Móvel da memória: estratégia de exposição” como “objeto para campo específico”, indicando que a proposta objetual como um todo foi concebida para ser exposta somente no MUnA, não funcionando para ocupar outro espaço. O conteúdo que o trabalho sustenta refere-se às memórias de vivências artísticas pessoais e à espacialidade daquele lugar. “Móvel da memória” traz reflexões sobre a memória/esquecimento, entre o ver e o imaginar – mas o objeto como estratégia expositiva de um conjunto de trabalhos que já existiram, mas dados ali, na audição, em um novo regime de existência.

Considero o objeto inicialmente como uma reação em longo prazo à afirmação de Douglas Huebler em 1968, já anunciada nos referenciais teóricos da pesquisa, mas que merece ser repetida: *“o mundo já está cheio de objetos, mais ou menos interessantes; não me interessa adicionar nada mais a esta realidade; prefiro simplesmente declarar a existência das coisas em termos de tempo e lugar”*. Esta colocação de Huebler afina-se com o desejo de não produzir “mais um” trabalho artístico, mas de construir uma “situação” memorialista, bastante estruturada pelo passado: *“o passado, o não mais ser, trabalha apaixonadamente nas coisas”* (BENJAMIN, apud WEIGEL, s./d: s./p)

O interesse do trabalho também está em permitir uma reflexão sobre a complexidade na formação das imagens mentais de alguém, bem como na complexidade de transmissão dessas imagens imaginadas. O mundo contemporâneo tem priorizado as falas sintéticas, assim como a superficialidade das informações, o que nos torna, às vezes, impacientes para ouvir o outro. Considerando-se que a narração é relativamente longa (30 minutos), outro aspecto do trabalho é remeter à questão da incomunicabilidade da experiência na sociedade contemporânea, pois se o sujeito decide por tornar-se “ouvinte”, ele fica restrito à audição do conteúdo, sem poder emitir suas opiniões durante a “conversa” (solilóquio).



82. Cláudia França, Móvel da memória: estratégia de exposição, 2006. Imagens da montagem, detalhe e vista geral. Objeto compósito, dimensões variáveis. MUnA, Uberlândia.

A cadeira é o elemento de conexão com o espectador. Ela foi comprada numa loja de usados desde a época em que me transferei para Uberlândia, ao fim de 1991; ela é comum, de um branco envelhecido e sujo pelo uso. Seu estado de uso afinava-se com a ideia do conteúdo a ser narrado. Tal objeto termina por ser identitário; para o visitante que nos conhecia, ela era um signo que remete a essa relação. Além disso, em outra exposição (Nós, Uberlândia, 2005), já havia utilizado o mesmo móvel. Haver levado a cadeira branca para a exposição do MUnA fez recordar outra situação do passado.

Em relação à percepção total de “Móvel da memória”, foram possíveis alguns tipos de interação com o trabalho: 1) o espectador poderia somente ter utilizado o móvel para se sentar; 2) poderia ter se lembrado da cadeira em um outro momento e local (uma reminiscência); 3) lembrando-se de fato do objeto e seu contexto, poderia haver agregado tal lembrança ao que realmente viu, ou seja, lembranças de outra experiência, externa e extemporânea àquela em que realmente habitava; 4) poderia ainda ter se sentado e portado o fone de ouvidos, dando início à narração. 5) Poderia haver se levantado antes do fim da audição ou 6) ter ouvido todo o conteúdo e 7) ainda não haver efetuado qualquer relação com o objeto apresentado, seguindo em frente na sua visita. Em todas as possibilidades, a cadeira apresentou-se como objeto conector de outras afetabilidades para com o espectador-usuário-ouvinte. Um dado de interesse é que, percebida em sua simples função utilitária de cadeira, a “isca” despistava alguém desinteressado para sua real função no trabalho: acomodar o ouvinte para a narração de uma estória.

Poderia ele suspeitar que a cadeira ocultava aspectos autobiográficos de um narrador?

A outra parte do trabalho se constituiu-se no texto memorialista que chegou ao ouvinte pelo aparelho de reprodução de CD (ver apêndice da tese). Para a realização do texto, foram necessárias várias visitas ao local de exposição, quando vazio. Estas visitas foram importantes para um pleno reconhecimento do espaço expositivo, mas também por permitirem que, no espaço desocupado, as imagens de memória dos trabalhos artísticos encontrassem campo propício para seu “repouso”.

Justapondo minhas imagens de memória com as informações espaciais presentes, fui percebendo as mudanças do espaço físico desde sua inauguração. Outra questão interessante é a percepção de que certos espaços do museu foram mais ocupados por mim do que outros, gerando assim uma espécie de “superposição mental” de imagens, uma densidade em detrimento de outras situações, em que a imagem mental resultante era menos complexa, ou mais desértica. Num segundo momento, recorri ao portfólio como que para conferir as equivalências entre as imagens documentais e as lembradas. Somente após as visitas ao MUnA e a conferência do portfólio, deu-se o trabalho de redação da experiência. Experiência refere-se não somente ao meu exercício memorialista, mas também ao contato com os trabalhos em suas situações “originais”. Haveria assim a chance de que uma testemunha tátil-ocular e depois ouvinte da narração final pudesse se lembrar de suas próprias impressões nas experiências pessoais com os trabalhos.<sup>148</sup>

Posso pensar assim que as ações construtoras do objeto foram: *apropriar-me* de um objeto identitário, *descontextualizá-lo* de seu lócus originário (minha casa) e *transpô-lo* para um outro local (o MUnA), mas o objeto de tal maneira *adereçado* que fazia lembrar também um outro local (a Galeria Ido Finotti); *criar situações de vivência* que me fizessem lembrar uma coleção de experiências visuais, táteis e sinestésicas a partir de minha produção pessoal

---

<sup>148</sup> Para a redação do texto final, pude perceber que deveria adotar outro estilo literário, mais lírico, pleno de repetições, frases curtas, expressões mais coloquiais intercaladas a momentos mais objetivos, de maneira que a forma do texto não nublasse seu conteúdo, ou seja: que o ouvinte tivesse mais facilidade em imaginar os trabalhos descritos, durante a audição. O texto só pôde ser concluído na véspera da abertura da exposição, quando a montagem estava praticamente pronta. Isso significa que a fase de gravação da narração em estúdio compreendeu pouco tempo, apenas algumas horas na noite da véspera, implicando o esforço de errar o mínimo possível e em torná-la singular. Para minimizar o problema, foram feitos ensaios de locução intercalados com a construção textual, permitindo alterações para que a leitura não ultrapassasse o limite temporal de 30 minutos. No entanto, a noção temporal da execução do trabalho foi “esticada” ao máximo, posto que o conteúdo do trabalho evocava o ano de 1998 como ponto de partida e a materialização do trabalho só aconteceu na véspera da exposição, oito anos depois.

em um lugar específico, dentro de um recorte temporal e *relacioná-las* ao tempo presente; *narrar* esta situação por meio da construção de um texto memorialista. *Gravar* o texto e *disponibilizá-lo* em CD para audição foram operações próprias daquilo que não era imediatamente perceptível no primeiro contato com o objeto; o acoplamento de um aparelho reproduzidor de mídia ao objeto indicava seu “hibridismo”, ou seja, indicava que “sentar” não seria a única ação a ser feita com a cadeira, pelo espectador.

As operações acima relacionadas podem conectar-se aos conceitos gerais da exposição em que o objeto estava inserido. Acredito que para cada possibilidade interativa do espectador usuário-ouvinte para com “Móvel da memória”, um ou mais conceitos da exposição foram ativados. Detenho-me aqui somente na possibilidade “ideal”, ou seja, alguém que se sentou na cadeira e ouviu toda a narração: inicialmente transformou-se sua condição, que antes era como espectador ou usuário, para ser ouvinte. Penso que foram ativados os conceitos de *vestígio*, *tempo*, *memória*, *lugar* e *vivência* por meio da narração de experiências pessoais de ocupação do museu. A palavra falada descreveu situações e fatos; foi ativada a memória curta, relativa ao que ele acabou de ouvir.

O ouvinte pôde perceber também que havia uma coleção de trabalhos realizados por mim no MUnA, podendo ser evocado o conceito de *arquivo* – a coleção obedece ao critério da ordem cronológica de apresentação e de pertencimento a um lugar específico. Os conceitos de memória, arquivo e narração operam a idealização do objeto. A partir da noção de arquivo, há o desejo de expor esse subconjunto, de maneira auditiva e não visual. A narração é aludida no título do trabalho, como “estratégia” de exposição.

Com esse arquivo mental, o ouvinte pôde construir relações de vizinhança com aqueles trabalhos que via realmente. Talvez essa interação lhe houvesse dado outra vivência do lugar. A noção de ruína se impôs pelos fatos que ocorreram e que não voltam mais; ao mesmo tempo, ele pôde perceber vestígios de alteração da condição inicial do museu. Ele também teve condições de perceber dois sentidos para *identidade*: por aproximação, vinculando a cadeira a um lugar e a um possuidor (o narrador); por segregação (isolamento), quando ele percebe o processo de diferenciação entre o estado de espírito do artista-narrador e do dos outros artistas, além do próprio trabalho. Ao parar para escutar-me, ele mesmo se colocava na posição de isolamento em relação a outros espectadores.



Mesmo que a narração das experiências pessoais no museu tenha sido em ordem cronológica, pode-se perceber que há uma mistura de tempos (tempo cronológico e psicológico), problematizando o conceito de origem (dado pelo senso comum sinônimo de causalidade). Prefiro pensá-lo no viés benjaminiano, em que a origem é como um salto no tempo. O passado volta pelo ato de rememoração, mas volta ciente de sua incompletude no presente, reconhecendo-se o esforço simultâneo de restauração e de perda. Por fim acredito que se deu a relação dadivosa.

A dádiva aqui é entendida como princípio criador de laços entre indivíduos. A dádiva pressupõe o ato de dar, receber e retribuir. Assim, acredito que quando eu pedia ao outro que continuasse me ouvindo, ele me retribuía escutando toda a narração. Alternaram-se ali as relações de poder entre o artista e o espectador, pois, mesmo que a condição do ouvinte fosse passiva, ele detinha o poder de interromper minha narração. Mas se ele foi até o final, ele pôde ter conhecido um pouco mais sobre mim. Esse conhecimento poderia haver gerado reflexões sobre seu próprio estar no mundo, suas vivências pessoais. Daí a retribuição: ele me deu seu tempo real, eu lhe dei seu tempo psicológico.

## **memória**

Na elaboração e recepção de “Móvel da memória: estratégia de exposição”, a memória foi ativada como faculdade mental, mas também como técnica, o que é conhecido como mnemotécnico ou arte da memória.

Para o ouvinte, tanto era requisitada a memória curta ou primária (capaz de conter algumas informações por períodos menores de tempo), quando ele estava ouvindo a narração – quanto a memória longa ou secundária, quando ele pôde relacionar o que ouvia e via com lembranças mais antigas, recordações pessoais de vivência do lugar ou de situações similares. Chamo também a atenção para o que Marcel Proust nomeia de “memória involuntária”, quando um encontro fortuito invade e desestabiliza o fluxo normal do pensamento. Na obra “Em busca do tempo perdido”, Marcel Proust refere-se a essa experiência quando em contato com biscoitinhos (madeleines) que acompanhavam o chá, nas visitas à tia: o encontro fortuito com a iguaria o deslocava para uma outra temporalidade. Assim, para o caso da “cadeira

falante”, teria sido possível que qualquer imagem narrada evocasse no ouvinte essa desestabilização do fluxo da própria audição.

Já para mim, durante a elaboração do trabalho, pude vivenciar estes tipos de memória, mas como o trabalho era intrinsecamente ligado à ideia de lembrança, a memória como técnica teve de ser ativada, principalmente na construção textual referente ao posicionamento no espaço de trabalhos antigos. Isso não quer dizer que o ouvinte não possa ter-se valido de técnicas mnemônicas, mas em meu caso isso foi imperativo, daí a memória ser considerada um conceito operacional. A mnemotécnica clássica tem como uma de suas referências, a lenda de Simônides (COLOMBO, 1991: 31):

Chamado ao banquete do nobre Escopas para compor e recitar uma ode, Simônides canta hinos em louvor dos Dioscuros. Ressentido, Escopas, no momento de pagar ao poeta a recompensa prometida, entrega-lhe somente a metade (...) para que peça o restante a Castor e Polux, filhos de Júpiter. Pouco depois, um servo chama o poeta e convida-o a sair, dizendo que duas pessoas o procuram; Simônides sai da casa e não encontra ninguém, mas salva sua vida porque a casa desmorona, soterrando Escopas e os convidados. Os cadáveres estão esvaçados e o reconhecimento das vítimas parece impossível; Simônides, porém, lembra-se da colocação dos comensais no banquete e pode, portanto, restabelecer-lhes a identidade até há (sic) pouco incerta.

De acordo com a lenda, Simônides instaura um método mnemônico na disposição das lembranças em seus devidos lugares, evocando-as quando necessário. Esse é o espírito da Retórica – a disposição correta dos fatos, tendo sido desenvolvida por Cícero e Quintiliano na era romana, mas que se fundamenta nesta questão espacial para a memorização na declamação dos discursos políticos e poéticos. Para Cícero, as imagens como que se imprimem em pequenas tábuas de cera, como letras, podendo ser traduzidas em imagens e vice-versa. De acordo com o método, as *imagines agentes* são conteúdos imagéticos, efeitos das traduções do conteúdo de um texto em informações visuais; as *imagines agentes* devem ser colocadas em seus *loci* (locais), como receptáculos que guardam as imagens e dos quais elas “saltam”, como palavras, no momento da pronúncia. No entendimento de Fausto Colombo, esses receptáculos ou *loci* podem ser análogos aos arquivos e a retórica parece ser uma lógica do arquivamento, em que a questão “*consiste em armazenar corretamente e o ato de chamar a informação não é nada além de uma consequência direta que põe em ação mais a vontade do que a competência do usuário.*” (Ibid: 32).

Posso pensar neste método “retórico” para evocar os trabalhos artísticos que já expus no MUnA, bem como seus lugares ocupados dentro do museu. Ao chamar cada trabalho à mente, tanto na fase de visitação do espaço vazio, quanto na fase de redação do texto narrado, vinham-me a imagem do trabalho e do lugar em que ele estava. Fato curioso e que pode ser problematizador desta técnica já foi mencionado antes, a coincidência de um mesmo lugar – uma quina e uma parede contígua, debaixo de um dos mezzaninos do museu – ter sido o habitat para mais de um trabalho, parecendo haver uma superposição de imagens agentes nesse locus referido, como vários objetos em uma gaveta. A descrição em ordem cronológica dos eventos-trabalhos tentou diminuir esse impacto, mas provavelmente o ouvinte se deparou com essa superposição dada pela imagem narrada com o objeto real que ocupava aquele lugar.

Essa passagem “lembra-me” um texto de Gilberto Lascault, sobre o caos e ordem no processo de criação. Ao referir-se aos cadernos de Leonardo da Vinci, chama-lhe a atenção o uso extremado de expressões como “confusão” e “turbilhão”, “figuração de um dilúvio em pintura” para tratar da imaginação nas possibilidades compositivas a partir de manchas aleatórias: *“os pássaros começam a pousar sobre os homens e os outros animais, sem encontrar uma parcela de terra não submersa que não esteja ocupada pelos vivos...”* (DA VINCI apud LASCAULT, 1996: 39). Para Lascault, há uma “teoria implícita dos lugares” no método de formação das imagens de da Vinci, em que o deslocamento das imagens denuncia a mistura e a perda dos lugares pela sobreposição de uma em relação a outras, cabendo pouco espaço para o vazio. No turbilhão desse processo imagizante, já fica problematizado um processo mnemônico clássico no ato de produção ou mesmo recepção de um trabalho que abra mão de uma “presença” real no espaço.

Embora “Móvel da memória” tenha um eixo mnemônico clássico em sua constituição, há uma ideia “frouxa” de arquivo pelo conjunto de trabalhos realizados. Esse conjunto foi destacado de minha produção artística como um todo a partir de um critério específico, a saber, um mesmo local de referência dentro de um eixo cronológico de apresentação. No entanto, tais trabalhos não mais existem materialmente, mas somente como memória e registros fotográficos que participam de um arquivo em papel – o portfólio, não acessível àquele espectador visitante da exposição “Conceito em ato”.

A audição permitiu o acesso ao “arquivo” narrado, sujeito às ambiguidades, esquecimentos, incompreensões, interpretações – experimentaram-se assim *“processos que*

*circulam em redor do topos do ausente e da visibilização (...) dos ausentes*” (WEIGEL, s./d: s./p). Ao escutar minha narração, o ouvinte teve a possibilidade de construir um novo acervo de imagens, proveniente de uma espécie de “conciliação” ou combinatória de suas imagens com as minhas e das afetabilidades envolvidas, num esforço compositivo da memória com a imaginação, pois cada qual tem suas vivências, suas imagens-lembrança ou mesmo suas memórias-hábito daquele lugar. O conteúdo narrado possibilitou experiências intersubjetivas tramadas num diálogo singular – uma cadeira “falante” com um ouvinte silencioso – mas fundado no dado comum da vivência de um mesmo espaço em tempos distintos. Assim, é possível inferir que a cadeira “falante” incorporou uma linguagem mediadora das diferenças mnêmicas e perceptivas que ocorreram na singularidade de cada um que percorreu o espaço físico do MUnA.

Pensando ainda no processo de criação de “Móvel da Memória”, ocorre-me uma conexão com o projeto inacabado do historiador e antropólogo Aby Warburg (1866-1929), o Atlas Mnemosyne. Trata-se de um projeto iniciado a partir de 1924, que durou até a ocasião de sua morte. O Atlas é a materialização de um método de trabalho, sua “tese” sobre o movimento das formas e do tempo histórico. Mnemosyne consiste em 63 painéis de fundo preto, instalados de maneira elíptica na Sala de Leitura da Biblioteca Warburg. Cada painel, por sua vez, contém imagens fotográficas e outros registros de diversos tempos históricos e aparentemente desconexos<sup>149</sup>, mas que procuram, em suas possíveis relações, roteirizar o trânsito histórico, geográfico e cultural de imagens, como se fosse uma “memória coletiva”.

---

<sup>149</sup> O conceito de história de Warburg distancia-se de um viés positivista e linear dos fenômenos, os quais se encadeiam numa sucessão lógica. Por esse viés, o Renascimento, um de seus objetos de estudo, seria pensado simplesmente como a sucessão do estilo que lhe foi oposto – a Idade Média – bem como seria considerado uma simples retomada da Antiguidade clássica. A questão é que o paradigma de Winckelmann (século XVIII) acerca da cultura clássica é o dominante, de ordem apolínea, cujas formas representadas são claras, racionais, simétricas e estáticas. Esta visão do Renascimento como retomada do classicismo conformava-se aos ideais racionais do Século das Luzes e imperou por muito tempo na epistemologia da História da Arte. Ao analisar pinturas renascentistas, Warburg detém-se na sugestão de movimento das figuras, oferecida por seus cabelos e por seus panejamentos, bem como a expressão de violência de representações de determinados temas. Segundo o historiador, formas e movimentos exagerados provenientes da Antiguidade pagã conservaram-se “disfarçados” no decorrer de toda a Idade Média, agregando aspectos de outros momentos, de outras culturas e religiões, chegando ao espírito humanista do Renascimento. Warburg vai, portanto, por uma direção contrária a Winckelmann, detectando em certas representações renascentistas um “pathos da forma”, ou seja, uma intensidade na expressão dos sentimentos das figuras representadas, como se essa intensidade (esse pathos) fosse a estrutura mesma das figurabilidades. Warburg contrapõe-se ao predomínio do aspecto apolíneo da cultura greco-romana, admitindo que as energias dionisíacas também a constituem; portanto, a interrelação dessas forças age na formação e expressão da cultura como um todo. Cf. GOMBRICH, E., *Aby Warburg: an intellectual biography*, London,

Trata-se de pensar aqui que esse trânsito de imagens no tempo e no espaço não ocorre em uma temporalidade do tipo linear, mas como se fosse um trânsito “convulsivo”, cabendo ao historiador a reativação de uma energia “psíquica”, memória da imagem que se apresenta nos fenômenos visuais de maneira dialética. Cada um desses fenômenos funciona como um dado imagético à espera de ressignificação, em função de novas conexões estabelecidas pelo pesquisador.

Nesse sentido, podemos intuir a presença da dialética caos-ordem no método warburgiano, ou um misto entre o mero colecionador – preocupado com o ato de colecionar e acumular pertences – e o arquivista, que procura ordenar essa coleção, instituindo regras mais ou menos universais de uso do acervo. No entanto, instituir regras implica adotar parâmetros normativos para que se apreenda a noção de totalidade. Esse aspecto parece refrear o “interesse por tudo” que norteia o colecionador, pois, segundo seu viés, sempre haverá exceções para a regra. Saxl, então assistente de Warburg, percebeu essa dificuldade de organização de Mnemosyne e da Biblioteca, pois o pesquisador *“sempre mudava os livros e os re-classificava de acordo com suas idéias espontâneas e suposições pessoais, porque o significado de cada livro dependia de seu contexto na biblioteca, sua vizinhança na prateleira. A este respeito, a biblioteca inteira se movia na maioria do tempo, durante sua organização em Hamburgo.”*<sup>150</sup>

Georges Didi-Huberman (2002) esclarece-nos da intenção de Warburg em construir uma história da arte muda, sem texto, um pensamento exclusivamente visual, por meio dos painéis de Mnemosyne. A forma elíptica dos painéis seria um dos indícios do desejo de Warburg de que seu pensamento visual ou “teoria da imagem” fosse igualmente percebido como belo per se. Podemos, nesse sentido, pensar em Mnemosyne como uma “estratégia de exposição” de uma “teoria da imagem”, e assim perceber o caráter de irredutibilidade da imagem ao texto (por mais que hoje existam legendas e adendos explicativos). A nivelção das imagens com a palavra *“representa uma alternativa à alfabetização ou codificação das imagens”* igualando-se a um processo de decifração, em que *“o caminho da leitura dos olhos*

---

University of London Press, 1977; WARBURG, Aby, *The renewal of Pagan Antiquity*, Los Angeles, Getty Research Institute, 1999.

<sup>150</sup> BRUHN, Mathias, *Aby Warburg, the survival of an idea*, in [www.educ.fc.ul.pt/hyperresource/mbruhn/index.htm](http://www.educ.fc.ul.pt/hyperresource/mbruhn/index.htm).

*é marcado na gravura do mesmo modo que ocorre num mapa para viandantes, através do que a práxis da leitura é regulada por uma convenção; nela fixa-se uma possível interpretação”.* (DIDI-HUBERMAN, 2002: 500)

Isto parece contrariar os preceitos de Cícero na normatização da arte da memória; assim, Mnemosyne é um arquivo sui generis por figurar ausências e por ser um arquivo transgredido, em suas possibilidades de movimentação das imagens. Assim como Mnemosyne instala-se em um lugar (a Sala de Leitura da Biblioteca Warburg), cada conjunto de imagens relaciona-se em um painel de fundo negro. A questão do lugar torna-se importante como o pano de fundo onde se dão as conexões interimagéticas. Mnemosyne parece ser a visibilização, em *tableaux*, de pensamentos para a constituição de conferências, artigos ou roteiros para futuras pesquisas de Warburg. Cada painel, ou mesmo a elipse dos painéis pode ser pensada como um “plano de base” a partir do qual podem ser pinçadas unidades heterogêneas e, com as mesmas, construir unidades de sentido sempre prontas ao ato de interpretação.

Mnemosyne também parece ser um lugar de trabalho que ao mesmo tempo dá visibilidade a esse trabalho em processo. Em outros termos, Mnemosyne poderia ser considerada como a coincidência do “ateliê” com a “galeria”, ou a publicização de um espaço tradicionalmente privado à visitação pública. Nesse aspecto, o projeto inacabado de Warburg converge com várias manifestações em arte contemporânea que fazem coincidir o espaço de produção com o espaço de exposição.

Penso no caderno de notas e de formas de um artista (ou sua caixa de estudos) como um “ambiente” geral, um receptáculo de ideias mais ou menos latentes e que, em função da necessidade, é revisitado pelo artista. Daquele lugar, ele pode simplesmente materializar uma ideia, mas também recombina várias, a partir de estímulos como uma “Mnemosyne individual e privada”, uma ambição arquivística ao mesmo tempo mnêmica (faculdade de conservação) e anamnésica (recuperação do passado), mas ligada a uma memória coletiva (pois um sujeito não se compreende fora de uma sociedade e por isso se apropria de registros fornecidos pelo coletivo), horizonte warburgiano: em ambas, prevalece a ideia de percurso, em que o *“quadro geral que emerge [dele] é (...) o de uma memória constituída mediante a tradução das lembranças em signos, espacialização da colocação, acesso visto como viagem heterodirigida”.* (COLOMBO, 1991: 108).

Em relação “Móvel da memória” – embora em meus cadernos de estudo não esteja presente nenhuma ideia similar ao objeto realizado – posso pensar no portfólio que contém imagens fotográficas dos trabalhos que já habitaram o MUnA como caderno-arquivo de signos-lembrança, a minha Mnemosyne particular. Quando assumo para mim este mesmo desejo na construção de uma cadeira “falante”, não só me aproprio do pensamento de Douglas Huebler quanto me aproprio de um conjunto de imagens produzidas por mim mesma, em outros tempos. Faço a ressonância. Aproprio-me de minha memória e de minha Mnemosyne particular para a construção de um objeto que conta das peripécias de um autor no tempo, que dá vazão a outro regime existencial para minhas imagens-lembrança e para meu portfólio. Posso assim pensar em mim mesma, ou em minha autoimagem como amálgama de referências provenientes das várias alteridades que me permeiam. Paul Claudel (apud BACHELARD, 1975: 225) escreve:

Violaine (cega) – ouço...  
Mara – o que ouves?  
Violaine – as coisas existirem comigo.

Bachelard chama-nos a atenção para a voz, que mesmo frágil e efêmera, “*pode testemunhar as mais fortes realidades*” (BACHELARD, 1975: 226). Mas escutar, tanto a voz interior, quanto a voz que narra minhas memórias, pressupõe ao espectador-ouvinte parar, sentar e predispor-se à escuta, sem falar. Como conjugar o movimento das imagens lembradas, narradas e imaginadas e a estaticidade do corpo em “Móvel da memória” e no processo de criação? Torna-se necessário parar para perceber o movimento interno de um trabalho de arte, de uma imagem evocada. Parar para reconstruir migrações das imagens, pessoais e coletivas.

Há algum tempo, numerosos espectadores já tinham deixado a sala, cansados dos golpes teatrais frustrados, irritados com essa viravolta da comédia em tragédia, tendo chegado para rir, decepcionando-se por ter que pensar. Alguns mesmo, especialistas eruditos sem dúvida, haviam compreendido, por sua própria conta, que cada porção do seu saber parece também com o casaco de Arlequim, cada um trabalhando na interseção ou na interferência de várias outras ciências e, às vezes, de todas, quase. Assim, sua academia, ou enciclopédia, se aproximava formalmente da comedia dell'arte.

Quando todos já estavam virando as costas, quando os candeeiros davam sinais de fraqueza e sentia-se que naquela noite a improvisação terminaria em fiasco, alguém lançou um súbito apelo, como se algo novo estivesse acontecendo num lugar onde tudo, até então, se repetira. O público inteiro se voltou de um só golpe e todos os olhares convergiram para o palco, dramaticamente iluminado pelos últimos fogos moribundos dos projetores.

— Pierrô! Pierrô! – gritaram – Pierrô lunar!

No lugar exato do Imperador da Lua erguia-se agora uma massa ofuscante, incandescente, mais clara que pálida, mais transparente que diáfana, liliácea, nevada, cândida, pura e virginal, inteiramente branca.

— Pierrô! Pierrô! – gritavam ainda os tolos, quando a cortina se fechou.

Eles saíram perguntando:

— Como as mil cores do casaco podem se dissolver numa soma branca?

— Assim como o corpo – respondiam os doutos – assimila e retém as diversas diferenças vividas durante as viagens e volta para casa mestiçado de novos gestos e de novos costumes, fundidos nas suas atitudes e funções a ponto de fazê-lo acreditar que nada mudou para ele, também milagre laico da tolerância, da neutralidade indulgente, acolhe, na paz, todas as aprendizagens, para delas fazer brotar a liberdade de invenção e, portanto, de pensamento.

SERRES, Michel. "Laicidade". In.: \_\_\_\_\_. Filosofia mestiça. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p.1-6.



## **depois de tudo**

Nos intervalos da escrita sobre artevida, ficava pensando no quanto admirava aquele texto de Balzac, a ousadia para a época (primeira metade do século XIX), posta em um trabalho que tratava do inacabamento de uma obra de arte: apresentar uma abstração – uma “muralha de tinta” como pintura. Ou mesmo no caso de Rodin, que levou tantos anos para finalizar o seu monumento a Balzac e, mesmo depois de finalizado, não foi compreendido pelos encomendantes da obra. Passava-me pela cabeça o estado de espírito de Frenhofer e Rodin, diante do encontro do que imaginavam ser suas respectivas obras-primas com outro espectador que não as reconheceu como tais, nem mesmo como obras de arte.

Resta uma solidão no artista, ele e o que imaginava ser aquilo pelo qual se dedicou por tanto tempo. Pensei na solidão dos artistas quando percebem que alguma coisa aconteceu no processo que desencadeou outro caminho para o trabalho. Como ficam desorientados quando alguma descontinuidade acontece.

Mas também pensei em Kurt Schwitters, nas tantas vezes que teve de recomeçar sua Merzbau. Eu admirava aquelas histórias, mas compreendia que elas integravam o texto porque solicitavam um comprometimento recíproco entre vida e arte, apresentando-se como propostas alternativas aos pressupostos convencionais de um autorretrato e porque descortinavam um horizonte meio distante para o meu caso, porque o inacabamento que intuía em meu projeto poético diferia daquelas situações, já que estava previsto desde a intencionalidade do trabalho.

Assim, “Atributo” e “Todos os nomes: fichário” já se sabiam incompletos, processuais, desde o momento da coleta das contribuições ou do colecionismo dos nomes próprios. Aproximam-se mais da processualidade de Roman Opalka e On Kawara. Vestir as roupas em meu próprio quarto nem pode ser pensado como trabalho inacabado, porque sua energia potencial foi transferida paulatinamente para outros projetos, sendo por mim considerado mais como manancial do que como realizável.

Escrevo sobre descontinuidades e inacabamentos porque agora estou afetada por essa solidão. Não posso concluir “Entalhe de cabeça” como imaginei, porque desde meados de 2009, a proposta tem sofrido uma série de interrupções. As gravações aconteceram em 23 de junho de 2006, 05 de maio de 2007, 26 de março de 2008 e 29 de abril de 2009 (esta última com um atraso de 45 dias, de acordo com meu cronograma de trabalho). Havia previsto uma

filmagem extra, para o fim de março de 2010, caso acontecesse algum imprevisto nas gravações. Em maio de 2009, logo após a última filmagem, Gilson Goulart, o câmera-man e diretor, foi roubado em Uberlândia. Levaram seu carro e seu equipamento de trabalho, e a mini-dv com todas as filmagens ainda não havia sido retirada da filmadora. Por sorte, tínhamos cópias de três filmagens. Quando soube do ocorrido, senti-me desnorteada, mas percebi que ainda dava para realizar a filmagem extra: ela não seria apresentada na tese, mas com certeza comporia a exposição.

Ao fim de 2009, Gilson conseguiu bolsa para um estágio no exterior, vinculado à sua pesquisa de doutorado. Partiria ainda em dezembro e só retornaria em junho de 2010, o que, por um lado me deixou feliz, mas por outro, preocupada, pois outra pessoa ocuparia suas funções no trabalho. Afinal, não deixou de ser mais uma descontinuidade em “Entalhe de cabeça”. Conheço Gilson há muitos anos, e o relacionamento de amizade foi um facilitador para o nosso entendimento e nossos diálogos. No entanto, ele conseguiu um câmera-man substituto bastante confiável.

Mas agora eu percebo que a proposta sofreu um corte mais abrupto, com a morte de Eufrásia Boaventura, no início deste ano. Agora sim, quando soube tardiamente de sua morte, eu percebi que o horizonte longínquo de Frenhofer, Rodin e Schwitters aproximou-se bastante, e eu compreendo melhor as suas poéticas porque vivo esse desnortamento, um espalhamento de sentimentos confusos pelo espaço da arte e da vida, que provocam o silenciamento, a solidão e a angústia, justo ao fim da produção textual e da montagem da exposição.

Conheço Eufrásia há muitos anos, ela sempre cortou meus cabelos quando queria um modelo diferente, sempre foi paciente com minhas idiossincrasias. Pareceu-me muito natural convidá-la para compor a versão frontal de “Entalhe de cabeça”, bem como as outras versões, decididas posteriormente. Mesmo sem compreender as particularidades da arte contemporânea, ela sabia que aquilo era importante para mim e fez seu balé de mãos como sempre fez em seu salão de beleza - mas naqueles momentos, sabendo-se vista pela câmera; por isso escrevi que Eufrásia “performava” as raspagens de cabeça.

Acredito que essas experiências foram significativas para ela também. *Euclásia* trouxe-lhe alguma lição, algum traço de visibilidade, posto que a manipulação cotidiana de suas mãos ficava abafada pelo que seria principal, ou seja, o resultado do corte. O aparato de visualização (o espelho e a boa iluminação) mostrava tudo, mas creio que ela e o cliente diário focavam

seus olhares em outras coisas e não na dança de mãos da cabeleireira por sobre a cabeça de outra pessoa. Confesso que quando eu ia ao seu salão, encantava-me com a sua destreza na manipulação dos instrumentos, destreza essa que era uma soma da delicadeza com a eficácia dos gestos.

As condições de filmagem – um único foco de luz um pouco acima de minha cabeça – não eram ideais para o trabalho costumeiro da cabeleireira. Por isso mesmo, alguns acidentes de trabalho aconteceram durante as filmagens: em uma delas, houve um corte em seu dedo esquerdo e em outra, a máquina zero atingiu minha sobrancelha esquerda. Mesmo assim as filmagens deram-se sem sobressaltos, mesmo porque não dava para parar, resolver o problema e continuar a filmagem, pois a ideia era a continuidade do ato, sem cortes na edição.

Diante dos problemas relatados, uma solução pragmática me faria estudar os vídeos e procurar uma outra “atriz” que me desse o desempenho de Eufrásia, a tempo de apresentar as imagens na tese e na exposição. Assim, ao fim de março eu já teria a quarta versão de “Entalhe de cabeça”. No entanto, percebo que a vida sobrepõe-se à arte neste momento de decisões inadiáveis a serem tomadas. Sem Gilson e sem Eufrásia, eu sinto-me literalmente só e desamparada. Percebo o quanto de afeto havia durante o ato da raspagem e mesmo depois, na memória que fica e na transposição do corpo em arte para o corpo cotidiano.

Em função do quanto fui afetada por esses cortes, decidi manter o silenciamento, não apresentando as imagens de “Entalhe de cabeça” no corpo deste texto que você lê. Mas elas serão apresentadas na exposição, de maneira a indicarem essa falta múltipla. A subexposição dos trabalhos dá-se por respeito aos sujeitos envolvidos nos entalhes da cabeça, mas também por compreender que a obra-prima de Frenhofer, o monumento a Balzac e mesmo Merzbau somente são o que são, porque incorporaram seus acidentes de percurso. Não é possível pensar em Merzbau sem suas destruições e recomeço em situação inóspita, em um celeiro na Inglaterra. Ou mesmo nas inúmeras versões que Rodin realizou para Balzac, o que foi mal-compreendido pelos encomendantes. Ou não dá para pensar que o pé de Catherine Lascault foi o único sobrevivente de uma sucessão de gestos de formalização, apagamento, mesclas, abstração. Ele é um pé em meio ao caos. Esses “desvios” do processo fazem parte da construção do trabalho, e “Entalhe de cabeça” deve incorporar, de alguma maneira, a sua versão faltante, mesmo que bem posteriormente, eu faça uma quarta filmagem.

Há pouco refletia sobre o ato de vestir as roupas em meu próprio quarto, o núcleo duro de “Enquanto isso”. O núcleo duro emprestava às novas frentes de trabalho algo de sua potência de realização, e nessa transferência, distava cada vez mais sua realização, cada vez mais se irrealizava, tornando-se algo vívido no campo da imaginação, lembrando as colocações de Luiz Costa Lima sobre este conceito. Penso que agora há um grau de “des-realização” do núcleo duro que também se encaminha para as propostas derivadas dele. Nesse sentido, há também um índice de des-realização em “Entalhe de cabeça” que compromete o projeto como um todo, e já atinge “Mensuário”.

O que farei (em) “Enquanto isso”? Continuarei a fotografar o crescimento dos cabelos? Para que? Até quando? O que seriam as imagens mensais que extrapolam o tamanho indicativo de que mais uma raspagem se aproxima? São questões também sem solução, por enquanto, indicando que a energia das deliberações poéticas ainda não acabou, assim como tenho dúvidas na apresentação de “Atributo”. Parece haver, portanto, um movimento tendente à entropia que une os trabalhos, apaziguando suas diferenças, confiando-os ao tempo do compasso de espera, mesmo com prazos estabelecidos para o fim da pesquisa. Como se eu - sentada diante do que se descortina e do tempo que passa - ficasse envolvida em uma melancolia, em meditação, como ficou a alegoria de Dürer, ou a sonolência de Joseph Beuys em seu bloco de gordura.



83. Sturtevant, Beuys Fat Meditation, 1971, fotografia P&B.

Envolta em minha “epoché” interior, percebo que têm sido muitas as lições a partir do ocorrido. Foi assim que compreendi que o ciclo das raspagens havia se fechado na vida,

embora o resultado artístico ainda estivesse incompleto. Percebo também que a relação de confiança que estabeleci com Gilson e Eufrásia é diferente da confiança giddensiana, já que o contato está para além das prestações de serviços; ambos, cada qual à sua maneira, são co-autores de “Entalhe de cabeça”. Como manter os mesmos vínculos com outras pessoas?

Outra questão pertinente é que o ciclo de *Euclásia* fechou-se. Mesmo que consiga, mais adiante, outra cabeleireira e retome a versão faltante, o CsO gerado por mim e Eufrásia já teve seus momentos de existência. Foram quatro oportunidades de emersão daquela efeméride. Euclásia foi uma multiplicidade qualitativa que teve seu tempo de acontecer. O ser Euclásia foi muito mais do que as imagens e os sons captaram. Agora é só memória. Nesse sentido, mesmo que o trabalho artístico possa ser retomado, há um luto na vida pela perda de Eufrásia, de Euclásia e porque não, de Cláudia.

Em seu texto “Luto e melancolia”, Freud faz uma importante distinção entre esses termos. Se no luto, há um objeto perdido (uma pessoa amada, por exemplo) que determina o desinteresse do enlutado pelo mundo exterior, na melancolia não é possível precisar o objeto de perda. No entanto, o objeto perdido causa uma sensação de algo mais que se vai na perda, algo do típico da melancolia. Assim,

O objeto talvez não esteja realmente morto, mas se perdeu como objeto de amor. (...) E em outras circunstâncias nos cremos autorizados a supor uma perda, mas não atinamos em discernir com precisão o que se perdeu, e com maior razão, podemos pensar que tampouco o melancólico pode apressar em sua consciência o que ele perdeu. Este caso poderia apresentar-se ainda sendo notória para o doente a perda ocasionadora da melancolia: quando ele sabe a quem perdeu, mas não o que perdeu nele. Isto nos levaria a referir de algum modo a melancolia a uma perda do objeto subtraída da consciência, à diferença do luto, no qual não há nada inconsciente que o relacione à perda. (FREUD, 1976: 243)

Por meio dessa passagem de Luto e Melancolia, conecto Euclásia a um trabalho de Alberto Giacometti, nomeado por ele de “Le cube” (construído entre 1934 e 1946). Embora o título do trabalho indique que a forma seja um cubo, o trabalho, na verdade, é um poliedro de gesso, construído na sequência da morte do seu pai. Assim, o volume refere-se ao retrato do objeto perdido na perda daquela figura referencial. Giacometti constrói o cubo, de início guardando certa similaridade com a pedra tumular, sob a qual está o corpo do pai.



84. Giacometti, Pedra Tumular de seu pai; Le Cube, bronze, 94 cm de altura, 1934-46. Créditos: ErnstScheidegger.

No entanto, em uma das faces do poliedro, o artista imprime posteriormente o seu próprio rosto, “*arranhando sobre a superfície dessa página maciça e dobrada em treze sentidos*” (DIDI-HUBERMAN, 1992:159). No próprio poliedro de luto ele constrói também seu autorretrato. A partir daí, outras faces do poliedro são sensibilizadas: em uma delas, Giacometti faz outro desenho cujo tema é o próprio poliedro, que foi capaz de “*silenciosamente oferecer seu próprio auto-retrato de cristal*”. (Ibid:166)

Em duas faces distintas, ainda se apresentam letra e palavra que lhe designam: se em uma delas, um simples “A” deitado pode ser lido como um olho aberto, em outra face, o autor acrescenta sua própria assinatura, Alberto Giacometti, o que fez com que mais tarde, esse cubo se chamasse “Alberto”.

Este trabalho pertence a uma linhagem de autorretratos figurativos, mas difere-se por ser um retrato poliédrico, abstrato, um monumento ao mesmo tempo de um luto e de uma tentativa posterior de fuga desse luto. O cubo tem uma aura, pois habita o próximo e o distante, ao mesmo tempo. Ou seja: ele é uma imagem dialética porque denuncia uma representação de alguém vivo (o próprio artista), um autorretrato, ao mesmo tempo em que é um retrato, pois é trabalhado durante o luto do pai. No entanto, depois de cada intervenção

sobre o cubo, Giacometti o guardava, ou melhor, o escondia atrás de outros gessos no atelier, até que um tempo depois, ele o guarda definitivamente, sendo retirado somente em 1946, doze anos após o início dos trabalhos, para ser fundido em bronze por Susse.

O cubo de Giacometti é marcado pela solidão e pela incomunicabilidade – um objeto melancólico, por assim dizer, na medida em que é pelo silêncio que esse corpo “diz”: *“um silêncio que esconde e mostra, une os mundos da linguagem e do não-lingüístico, da letra e do espírito, do verbo e da carne”*. (TIBURI, 2004:37) No processo de escavar a forma, de perfazê-la sempre imprimindo mais um sulco, de ir trabalhando cada vez mais uma nova face do poliedro, na solidão do atelier, no movimento pendular e dialético de tocá-la mais uma vez para uma incisão e escondê-la, no limite do visível e do invisível, da figuração e da abstração – é que Giacometti trabalha a dor de sua perda.

Mesmo que o trabalho artístico “Entalhe de cabeça” esteja incompleto, ele resolveu-se enquanto linha do tempo, enquanto um “lembra-te”, e, de certa maneira, fechou um outro ciclo que o liga à “Coluna de Tecidos”, trabalho detonador desta pesquisa de doutorado. Enquanto fazia aquele trabalho, recebendo as roupas das pessoas, ia verificando que muitas haviam falecido, se mudado ou simplesmente não respondiam a minha solicitação. Fiquei um tempo pensando como ia resolver aquelas ausências, como poderia presentificá-las. O ideal seria que cada ausência fosse representada pelo vazio, mas como resolver esse vazio no plano físico, se o processo de construção era o empilhamento das roupas dobradas? Como driblar a força gravitacional? Assim, resolvi presentificar as ausências por meio de toalhas brancas virgens, ausentes de qualquer marca humana e desconsideradas como roupas, pois têm funções específicas: a cobertura que fazem do corpo são muito efêmeras e pontuais, duram a secagem do corpo. No caso da apresentação de “Entalhe de cabeça”, o mesmo problema se reapresenta, e é isso o que o une à “Coluna de Tecidos”.

Como presentificarei a versão faltante?

Ocorreu-me então apresentar uma grande tira de papel fotográfico preto, velado, como signo das faltas múltiplas do trabalho: a versão faltante, o luto por Euclásia e Eufrásia, o preto como silenciamento, condição de cegueira como impossibilidade de ver, mas de tal maneira justaposto às outras sequências que não dê intervalo para o descanso do olhar, pois, “Entalhe de cabeça” é antes de tudo, uma linha do tempo, e o tempo não pára. A tira preta também pode ser considerada como signo do inacabamento de “Entalhe de cabeça”.

De certa maneira, “Entalhe de cabeça” é um “cubo” que se apresenta em “páginas desdobradas”, tal como o trabalho de Giacometti. Se a ideia inicial era a construção de uma instalação em cujo centro repousava uma “escultura”, visível em suas quatro faces e revelando o seu próprio esculpimento, a decisão por apresentar o trabalho em páginas abertas, configurando uma linha, percorrendo o perímetro da galeria, transforma-o em linha do tempo, juntamente com “Mensuário”, mas indicando também, pela tira de papel fotográfico preto, que se o tempo não pára, o trabalho sim, teve uma interrupção.

Dessa maneira, as raspagens aproximam-se dos graus de inacabamento de “Atributo” e “Todos os nomes: fichário”. São, conforme Deleuze e Guattari, a impossibilidade da totalidade, o N-1 que caracteriza a estrutura rizomática (1995, v.1). Quanto à “Entrevista” e “Isso sou eu?”, mesmo que sejam propostas finalizadas e já expostas, elas também têm em seu cerne um grau de pertença ao rizoma, posto que nunca terei definida uma forma para mim mesma, no caso do buraco na parede; sempre um corpo diferente do meu fará a tentativa de complementação, sempre será um agenciamento distinto entre minha ausência e um outro que possa completá-la. E também sempre haverá um agenciamento diferente para quem manipula as cartas de baralho, se estiver interessado em construir narrativas com as cartas. E mesmo que tire uma carta por vez, mesmo que as possibilidades sejam finitas, elas são incomensuráveis, dadas ao aleatório, sujeitas à repetição e à combinatória de elementos, como acontece com os dispositivos divinatórios. São todas propostas em que o conceito de rizoma pode elucidar algo de suas processualidades, mesmo que tenham níveis distintos de abertura para o outro.

Entretanto, o inacabamento de “Entalhe de cabeça” difere-se dos outros trabalhos por indicar uma interrupção em seu processo de instauração; algum fator externo ao trabalho em processo determinou sua condição de invisibilidade. Difere-se, pois, da temporalidade típica de um work in progress, mais próxima de “Todos os nomes: fichário” e “Atributo”, tempo de todos os dias, do dia-a-dia, tempo da própria vida. Expor a tira preta é revelar, na sua própria escuridão, a interrupção do processo de visibilização do trabalho.

“Entalhe de cabeça”, “Mensuário”, “Todos os nomes: fichário”, “Isso sou eu?”, “Entrevista” e “Atributo” são propostas autorrepresentacionais relativamente abertas, abertas à imprevisibilidade do acaso e das alteridades, que compõem as visualidades, que compõem o processo de criação, que compõem enfim, o sujeito que estaria por detrás de cada uma daquelas intenções artísticas. Compõem entre si um tecido que, no entanto é “amarrotado”,



está mal passado, posto que sempre há algo “invaginado”, por dentro ou por debaixo de alguma dobra que é revelador da identidade que se constrói (ou que se desconstrói).

Cada um desses trabalhos é uma resposta possível à pergunta “quem sou eu?”. Mas até que ponto, cada resposta é um ganho? Contento-me com hipóteses, porque a cada momento em que vejo tais trabalhos ou a memória da elaboração de cada um, tenho de concordar com Didi-Huberman (1998:34) quando escreve que, geralmente, *“ao vermos alguma coisa, temos (...) a impressão de ganhar alguma coisa. Mas a modalidade do visível torna-se inelutável – ou seja, votada a uma questão de ser – quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí.”*

•••••

No escopo deste texto, não foi possível realizar um estudo sobre as linguagens utilizadas nestas duas últimas fases de minha pesquisa em autorrepresentações: fotografia, videoarte ou mesmo performance. Isto porque vou na esteira do percurso poético, que solicitou outras prioridades, ou pelo menos por enquanto tem demandado que a prioridade é a discussão sobre condições de aparecimento (e de desaparecimento) do sujeito-autor em suas produções.

A historicidade de meu processo de criação tem uma relação de pertença muito forte com o Desenho e com o Objeto e Instalação, como manifestações tridimensionais. Percebo que nesta pesquisa, as linguagens do vídeo e da fotografia são soluções possíveis para a construção de um trabalho de relação corpo a corpo indireto, mediado, ou seja: em função do resguardo de minha privacidade – seja de minha casa, seja do contato com meu próprio corpo, essas linguagens são maneiras possíveis de dizer desses encontros, indiretos. Portanto, seria complexo estudar aqui o estatuto da fotografia e da videografia em meu processo porque estas linguagens têm uma historicidade e finalidades distintas da historicidade e finalidades das outras linguagens referidas anteriormente, embora estejam relativamente intrincadas umas às outras. Essas reflexões solicitam sua presença no entendimento de meu processo de criação, mas para um momento próximo.<sup>151</sup>

---

<sup>151</sup> Só para nortear o leitor, penso que é possível relacionar o Desenho à Fotografia e a espacialidade (pesquisa em tridimensão) à Videografia, em meu caso. Penso na velocidade como condição para o Desenho atingir a superfície das imagens. O croquis é um instantâneo manual, mas que revela também o que não foi possível desenhar, talvez porque não foi visto. Revela a rapidez da enunciação da coisa percebida, mas revela também que nem tudo foi visto. O croquis seria uma espécie de fotografia em baixa velocidade, quando o que está em

Por outro lado, é inegável que me exponho mais no trabalho. Minha presença não é mais sugerida pela verticalidade das formas (“antropologia mínima”, conforme Ortega), por meu “estilo” (recorrência de soluções visuais e conceituais no trato com a matéria e com o espaço), ou mesmo relação com o espaço físico compartilhável. Minha imagem, a mais próxima do referente, comparece nas visualidades, minha voz faz-se presente, mesmo que em solilóquio, narrando sobre um sujeito no tempo; o contorno de meu corpo em escala real perfaz uma porta, solicitação para que alguém entre no espaço instalacional, valorizando a “passagem”, o “como”, e pensando aqui em Deleuze/Guattari ao nos advertirem da emergência de uma experiência em CsO: *“...ele espera por você, é um exercício, uma experimentação inevitável, já feita no momento em que você a empreende, não ainda efetuada*

---

movimento surge como sombra, zona de indiscernimento na imagem. Essa mesma velocidade deu-me a ideia de impermanência, da aceleração do processo de transformação e desaparecimento das coisas. A discussão sobre a memória atinge então um novo patamar. Minha relação com a fotografia talvez não seja pela técnica em si, mas como uma maneira de olhar. Interessa-me ver as coisas, mas não as fotografar deliberadamente. Quero contar com minha memória pura como faculdade mental. Quero dar às coisas e aos fenômenos que me cercam e que me interessam, um tipo de invisibilidade. Como se essa invisibilidade fosse importante para a memória atuar na formação das imagens. Há coisas que num primeiro relance são desinteressantes, mas quando pouso o olhar e demoro-me nessa contemplação, elas se transformam. Elas se tornam interessantes. E isso é uma questão de tempo e de vontade de ver. Isso é genérico para todo artista ou pessoa sensível, mas me interessa fazer “fotografias mentais” dessas situações. Se eu não fotografar tudo o que vejo, eu tenho de encontrar outro modo de registrar meu contato com o mundo. Assim, penso na Fotografia como penso no Desenho: um “espírito”, uma maneira de cercar o real e de alimentar meu repertório imagético, alimentar meu imaginário pessoal. Lembro-me aqui de Ítalo Calvino: “Se incluí a Visibilidade em minha lista de valores a preservar foi para advertir que estamos correndo o perigo de perder uma faculdade humana fundamental: a capacidade de pôr em foco visões de olhos fechados, de fazer brotar cores e formas de um alinhamento de caracteres alfabéticos negros sobre uma página branca, de pensar por imagens. Penso numa possível pedagogia da imaginação que nos habitue a controlar a própria visão interior sem sufocá-la e sem, por outro lado, deixá-la cair num confuso e passageiro fantasiar, mas permitindo que as imagens se cristalizem numa forma bem definida, memorável, auto-suficiente, “icástica”. É claro que se trata de uma pedagogia que só podemos aplicar a nós mesmos, seguindo métodos a serem inventados a cada instante e com resultados imprevisíveis”. Cf. CALVINO, Seis propostas para o próximo milênio, p.107-08. No que concerne à Tridimensão e à Videografia, elas pressupõem minhas experiências com o mundo para além da visão, minha corporeidade, as sensações pessoais que percebo com as coisas, os movimentos. Mesmo que as questões do vídeo, nesta pesquisa, restrinjam-se a uma câmera fixa, como registro de uma “cena enquadrada”, há uma atenção à visualidade e ao tempo fatiado, que desliza, solicitando minha memória para a percepção do acontecimento. Assim, considero o vídeo para além de um mero registro, porque houve uma preocupação estética na composição. Penso que o tempo cinematográfico – montagem mental de quadros fixos, dando-me a ideia de movimento das coisas (tese do movimento cinematográfico de Bérson) equivaleria à percepção do objeto e da instalação, que solicitam a tatilidade e a sinestesia do espectador. É nesse sentido que uma espécie de performatividade se incorporaria em meu projeto poético: como estratégia de apresentação indireta de minha presença (“ações orientadas para fotografia e vídeo”), como interatividade, ressonância (e repercussão) das ações do outro no interior do trabalho em relação às minhas preocupações poéticas. Ou seja: minhas instalações tenderiam a ser “espaços de performance”, conforme Regina Melim, onde “o ato (do artista) como ativador de outros atos (dos participantes), endereçando de imediato a noção de obra como proposição ou como instrução”, revelaria aos sujeitos envolvidos, o quanto têm de presença e de ausência em um dado mundo. Cf. MELIM, Regina, *Performance nas artes visuais*, 2008, p.57.

*se você não a começou. Não é tranquilizador, porque você pode falhar.*” (DELEUZE; GUATTARI, 1996: 9).

Os conceitos que foram trabalhados na pesquisa: sujeito, identidade, memória, autoria, autobiografia, artevida, corporeidade tentam auxiliar-me na compreensão dos desnudamentos e deslizamentos do sujeito Cláudia, e de apresentações metafóricas de Cláudia em objetos e instalações. Em que medida esta fase de minha produção artística é autorrepresentacional? Ou sempre foi assim?

O leitor poderá perceber que em muitas vezes, principalmente na última parte deste texto, e mesmo agora que ele caminha para o seu final, utilizei muitas expressões de dúvida: “não tenho clareza”, “não sei”, “prefiro deixar essas questões em aberto”, farei “leituras futuras”. Há dificuldades no término de alguns trabalhos ou de algumas elaborações mentais mais consistentes. De onde elas provêm: do sujeito que as propôs ou da alteridade que caminha ao lado da intencionalidade do trabalho? Este, fazendo-se por si mesmo, mesmo sendo “obra” de alguém, já teria me indicado que seria assim? Ou será que a proximidade de arte e vida os conforma nesse novo regime existencial? O que são essas lacunas existentes entre algo que se anuncia e o postergamento de sua conclusão?

Quero pensar novamente na orelha. Repito então um trecho da conclusão de minha dissertação (2002: 130):

Talvez esta dissertação possua um excessivo uso de conceitos para a sua estruturação, o que pode, em certos momentos, causar uma sobrecarga ao leitor. Mas é como se dar-lhe forma significasse considerá-la (e ao seu autor) como enigma. Tateio, assim, pelos estudos produzidos, pelas abordagens filosóficas, psicológicas, biológicas, em busca de indícios que pudessem aclará-la. É então que a imagem da orelha, com a qual estas considerações foram iniciadas, ressurge, como aquela orelha solta no jardim, que permite que o enredo de Veludo Azul seja a busca pelo dono do órgão perdido. Ou então que a orelha e seus volteios barrocos corresponda ao percurso labiríntico que todo artista (e quiçá todos nós) faz enquanto tenta instaurar uma obra de arte.

Ainda compartilho desses pensamentos. No entanto, gostaria de trazer para o presente uma ideia de orelha como órgão da escuta. Saliento de outra maneira a necessidade de se ouvir o processo de criação. O autor necessita colocar-se em posição de escuta, colocar-se atento ao que o trabalho em processo está a lhe dizer. Lembrando aqui a fala de Luigi Pareyson, de que a obra de arte encerra um mistério – ela *“se faz por si mesma, e no entanto é o artista quem a*

*faz*” (PAREYSON, 1993: 78), acredito que essa condição de co-autoria do autor de sua própria obra acentua-se nas propostas autorrepresentacionais e, nesse sentido, o autor deve atentar-se tanto para o que está firmemente sinalizado no fazer quanto nos momentos de dúvida e, principalmente saber ouvir o trabalho no silêncio.

Maurice Frechuret (1993:105) comenta sobre a ação de Beuys que gerou a imagem do artista em meditação sobre o bloco de gordura; que ele coloca-se ali em posição de escuta do que a matéria pode lhe revelar. Há momentos em que tudo pára e isso não quer dizer de um silêncio puro somente, mas pode significar tanto um silenciamento do fazer quanto um momento de espera. Tanto no silêncio quanto na fala, o autor deve tentar compreender essa rítmica processual, e perceber em seus interstícios, o momento em que desliza ou se atrita, ao sabor e ao dissabor do processo. E em que momentos ele deve escutar os outros que pulsam dentro de si mesmo, bem como os outros (colaboradores, artistas e teóricos) que se puseram em diálogo com ele.

Esse pensamento da orelha-escuta – em que devo parar para escutar o batimento do processo, ao passo do batimento do meu coração - norteou o título da pesquisa, a alusão aos movimentos de deslizamento e de sístole e diástole, tanto do processo criativo quanto do sujeito. Talvez para mim seja mesmo necessária uma situação de cegueira, como a cega de Claudel, para que eu possa “ver” as coisas existirem comigo.

## **bibliografia utilizada**

### **obras de referência**

AUMONT, J.; MARIE, Michel, Dicionário teórico e crítico de cinema. Campinas: Papirus, 2003.  
COMMELIN, P. Mitologia grega e romana. Rio de Janeiro: Ediouro, s./d.  
FERRATER MORA. Dicionário de Filosofia. t.II. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.  
FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. Novo dicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

### **livros**

ANDRADE, Carlos Drummond, “A suposta existência”, in.: \_\_\_\_\_. A paixão medida. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.  
ANDRADE, Mário de. “Do desenho”. In.: \_\_\_\_\_. Aspectos das artes plásticas no Brasil. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1984.  
ARIÈS, Philippe. “Por uma história da vida privada”. In.: ARIÈS, Philippe; CHARTIER, R. (org) História da vida privada: da Renascença ao Século das Luzes. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.  
ARISTÓTELES. São Paulo: Abril Cultural, 1999. (Os pensadores)  
BALZAC, H. A obra-prima ignorada. Rio de Janeiro: Comuniqué, 2003.  
BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In.: \_\_\_\_\_. O rumor da língua. Lisboa: edições 70, 1987. p.49-53.  
BASBAUM, Ricardo. “O papel do artista como agenciador de eventos e fomentador de produções frente à dinâmica do circuito da arte”. In: O VISÍVEL e o invisível na arte atual. Belo Horizonte: Centro de Experimentação e Informação de Arte (CEIA), 2002. p.96-119.  
BATAILLE, Georges. Oeuvres complètes: premiers écrits (1922-1940). V.1 Paris: Gallimard, 1992.  
BAUDELAIRE, Charles. A une passante. In.: \_\_\_\_\_. As flores do mal. São Paulo: Ed. Martin Claret, 2005.  
BELLOUR, Raymond. Entre-imagens: foto, cinema, vídeo. Campinas: Papirus, 1997.  
BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza”. In: \_\_\_\_\_. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 114-119 (Obras escolhidas: v.1) \_\_\_\_\_. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In.: \_\_\_\_\_. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221. (Obras escolhidas: v.1) \_\_\_\_\_. Infância em Berlim. In.: \_\_\_\_\_. Obras escolhidas. V.2 São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987. \_\_\_\_\_. “Pequena história da fotografia”. In: KOTHE, Flávio (org.) Walter Benjamin: Sociologia. São Paulo: Ed. Ática, 1985. p. 219-40. \_\_\_\_\_. A origem do drama barroco alemão. São Paulo: Brasiliense, 1984.  
BERNADAC, M.L. Louise Bourgeois: destruição do pai, reconstrução do pai. Escritos e entrevistas, 1927-1997. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.  
BEUYS, Joseph, “A revolução somos nós”. In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. (org) Escritos de artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. P. 300-324.  
BOLLE, Willi. Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin, São Paulo: EDUSP, 2000.  
BORER, Alain. Joseph Beuys. São Paulo: Cosac&Naify, 2001.  
BOSI, Eclea. Memória e sociedade: lembranças de velhos. São Paulo: TAQueiroz, 1987.  
BOURRIAUD, Nicolas. Estética relacional. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

- BRESCIANI, Maria Stella Martins, Londres e Paris no século XIX: o espetáculo da pobreza. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BURROWES, Patrícia. O Universo segundo Arthur Bispo do Rosário. Rio de Janeiro: FGV, 1999.
- CABRAL FILHO, José dos. "Sacrifício digital: cinco aforismos sobre o corpo no espaço tecnológico." In: LYRA, Bernadette; GARCIA, Wilton (org). *Corpo & Imagem*. São Paulo: Arte & Ciência, 2002. p.241-251.
- CALVINO, Ítalo. "Leveza". In.: \_\_\_\_\_. Seis Propostas para o terceiro milênio. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p13-41
- CALLE, Sophie. *M'as tu vue*. Paris: Centre Georeges Pompidou/Éditions Xavier Barral, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Doubles-jeux: A suivre*. Livre IV. Paris: Actes Sud, 1998.
- CASTILHO, Kathia; GARCIA, Carol. "O espelho: multiplicação das projeções". In.: SANT'ANNA, M.R; QUIRINO,S.F.S. (org). *MODAPALAVRA*, Florianópolis, UDESC/CEART, v.1, n.º1, 2002. p.79-97.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. "O conceito de sociedade em antropologia". In.: \_\_\_\_\_. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac&Naify, 2002. p.295-316.
- CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CHAVES, Ernani. "Retrato, imagem e fisionomia: Walter Benjamin e a fotografia". In: DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virginia (org). *Mimesis e expressão*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001. p.422-32.
- CIPIUNIK, Alberto. *A face pintada em pano de linho: moldura simbólica da identidade brasileira*. Rio de Janeiro/São Paulo: EDPUCRIO/Edições Loyola, 2003.
- COLOMBO, Fausto. *Os arquivos imperfeitos*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.
- COTRIM, Cecília; MONTEIRO, Ivana do Rego (ed). "Entrevista com Artur Barrio: 4 dias 4 noites". In.: PANORAMA da arte brasileira 2001. São Paulo: MAM, 2001. p. 81-97.
- COUCHOT, Edmond. *A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2003.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. "28 de novembro de 1947 – como criar para si um corpo sem órgãos". In.: \_\_\_\_\_. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. V.3. São Paulo: Ed. 34, 1996. p.9-29.
- \_\_\_\_\_. "Introdução: rizoma". In.: \_\_\_\_\_. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. V.1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.p.11-37
- DESCAMPS, Christian. *As idéias filosóficas contemporâneas na França (1960-1985)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. "Face du dessin qui cherche son entaille". In.: \_\_\_\_\_. *Le cube et le visage*. Paris: Macula, 1992. p. 159-181.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ser crânio: lugar, contato, pensamento, escultura*. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.
- \_\_\_\_\_. "Le montage Mnemosyne: tableaux, fusées, détails, intervalles". In.: \_\_\_\_\_. *L'Image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Les Editions de Minuit, 2002. p.453 – 507.
- \_\_\_\_\_. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- \_\_\_\_\_. *La ressemblance informe: le gai savoir selon Georges Bataille*. Paris, Macula, 1992.
- DUARTE, Rodrigo (org.) *O belo autônomo*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1995.
- DUCHAMP, Marcel. "O ato criador". In: BATTCKOCK, G. (org). *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1975. P.70-75.
- ECO, Umberto. "Sobre os espelhos." In: \_\_\_\_\_. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p.11-37
- ELGER, Dietmar. *Dadaísmo*. Köln: Taschen, 2005.
- ELIA, Luciano. *O conceito de sujeito*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- FABBRINI, Ricardo. *A arte depois das vanguardas*. Campinas: Editora UNICAMP, 2002.

- \_\_\_\_\_. O espaço de Lygia Clark. São Paulo: Atlas, 1994.
- FABRIS, Annateresa. Identidades virtuais. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001.
- FRASCINA, Francis; BLAKE, Nigel. "As práticas modernas da arte e da modernidade." In.: FRASCINA, Francis et alli. Modernidade e modernismo: a pintura francesa no século XIX. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. P.50-139.
- FOSTER, Hal. "Whatever happened to Postmodernism?" In: \_\_\_\_\_. The return of the real: the avant-garde at the end of the century. Cambridge, MASS: MIT Press, 1996.
- FOUCAULT, Michel. O que é um autor? Lisboa: Vega, 1992.
- \_\_\_\_\_. "A escrita de si". In: MOTTA, Manoel B. (org). Michel Foucault: ética, sexualidade, política. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p.144-162. (Ditos & Escritos, v.5)
- \_\_\_\_\_. "Prefácio". In: \_\_\_\_\_. As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p.5-14.
- FOUCAULT, Michel. "Os corpos dóceis. In.: \_\_\_\_\_. Vigiar e Punir. Petrópolis: Vozes, 1987. p.117-142
- FRAYZE-PEREIRA, João A. Arte, dor: inquietudes entre estética e psicanálise. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.
- FREIRE, Cristina. Arte conceitual. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- FREUD, Sigmund, "Sobre o Narcisismo: uma introdução". (1914). In: \_\_\_\_\_. Edição Standard brasileira das obras completas de S. Freud. V.14. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- \_\_\_\_\_. "Luto e melancolia". (1915-7). In: \_\_\_\_\_. Edição Standard brasileira das obras completas de S. Freud. V.14. Rio de Janeiro: Imago, 1976. \_\_\_\_\_. "Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância". (1917). In: \_\_\_\_\_. Edição Standard brasileira das obras completas de S. Freud. V.17. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- FRIDMAN, Luis Carlos. Vertigens pós-modernas: configurações institucionais contemporâneas. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin: os cacos da história. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- GIDDENS, Anthony. Modernidade e identidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- GIMENEZ, Marc, O que é estética?, Porto Alegre, Editora da PUCRS, 2001.
- GINZBURG, Carlo, Mitos, emblemas e sinais. São Paulo, 1998, p.177.
- GODFREY, Tony. Conceptual Art. London: Phaidon, 2006.
- GOMBRICH, Ernst. História da arte. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- GOMES, Ângela de Castro. "Escrita de si, escrita da história: a título de prólogo". In.: \_\_\_\_\_.(org) Escrita de si, escrita da história. Rio de Janeiro: FGV, 2004. p.7-24.
- GONÇALVES, Márcia. "Da recusa da teoria da mimesis pelas teorias estéticas na virada dos séculos XVIII e XIX e suas conseqüências". In: DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virginia (org). Mimesis e expressão. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001. p.289-300.
- GOZZER, Cláudia M.F.S. "Auto-retratos: entre mimese e abstração". IV Congresso de Ciências Humanas, Letras e Artes das IFE's mineiras. Viçosa: UFV, 1999. CD-ROM.
- GOZZER, Cláudia M.F.S. "Tempos empilhados e espacializados: questões sobre a subjetivação no processo criativo de trabalhos plásticos". In. FONSECA, Tânia G.; KIRST, Patrícia G. (org). Cartografias e devires: a construção do presente. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003. P.219-239.
- GUNNING, Tom. "O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema." In.: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (org). O cinema e a invenção da vida moderna. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p.39-80
- GUÉRIN, Michel. O que é uma obra? Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.
- HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.
- HERKENHOFF, Paulo. "Louise Bourgeois, Arquitetura e Salto Alto". In: AGUILAR, Nelson (org). Catálogo da 23ª Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1996. p.238-260.
- HOHL, Reinhold. Alberto Giacometti. Lausanne: Clairefontaine, 1971.

JEUDY, Henry-Pierre. O corpo como objeto de arte. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

KLEE, Paul. Diários. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yves-Alain. L'informe: mode de emploi. Paris: Centre Georges Pompidou, 1996.

KRAUSS, Rosalind. Caminhos da escultura moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

\_\_\_\_\_. "Grids". In: \_\_\_\_\_. The originality of the Avant-Garde and other modernist myths. Cambridge: MIT Press, 1989.

KUROSAWA, A. Relato autobiográfico. São Paulo: Estação Liberdade, 1990.

LANDOWSKI, Eric. Presenças do outro: ensaios de sociossemiótica. São Paulo: Perspectiva, 2002.

LE BRETON, David. Adeus ao corpo: antropologia e sociedade. Campinas: Papirus, 2003.

LEENHARDT, Jacques, "Duchamp: crítica da razão visual". In: NOVAES, Adauto (org.) ARTEPENSAMENTO. São Paulo: 1994.p.339-50

LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet. Organização de Jovita Maria Gerheim Guedes. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

LEOPOLDO E SILVA, Franklin. "Bergson, Proust: tensões do tempo". In.

NOVAES, Adauto (org) Tempo e História. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

LEOPOLDO E SILVA, Franklin. "Introdução". In.: \_\_\_\_\_. Descartes: a metafísica da modernidade. São Paulo: Editora Moderna, 1993. P.6-10.

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

MACIEL, Maria Esther. "A memória das coisas: Arthur Bispo do Rosário, Jorge Luís Borges e Peter Greenaway." In: \_\_\_\_\_. A memória das coisas: ensaios sobre literatura, cinema e artes plásticas. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.

MANGUEL, Alberto. "Filóxenos: a imagem como reflexo". In: \_\_\_\_\_. Lendo imagens: uma história de amor e ódio. São Paulo: Companhia das Le455 tras, 2001. P.173-199.

MARZONA, Daniel. Arte conceptual. Köln: Taschen, 2007.

MATOS, Olgária. "A melancolia de Ulisses: a dialética do Iluminismo e o canto das sereias". In.: CARDOSO, S (org). Os sentidos da paixão. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p.141-57.

MINK, Klaus. Duchamp. Köln: Taschen, 1991.

MOLES, Abraham. Teoria dos objetos. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.

MORAES, Eliane Robert. O corpo impossível: a decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille. São Paulo: Iluminuras/FAPESP, 2002.

MOREIRA, Teresinha Maria Losada. Artífice, artista, cientista, cidadão: uma análise sobre a arte e o artista de vanguarda. Teresina: EDUFPI, 1996.

MURICY, Katia. Alegorias da dialética. Imagem e pensamento em Walter Benjamin. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998.

OITICICA, Hélio. "Anotações sobre o Parangolé". In: \_\_\_\_\_. Aspiro ao grande labirinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. p.70-83.

ORTEGA, Francisco. O corpo incerto: corporeidade, tecnologias médicas e cultura contemporânea. Rio de Janeiro: Garamond, 2008.

OTTONI, Paulo. Visão performativa da linguagem. Campinas, Editora da UNICAMP, 1998.

PALLAMIN, Vera. Forma e percepção: considerações a partir de Maurice Merleau-Ponty. São Paulo: FAUUSP, 1996.

PLAZA, Julio. "Mail Art: arte em sincronia." In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. (org) Escritos de artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. P.452-456.

REVEL, Judith. Foucault: conceitos essenciais. São Carlos: Claraluz, 2005.

RUSH, Michael. Novas mídias na arte contemporânea. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SALLES, Cecília Almeida. Gesto inacabado: processo de criação artística. São Paulo: Annablume/FAPESP, 1998.



SKLAR, Sérgio, O espaço imanente: um estudo psicanalítico sobre a arte em Sigmund Freud e Jacques Lacan. Rio de Janeiro: Imago, 1989.

SMITH, Roberta. Arte conceitual. In.: STANGOS, Nikos (org). Conceitos de arte moderna. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

SORDI, Regina Orgler. “Os materiais da autoria”. In: FONS ECA, T.M.G; KIRST, P.G. (org). Cartografias e devires: a construção do presente. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003. p.149-165.

STALYBRASS, Peter. O casaco de Marx: roupas, memória, dor. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

STEINER, B.; YANG, J. Autobiography. London: Phaidon, 2004.

TAKAHASHI, Jo. “Dimensões do corpo contemporâneo: vetores relacionais entre o corpo e a paisagem.” In.: GREINER, Christine; AMORIM, Claudia (org). Leituras do corpo. São Paulo: Annablume, 2003.p.147-164.

TASSINARI, Alberto. O espaço moderno. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TOURAINÉ, Alain. “O nascimento do sujeito”. In.: \_\_\_\_\_. Crítica da modernidade. Petrópolis: Vozes, 1995.

WARBURG, Aby. The renewal of Pagan Antiquity. Los Angeles: Getty Research Institute, 1999.

WATKINS, Jonathan. On Kawara. London: Phaidon, 2002.

WOODWARD, Kathryn. “Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual”. In.: SILVA, Tomaz Tadeu. (org). Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

### **periódicos**

ALBERTI, Verena. “Literatura e autobiografia: a questão do sujeito na narrativa”. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v.4, n.º 7, 1991.p.66-81.

CANTON, Kátia. “Auto-retrato: espelho de artista”. JORNAL MAC/USP, São Paulo, n.º 5, mar/abril 2001, s./p.

COELHO NETTO, J. Teixeira. “O espelho público da arte”. JORNAL MAC/USP, São Paulo, n.º 5, mar/abril 2001, s./p.

COTRIM, Cecília. em seu texto “Fluxos poéticos: arte e vida”. O que nos faz pensar. Caderno do Departamento de Filosofia, PUC-Rio, Rio de Janeiro, nov.2003.p.53-61.

FRANÇA, Cláudia. “Estratégias para não se perder na cidade: derivas urbanas de Sophie Calle”. ARTE&ENSAIOS, n.º17, dezembro de 2008.

HOHFELD, Marion. “Reflexão sobre a encenação autobiográfica de Joseph Beuys – sua função e sua crítica”. PortoArte, Porto Alegre, v.7,n.º11, mai 1996.p.39-94.

HUCHET, Stéphane. “A instalação em situação”. ARTE&ENSAIOS, Rio de Janeiro, UFRJ, ano XII, n.º12, 2005. P.64-79.

KRAUSS, Rosalind. “A escultura no campo ampliado”. ARTE&ENSAIOS, Rio de Janeiro, UFRJ, ano XV, n.º 17, dez 2009.p.128-137.

LANNA, Marcos. “Nota sobre Marcel Mauss e o ensaio sobre a dádiva”. Revista de Sociologia e Política, Curitiba, n.º14, jun. 2000. P.173-194.

MATTOS, Claudia V. “Arquivos da memória”. CULT, São Paulo, ano 9, n.º 16, nov. 2006, p.28-30.

MONACHESI, Juliana. “Projeto aposta em integração cultural”. Folha de São Paulo, São Paulo, 26.11.1999.4º caderno, Ilustrada, p.13.

PASSERON, René. “A Poética em questão”. PORTO ARTE, Porto Alegre, UFRGS, v.13, n.º 21, maio 2004, p. 9-16.

\_\_\_\_\_. “Da estética à poética” PORTO ARTE, Porto Alegre, UFRGS, v.8, n.º 15, nov. 1997, p. 103-116.

PELBART, Peter Pál. “Rizoma temporal”. EDUCAÇÃO, SUBJETIVIDADE E PODER. Porto Alegre, n.5, v.5, julho de 1998, p.60-3.

ROLNIK, Sueli. "Subjetividade, ética e cultura nas práticas clínicas". *CADERNOS DE SUBJETIVIDADE*, São Paulo, PUCSP, v.1, n.º1, 1993, p.303-13.

SIMÃO, Luciano Vinhosa, "Da arte: sua condição contemporânea". *ARTE & ENSAIOS*, Rio de Janeiro, ano 5, n.º5, 1998. p.35-61.

TEIXEIRA, Leônia Cavalcanti. "Escrita autobiográfica e construção subjetiva". *PSICOLOGIA USP, USP*, São Paulo, v.14,n.º1, 2003.

TESSLER, Elida. "Formas e formulações possíveis entre arte e a vida: Joseph Beuys e Kurt Schwitters". *PORTOARTE*, Porto Alegre, v.7,n.º11, mai 1996, p.57-68.

VALLE, Marco do. "Processos de apagamento em escultura: limites entre o moderno e o contemporâneo." *OCULUM*, Campinas, FAUPUCCAMP, n.º2, setembro 1992.

\_\_\_\_\_. "A condição de deserto da Arte Moderna", *ÓCULUM*, Campinas, FAUPUCCAMP, n.º4, 1993.

### **catálogos e anais de reuniões científicas**

CALLE, Sophie. "Cuide de você". In.: *SESC/Pompéia – Cuide de você*. São Paulo: SESC/Pompéia, 2009. (Manual de orientação).

CHIARELLI, Tadeu. "O Auto-retrato na (da) Arte Contemporânea". In.: *ITAUCULTURAL. Deslocamentos do eu: o auto-retrato digital e pré-digital na arte brasileira (1976-2001)*. (catálogo de exposição) Campinas: Itaucultural de Campinas, 2001.

FABRIS, Annateresa. "Entre o estético e o artístico: o uso da imagem fotográfica nas tendências desmaterializadas." *Panoramas da imagem – seminários*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1996. P.3-9.

GOZZER, Cláudia M.F.S. *Obra ignorada: uma reflexão sobre criação e recepção artística em obras de Balzac e de Rodin*. 4º Festival de Artes do DEART/ FAFCS/UFU: Rotações. Uberlândia: DEART/UFU, 2006. CD-ROM

GOZZER, Cláudia M.F.S. "Sujeitos à deriva: trama intersubjetiva, autoria e rua em um processo de criação". In: *Anais do VIII Seminário de Pesquisa da Faculdade de Artes da UFG*. Goiânia: FAV/UFU, 2007. CD-ROM.

ORCHARD, Karin. "Kurt Schwitters: vida e obra". In.: *KURT Schwitters (1887-1948): o artista MERZ*. (catálogo de exposição). São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo; Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2007. p.19-29.

\_\_\_\_\_. "As plantas espaciais de Kurt Schwitters". In.: *KURT Schwitters (1887-1948): o artista MERZ*. (catálogo de exposição). São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo; Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2007.p.167-177.

### **teses e dissertações**

FALABELLA, Maria Luiza. "O desprestígio da mimesis na pintura do início do século XX." (Dissertação de mestrado). Rio de Janeiro: UFRJ, 1986

GOZZER, Cláudia Maria França Silva. "Gravidade por um fio: o peso e a leveza em um projeto de instalação." (Dissertação de mestrado). Porto Alegre: IA/UFRGS, 2002.

### **referências eletrônicas**

BARCELLOS, José Carlos, 2002. "Julien Green: espaço autobiográfico e fé cristã." In.: [www.uff.br/ichf/anpuhrio/Anais/2002/Comunicacoes/Barcellos%Jose%Carlos.doc](http://www.uff.br/ichf/anpuhrio/Anais/2002/Comunicacoes/Barcellos%Jose%Carlos.doc) Acessado em 29.05.2008.

BRUHN, Mathias. "Aby Warburg, The survival of an Idea". In: [www.educ.fc.ul.pt/hyper/resource/mbruhn/index.htm](http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/resource/mbruhn/index.htm). Acessado em 12.12.2006.

FERNANDES, Isabela. "A ficção literária como imagem e máscara". RUBEDO, Revista de Psicologia Junguiana e Cultura, ano II, n.º4, jan.2000. (versão eletrônica) In.: [www.rubedo.psc.br/artigos/isabelafernandes](http://www.rubedo.psc.br/artigos/isabelafernandes) Acessado em 30.10.2008.

KUSINA, Jeanne Marie, 2005. "I am still alive: the search for On Kawara". In.: [www.yorku.ca/ahistory/KusinaOnKawara%5B1%5D.pdf](http://www.yorku.ca/ahistory/KusinaOnKawara%5B1%5D.pdf) Acessado em 12.12.2009.

LUC, Virginie."Roman Opalka : la mort est blanche. In: [http://virginieluc.blog.lemonde.fr/photos\\_uncategorized-opalka\\_rancinan\\_2\\_jpg.htm](http://virginieluc.blog.lemonde.fr/photos_uncategorized-opalka_rancinan_2_jpg.htm). Acessado em 24/10/2006.

MACIEL, Sheila Dias, 2004. "A literatura e os gêneros confessionais". In.: <http://www.cptl.ufms.br/pgletras/docentes/sheila/A%20Literatura%20e%20os%20g%20EAneros%20confessionais.pdf> Acessado em 26.07.2009.

<http://pt.wikipedia.org/wiki/kairos> Acessado em 12.12.2009

RANGEL, Eliane de Fátima M. "Uma nova concepção de linguagem a partir do percurso performativo de Austin". In: [www.letramagna.com/elianedefatimamanentirangel.pdf](http://www.letramagna.com/elianedefatimamanentirangel.pdf) Acessado em 03/04/2010

SABOURIN, Eric. "Marcel Mauss: da dádiva à questão da reciprocidade". Revista Brasileira de Ciências Sociais, São Paulo, v.23, n.º66, feb.2008. (Versão eletrônica). In.: [www.scielo.br/pdf/rbsoc/v.23n66/08.pdf](http://www.scielo.br/pdf/rbsoc/v.23n66/08.pdf) Acessado em 24/10/2009.

SILVA, Gustavo Adolfo. "Teoria dos atos da fala". In: [www.filologia.org.br/ viiiifelin/41.htm](http://www.filologia.org.br/viiiifelin/41.htm) Acessado em 03/04/2010.

STILES, Kristine. In <http://www.medienkunstnetz.de/works/cut-piece>. Acessado em 01/04/2010.

<http://saisdeprata-e-pixels.blogspot.com/2007/06/sophie-calle-na-bienalde-veneza.html>. Acessado em 25/06/2007.

## **bibliografia geral**

### **obras de referência**

- AUMONT, J.; MARIE, Michel, Dicionário teórico e crítico de cinema. Campinas: Papyrus, 2003.
- COMMELIN, P. Mitologia grega e romana. Rio de Janeiro: Ediouro, s./d.
- FERRATER MORA. Dicionário de Filosofia. t.II. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. Novo dicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.
- LIBERATO, Aparecida; JUNQUEYRA, Beto. Seu nome, sua vida. Rio de Janeiro: Sextante, 2007.
- OLIVER, Nelson. Todos os nomes do mundo. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

### **livros**

- ANDRADE, Carlos Drummond, “A suposta existência”, in.: \_\_\_\_\_. A paixão medida. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.
- ANDRADE, Mário de. “Do desenho”. In.: \_\_\_\_\_. Aspectos das artes plásticas no Brasil. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1984.
- ARCHER, Michael. Arte contemporânea: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ARIÈS, Philippe. “Por uma história da vida privada”. In.: ARIÈS, Philippe; CHARTIER, R. (org). História da vida privada: da Renascença ao Século das Luzes. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- ARISTÓTELES. São Paulo: Abril Cultural, 1999. (Os pensadores)
- BALZAC, H. A obra-prima ignorada. Rio de Janeiro: Comuniqué, 2003.
- BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In.: \_\_\_\_\_. O rumor da língua. Lisboa: edições 70, 1987. p.49-53.
- BARTHES, Roland. A câmara clara: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.
- BASBAUM, Ricardo. “O papel do artista como agenciador de eventos e fomentador de produções frente à dinâmica do circuito da arte”. In: O VISÍVEL e o invisível na arte atual. Belo Horizonte: Centro de Experimentação e Informação de Arte (CEIA), 2002. p.96-119.
- BATAILLE, Georges. Oeuvres complètes: premiers écrits (1922-1940). V.1 Paris: Gallimard, 1992.
- BAUDELAIRE, Charles. A une passante. In.: \_\_\_\_\_. As flores do mal. São Paulo: Ed. Martin Claret, 2005.
- BELLOUR, Raymond. Entre-imagens: foto, cinema, vídeo. Campinas: Papyrus, 1997.
- BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza”. In.: \_\_\_\_\_. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 114-119 (Obras escolhidas: v.1)
- \_\_\_\_\_. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In.: \_\_\_\_\_. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221. (Obras escolhidas: v.1)
- \_\_\_\_\_. Infância em Berlim. In.: \_\_\_\_\_. Obras escolhidas: v.2. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.
- \_\_\_\_\_. “Pequena história da fotografia”. In: KOTHE, Flávio (org.) Walter Benjamin: Sociologia. São Paulo: Ed. Ática, 1985. p. 219-40.
- \_\_\_\_\_. A origem do drama barroco alemão. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BERNADAC, M.L. “Introdução”. In. : BOURGEOIS, Louise. Louise Bourgeois: destruição do pai, reconstrução do pai. Escritos e entrevistas, 1927-1997. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- BEUYS, Joseph, “A revolução somos nós”. In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. (org) Escritos de artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. P. 300-324.
- BOLLE, Willi. Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin, São Paulo: EDUSP, 2000.

- BORER, Alain. Joseph Beuys. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- BOSI, Eclea. Memória e sociedade: lembranças de velhos. São Paulo: T A Queiroz, 1987.
- BOURGEOIS, Louise. Louise Bourgeois: a destruição do pai. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- BOURRIAUD, Nicolas. Estética relacional. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- \_\_\_\_\_. Post producción: la cultura como escenario. Modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2004.
- BRESCIANI, Maria Stella Martins, Londres e Paris no século XIX: o espetáculo da pobreza. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BRUZZI, Hygina. Do visível ao tangível: em busca de um lugar pós-utópico. Belo Horizonte: C/Arte, 2001.
- BURROWES, Patrícia. O Universo segundo Arthur Bispo do Rosário. Rio de Janeiro: FGV, 1999.
- CABRAL FILHO, José dos. "Sacrifício digital: cinco aforismos sobre o corpo no espaço tecnológico." In: LYRA, Bernadette; GARCIA, Wilton (org). Corpo & Imagem. São Paulo: Arte & Ciência, 2002. p.241-251.
- CALLE, Sophie. M'as tu vue. Paris: Centre Georges Pompidou/Xavier Barral, 2003.
- \_\_\_\_\_. Doubles jeux: A suivre. Paris: Éditions Actes du Sur, 1998.
- CALVINO, Ítalo. "Leveza". In.: \_\_\_\_\_. Seis Propostas para o terceiro milênio. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. P.13-41
- CANTON. Kátia. Espelho de artista (auto-retrato). São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- CANTON, K. Novíssima arte brasileira: um guia de tendências. São Paulo: MAC / USP / Iluminuras / FAPESP, 2001.
- CASTILHO, Kathia; GARCIA, Carol. "O espelho: multiplicação das projeções". In.: SANT'ANNA, M.R; QUIRINO, S.F.S. (org). MODAPALAVRA, Florianópolis, UDESC/CEART, v.1, n.º1, 2002. p.79-97.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. "O conceito de sociedade em antropologia". In.: \_\_\_\_\_. A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia. São Paulo: Cosac&Naify, 2002. p.295-316.
- CAUQUELIN, Anne. Arte contemporânea: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CHAVES, Ernani. "Retrato, imagem e fisionomia: Walter Benjamin e a fotografia". In: DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virginia (org). Mimesis e expressão. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001. p.422-32.
- CHIARELLI, Tadeu. Arte internacional brasileira. São Paulo: Lemos Editorial, 1999.
- CIPINIUK, Alberto. A face pintada em pano de linho: moldura simbólica da identidade brasileira. Rio de Janeiro/São Paulo: EDPUCRIO/Edições Loyola, 2003.
- COLOMBO, Fausto. Os arquivos imperfeitos. São Paulo: Editora Perspec466 tiva, 1991.
- COTRIM, Cecília; MONTEIRO, Ivana do Rego (ed). "Entrevista com Artur Barrio: 4 dias 4 noites". In.: PANORAMA da arte brasileira 2001. São Paulo: MAM, 2001. p.81-97.
- COUCHOT, Edmond. A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2003.
- COUCHOT, Edmond. "Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes da figuração". In: PARENTE, André (org). Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual. São Paulo: Editora 34, 1999.
- CROW, Thomas. The rise of the sixties. London: Everyman Art Library, 1995.
- CRIMP, Douglas. Sobre as ruínas do museu. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CURY, Marília Xavier. Exposição: concepção, montagem e avaliação. São Paulo: Annablume, 2005.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. "28 de novembro de 1947 – como criar para si um corpo sem órgãos". In.: \_\_\_\_\_. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. V.3. São Paulo: Ed. 34, 1996. p.9-29
- \_\_\_\_\_. "Introdução: rizoma". In.: \_\_\_\_\_. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. V.1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. p.11-37
- DELEUZE, Gilles. A dobra: Leibniz e o barroco. Campinas: Papyrus, 1991.

DESCAMPS, Christian. *As idéias filosóficas contemporâneas na França (1960-1985)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

DIDI-HUBERMAN, Georges. "Face du dessin qui cherche son entaille". In: \_\_\_\_\_. *Le cube et le visage*. Paris: Macula, 1992. p. 159-181.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ser crânio: lugar, contato, pensamento, escultura*. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.

\_\_\_\_\_. *La ressemblance informe: ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris: Macula, 2003.

\_\_\_\_\_. "Le montage Mnemosyne: tableaux, fusées, détails, intervalles". In: \_\_\_\_\_. *L'Image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Les Editions de Minuit, 2002. p.453 - 507

\_\_\_\_\_. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, V. (org.) *Mímesis e expressão*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001

DUARTE, Rodrigo (org.) *O belo autônomo*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1995.

DUCHAMP, Marcel. "O ato criador". In: BATTCKOCK, G. (org.) *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1975. P.70-75.

ECO, Umberto. "Sobre os espelhos." In: \_\_\_\_\_. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p.11-37

ELGER, Dietmar. *Dadaísmo*. Köln: Taschen, 2005.

ELIA, Luciano. *O conceito de sujeito*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

FABBRINI, Ricardo. *A arte depois das vanguardas*. Campinas: Editora UNICAMP, 2002.

\_\_\_\_\_. *O espaço de Lygia Clark*. São Paulo: Atlas, 1994.

FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

FRASCINA, Francis; BLAKE, Nigel. "As práticas modernas da arte e da modernidade." In: FRASCINA, Francis et alli. *Modernidade e modernismo: a pintura francesa no século XIX*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. P.50-139.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. (org.) *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

FOSTER, Hal. "Whatever happened to Postmodernism?" In: \_\_\_\_\_. *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*. Cambridge, MASS: MIT Press, 1996.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Vega, 1992.

\_\_\_\_\_. "A escrita de si". In: MOTTA, Manoel B. (org.) *Michel Foucault: ética, sexualidade, política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p.144-162.(Ditos & Escritos, v.5)

\_\_\_\_\_. "Prefácio". In: \_\_\_\_\_. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p.5-14.

FOUCAULT, Michel. "Os corpos dóceis. In: \_\_\_\_\_. *Vigiar e Punir*. Petrópolis: Vozes, 1987. p.117-142

FRAYZE-PEREIRA, João A. *Arte, dor: inquietudes entre estética e psicanálise*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

FREIRE, Cristina. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

FREUD, Sigmund, "Sobre o Narcisismo: uma introdução". (1914). In: \_\_\_\_\_. *Edição Standard brasileira das obras completas de S. Freud*. V.14. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

\_\_\_\_\_. "Luto e melancolia". (1915-7). In: \_\_\_\_\_. *Edição Standard brasileira das obras completas de S. Freud*. V.14. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

\_\_\_\_\_. "Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância". (1917). In: \_\_\_\_\_. *Edição Standard brasileira das obras completas de S. Freud*. V.17. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

FRIDMAN, Luis Carlos. *Vertigens pós-modernas: configurações institucionais contemporâneas*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Walter Benjamin: os cacos da história*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

- GIDDENS , Anthony. Modernidade e identidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- GIMENEZ, Marc, O que é estética?, Porto Alegre, Editora da PUCRS, 2001.
- GINZBURG, Carlo. “Representação: a palavra, a idéia, a coisa.” In.: \_\_\_\_\_. Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p.85-103.
- GINZBURG, Carlo, Mitos, emblemas e sinais, São Paulo, 1998, p.177.
- GODFREY, Tony. Conceptual Art. London: Phaidon, 2006.
- GOMBRICH, Ernst. História da arte. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- GOMES, Ângela de Castro. “Escrita de si, escrita da história: a título de prólogo”. In.: \_\_\_\_\_.(org) Escrita de si, escrita da história. Rio de Janeiro: FGV, 2004. p.7-24.
- GONÇALVES, Márcia. “Da recusa da teoria da mimesis pelas teorias estéticas na virada dos séculos XVIII e XIX e suas conseqüências”. In: DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virginia (org). Mimesis e expressão. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001. p.289-300.
- GOZZER, Cláudia M.F.S. “Auto-retratos: entre mimese e abstração”. IV Congresso de Ciências Humanas, Letras e Artes das IFE’s mineiras. Viçosa: UFV, 1999. CD-ROM.
- GOZZER, Cláudia M.F.S. “Tempos empilhados e espacializados: questões sobre a subjetivação no processo criativo de trabalhos plásticos”. In. FONSECA, Tânia G.; KIRST, Patrícia G. (org). Cartografias e devires: a construção do presente. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003. P.219-239.
- GUNNING, Tom. “O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema.” In.: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (org). O cinema e a invenção da vida moderna. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p.39-80
- GUÉRIN, Michel. O que é uma obra? Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.
- HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.
- HÉBRARD, Jean. “Por uma bibliografia das escrituras ordinárias: a escritura pessoal e seus suportes.” In.: MIGNOT, A.C.V et alli (org). Refúgios do eu: educação, história e escrita autobiográfica. Florianópolis: Mulheres, 2000. p.29-61
- HERKENHOFF, Paulo. “Louise Bourgeois, Arquitetura e Salto Alto”. In: AGUILAR, Nelson (org). Catálogo da 23ª Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1996. p.238-260.
- HIDALGO, Luciana. Arthur Bispo do Rosário: o senhor do labirinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- HOHL, Reinhold. Alberto Giacometti. Lausanne: Clairefontaine, 1971.
- HONEF, K. Arte contemporânea. Koln: Benedikt Taschen, 1992.
- JEUDY, Henry-Pierre. O corpo como objeto de arte. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- JONES, Amélia. Self/Image: technology, representation and the contemporary subject. London/New York: Routledge, 2006.
- KAYE, Nick. Site-specific art: performance, place and documentation. London/New York: Routledge, 2000.
- KLEE, Paul. Diários. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yves-Alain. L’informe: mode de emploi. Paris: Centre Georges Pompidou, 1996.
- KRAUSS, Rosalind. Caminhos da escultura moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- \_\_\_\_\_. “Grids”. In: \_\_\_\_\_. The originality of the Avant-Garde and other modernist myths. Cambridge: MIT Press, 1989.
- KUROSAWA, A. Relato autobiográfico. São Paulo: Estação Liberdade, 1990.
- LANDOWSKI, Eric. Presenças do outro: ensaios de sociosemiótica. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- LE BRETON, David. Adeus ao corpo: antropologia e sociedade. Campinas: Papyrus, 2003.
- LEENHARDT, Jacques, “Duchamp: crítica da razão visual”. In: NOVAES, Adauto (org.) ARTEPENS AMENTO. São Paulo: 1994.p.339-50
- LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet. Organização de Jovita Maria Gerheim Guedes. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

LEOPOLDO E SILVA, Franklin. "Bergson, Proust: tensões do tempo". In. NOVAES, Adauto (org) Tempo e História. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

LEOPOLDO E SILVA, Franklin. "Introdução". In.: \_\_\_\_\_. Descartes: a metafísica da modernidade. São Paulo: Editora Moderna, 1993. P.6-10.

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

LORD, James. Um retrato de Giacometti. São Paulo: COSAC & NAUFY, 2000.

MACIEL, Maria Esther. "A memória das coisas: Arthur Bispo do Rosário, Jorge Luís Borges e Peter Greenaway." In. \_\_\_\_\_. A memória das coisas: ensaios sobre literatura, cinema e artes plásticas. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.

MAIRESSE, Denise. "Cartografia: do método à arte de fazer pesquisa". In.: FONSECA, T.M.G.; KIRST, P.G. (org). Cartografias e devires: a construção do presente. Porto Alegre: EDUFRGS, 2003.

MALPAS, James. Realismo. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. (Movimentos da Arte Moderna).

MANGUEL, Alberto. "Filóxenos: a imagem como reflexo". In: \_\_\_\_\_. Lendo imagens: uma história de amor e ódio. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. P.173-199.

MAPEAMENTO nacional da produção emergente. Rumos Itaú Cultural Artes Visuais. São Paulo: Itaú Cultural/Imprensa Oficial/Ed. UNESP, 2000.

MARZONA, Daniel. Arte conceptual. Köln: Taschen, 2007.

MATOS, Olgária. "A melancolia de Ulisses: a dialética do Iluminismo e o canto das sereias". In.: CARDOSO, S (org). Os sentidos da paixão. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p.141-57.

MINK, Klaus. Duchamp. Köln: Taschen, 1991.

MOLES, Abraham. Teoria dos objetos. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.

MORAES, Eliane Robert. O corpo impossível: a decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille. São Paulo: Iluminuras/FAPESP, 2002.

MOREIRA, Teresinha Maria Losada. Artífice, artista, cientista, cidadão: uma análise sobre a arte e o artista de vanguarda. Teresina: EDUFPI, 1996.

MURICY, Katia. Alegorias da dialética. Imagem e pensamento em Walter Benjamin. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998.

O'DOHERTY, Brian. No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OITICICA, Hélio. "Anotações sobre o Parangolé". In: \_\_\_\_\_. Aspiro ao grande labirinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. p.70-83.

ORTEGA, Francisco. O corpo incerto: corporeidade, tecnologias médicas e cultura contemporânea. Rio de Janeiro: Garamond, 2008.

OTTONI, Paulo. Visão performativa da linguagem. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998.

PALLAMIN, Vera. Forma e percepção: considerações a partir de Maurice Merleau-Ponty. São Paulo: FAUUSP, 1996.

PLAZA, Julio. "Mail Art: arte em sincronia." In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. (org) Escritos de artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. P. 452-456.

PEIXOTO, Nelson Brissac. Paisagens urbanas. São Paulo: Ed. SENAC/ Ed. Marca D'Água, 1996.

REVEL, Judith. Foucault: conceitos essenciais. São Carlos: Claraluz, 2005.

ROSS ET, Clement. O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão. Porto Alegre: L&PM Editores, 1998.

ROUDINESCO, Elisabeth. A análise e o arquivo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

RUSH, Michael. Novas mídias na arte contemporânea. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SALLES, Cecília Almeida. Gesto inacabado: processo de criação artística. São Paulo: Annablume/FAPESP, 1998.

SARAMAGO, José. Todos os nomes. São Paulo: Planeta D'Agostini, 2003.

SKLAR, Sérgio, O espaço imanente: um estudo psicanalítico sobre a arte em Sigmund Freud e Jacques Lacan. Rio de Janeiro: Imago, 1989.

SILVA, Tomaz Tadeu. (org). Nunca fomos humanos: nos rastros do sujeito. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.



- SMITH, Roberta. Arte conceitual. In.: STANGOS, Nikos (org). Conceitos de arte moderna. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.
- SONTAG, Susan. Sobre fotografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SORDI, Regina Orgler. “Os materiais da autoria”. In: FONS ECA, T.M.G; KIRST, P.G. (org). Cartografias e devires: a construção do presente. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003. p.149-165.
- STALYBRASS, Peter. O casaco de Marx: roupas, memória, dor. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- STEINER, B.; YANG, J. Autobiography. London: Phaidon, 2004.
- TAKAHASHI, Jo. “Dimensões do corpo contemporâneo: vetores relacionais entre o corpo e a paisagem.” In.: GREINER, Christine; AMORIM, Claudia (org). Leituras do corpo. São Paulo: Annablume, 2003.p.147- 164.
- TASSINARI, Alberto. O espaço moderno. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- TAYLOR, Brandon. The art of Today. London, Everyman Art Library, 1995.
- TOURAINÉ, Alain. “O nascimento do sujeito”. In.: \_\_\_\_\_. Crítica da modernidade. Petrópolis: Vozes, 1995.
- WARBURG, Aby. The renewal of Pagan Antiquity. Los Angeles: Getty Research Institute, 1999.
- WATKINS, Jonathan. On Kawara. London: Phaidon, 2002.
- WILDE, Oscar. O retrato de Dorian Gray. São Paulo: Nova Cultural, 2003.
- WOOD, Paul. Arte conceitual. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- WOODWARD, Kathryn. “Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual”. In.: SILVA, Tomaz Tadeu. (org). Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.
- ZUMTHOR, Paul. Performance, recepção, leitura. São Paulo: COSAC & NAIFY, 2007.

## **periódicos**

- ALBERTI, Verena. “Literatura e autobiografia: a questão do sujeito na narrativa”. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v.4, n.º 7,1991.p.66-81.
- CANTON, Kátia. “Auto-retrato: espelho de artista”. JORNAL MAC/ USP, São Paulo, nº 5, mar/abril 2001, s./p.
- COELHO NETTO, J. Teixeira. “O espelho público da arte”. JORNAL MAC/USP, São Paulo, nº 5, mar/abril 2001, s./p.
- COTRIM, Cecília. “Fluxos poéticos: arte e vida”. O que nos faz pensar. Caderno do Departamento de Filosofia, PUC-Rio, Rio de Janeiro, nov.2003.p.53-61.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. “O rosto e a terra: onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto.” PORTOARTE, Porto Alegre, v.9, n.16, maio de 1999, p.61-82.
- ENTLER, Ronaldo. “Testemunhos silenciosos: uma nova concepção de realismo na fotografia contemporânea.” In.: MEDEIROS, Maria Beatriz (org). Arte em pesquisa: especificidades. V.2. ANAIS DO CONGRESSO O DA ANPAP. Brasília: UnB, 2004. p.359-367.
- FRANÇA, Cláudia. “Estratégias para não se perder na cidade: derivas urbanas de Sophie Calle”. ARTE&ENSAIOS, nº17, dezembro de 2008.
- HOHFELD, Marion. “Reflexão sobre a encenação autobiográfica de Joseph Beuys – sua função e sua crítica”. PortoArte, Porto Alegre, v.7,nº11, mai 1996.p.39-94.
- HUCHET, Stéphane. “A instalação em situação”. ARTE&ENSAIOS, Rio de Janeiro, UFRJ, ano XII, n.º12, 2005. P.64-79.
- KERN, M.L. et alli. “A figuração na arte contemporânea: alguns exemplos. PORTO ARTE, Porto Alegre, IAUFRGS, n.º16, 1998. p.83-94.
- KRAUSS, Rosalind. “A escultura no campo ampliado”. ARTE&ENSAIOS, Rio de Janeiro, UFRJ, ano XV, n.º 17, dez 2009. p.128-137.

LANNA, Marcos. “Nota sobre Marcel Mauss e o ensaio sobre a dádiva”. *Revista de Sociologia e Política*, Curitiba, n.º14, jun. 2000. P.173-194.

MATTOS, Claudia V. “Arquivos da memória”. *CULT*, São Paulo, ano 9, n.º 16, nov. 2006, p.28-30.

MONACHESI, Juliana. “Projeto aposta em integração cultural”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 26.11.1999.4º caderno, Ilustrada, p.13.

ORCHARD, Karin. “Kurt Schwitters: vida e obra”. In.: KURT Schwitters (1887-1948): o artista MERZ. (catálogo de exposição). São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo; Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2007. p.19-29.

\_\_\_\_\_. “As plantas espaciais de Kurt Schwitters”. In.: KURT Schwitters (1887-1948): o artista MERZ. (catálogo de exposição). São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo; Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2007.p.167-177.

PASSERON, René. “A Poética em questão”. *PORTO ARTE*, Porto Alegre, UFRGS, v.13, n.º 21, maio 2004, p. 9-16.

\_\_\_\_\_. “Da estética à poética” *PORTO ARTE*, Porto Alegre, UFRGS, v.8, n.º 15, nov. 1997, p. 103-116.

PELBART, Peter Pál. “Rizoma temporal”. *EDUCAÇÃO, SUBJETIVIDADE E PODER*. Porto Alegre, n.5, v.5, julho de 1998, p.60-3.

ROLNIK, Sueli. “Subjetividade, ética e cultura nas práticas clínicas”. *CADERNOS DE SUBJETIVIDADE*, São Paulo, PUCSP, v.1, n.º1, 1993, p.303-13.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. (org.) Dossiê: Literatura como arte da memória. *REMATE DE MALES*, Campinas, IEL/UNICAMP, v.26, nº1, jan/ jun 2006.

SIMÃO, Luciano Vinhosa, “Da arte: sua condição contemporânea”. *ARTE & ENSAIOS*, Rio de Janeiro, ano 5, nº5, 1998. p.35-61.

TEIXEIRA, Leônia Cavalcante. “Escrita autobiográfica e construção subjetiva”. *REVISTA DE PSICOLOGIA DA USP*, São Paulo, USP, v.14, nº 1, 2003.

TESSLER, Elida. “Formas e formulações possíveis entre arte e a vida: Joseph Beuys e Kurt Schwitters”. *PORTOARTE*, Porto Alegre, v.7,n.º11, mai 1996, p.57-68.

VALLE, Marco do. “Processos de apagamento em escultura: limites entre o moderno e o contemporâneo.” *OCULUM*, Campinas, FAUPUCCAMP, nº2, setembro 1992.

\_\_\_\_\_. “A condição de deserto da Arte Moderna”, *ÓCULUM*, Campinas, FAUPUCCAMP, n.º4, 1993.

### **teses e dissertações**

FALABELLA, Maria Luiza. *O desprestígio da mimesis na pintura do início do século XX*. (Dissertação de mestrado). Rio de Janeiro: UFRJ, 1986.

GOZZER, Cláudia M.F.S. *Gravidade por um fio: o peso e a leveza em um projeto de instalação*. (Dissertação de Mestrado). Porto Alegre: IA/UFRGS, 2002.

NARDIN, Heliana. *Objeto e instalação: itinerários de criação e compreensão em artes plásticas*. (Tese de doutorado) Campinas: Faculdade de Educação/UNICAMP, 2004.

SALLUM, Maria Del Pilar Trincas Assad. “Uma poética do corpo – antecedentes históricos e trajetória criativa”. (Dissertação de Mestrado). São Paulo: PUCSP, 2000.

### **catálogos e anais de reuniões científicas**

CALLE, Sophie. “Cuide de você”. In.: *SESC/Pompéia – Cuide de você*. São Paulo: SESC/Pompéia, 2009. (Manual de orientação).

CHIARELLI, Tadeu. “O Auto-retrato na (da) Arte Contemporânea”. In.: ITAUCULTURAL. Deslocamentos do eu: o auto-retrato digital e pré-digital na arte brasileira (1976-2001). (catálogo de exposição) Campinas: Itaucultural de Campinas, 2001.

DUBOIS, P.; BENTES, I. (org). “Movimentos improváveis: o efeito cinema na arte contemporânea”. (Catálogo de exposição). Rio de Janeiro/ Brasília/São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003.

FABRIS, Annateresa. “Entre o estético e o artístico: o uso da imagem fotográfica nas tendências desmaterializadas.” Panoramas da imagem – seminários. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1996. P.3-9.

GOZZER, Cláudia M.F.S. “Obra ignorada: uma reflexão sobre criação e recepção artística em obras de Balzac e de Rodin”. 4º Festival de Artes do DEART/FAFCS/UFU: Rotações. Uberlândia: DEART/UFU, 2006. CDROM

\_\_\_\_\_. “Sujeitos à deriva: trama intersubjetiva, autoria e rua em um processo de criação”. In: Anais do VIII Seminário de Pesquisa da Faculdade de Artes da UFG. Goiânia: FAV/UFU, 2007. CD-ROM.

HAMILTON, Ann. 21a. Bienal Internacional de São Paulo, 1991. Textos de Chris Bruce, Joan Hugo. Seattle, US Information Agency, 1991. (catálogo de exposição)

HERKENHOFF, Paulo. “Louise Bourgeois: arquitetura e salto alto”. In.: AGUILAR, N. (org) Catálogo das salas especiais 23ª Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1996.

MUSEU de Arte da Pampulha. Arthur Bispo do Rosário: registros de minha passagem pela terra. Belo Horizonte, 1990. (catálogo de exposição)

PANORAMA da arte brasileira 2003: desarrumado. (catálogo de exposição). São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2003

### referências eletrônicas

BARCELLOS, José Carlos, 2002. “Julien Green: espaço autobiográfico e fé cristã.” In.: [www.uff.br/ichf/anpuhrio/Anais/2002/Comunicacoes/Barcellos%Jose%Carlos.doc](http://www.uff.br/ichf/anpuhrio/Anais/2002/Comunicacoes/Barcellos%Jose%Carlos.doc) Acessado em 29.05.2008.

BRUHN, Mathias. “Aby Warburg, The survival of an Idea”. In: [www.educ.fc.ul.pt/hyper/resource/mbruhn/index.htm](http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/resource/mbruhn/index.htm). Acessado em 12.12.2006.

ENTLER, Ronaldo. “Entre a memória e o esquecimento: o realismo na obra de Sophie Calle”. In.: [www.studium.iar.unicamp.br/22/05.html](http://www.studium.iar.unicamp.br/22/05.html). Acessado em 25.06.2007

FERNANDES, Isabela. “A ficção literária como imagem e máscara”. RUBEDO, Revista de Psicologia Junguiana e Cultura, ano II, n.º4, jan.2000. (versão eletrônica) In.: [www.rubedo.psc.br/artigos/isabelafernandes](http://www.rubedo.psc.br/artigos/isabelafernandes) Acessado em 30.10.2008.

GOLDSTEIN. Ilana Seltzer. “Paul Auster e Sophie Calle: a vida como ficção”. In.: <http://port.pravda.ru/culture/2002/11/04/371.html>. Acessado em 25.06.2007.

KUSINA, Jeanne Marie, 2005. “I am still alive: the search for On Kawara”. In.: [www.yorku.ca/ahistory/KusinaOnKawara%5B1%5D.pdf](http://www.yorku.ca/ahistory/KusinaOnKawara%5B1%5D.pdf) Acessado em 12.12.2009.

LUC, Virginie. “Roman Opalka : la mort est blanche.” In: [http://virginieluc.blog.lemonde.fr/photos\\_uncategorized-opalka\\_rancinan\\_2\\_jpg.htm](http://virginieluc.blog.lemonde.fr/photos_uncategorized-opalka_rancinan_2_jpg.htm). Acessado em 24/10/2006.

MACIEL, Sheila Dias, 2004. “A literatura e os gêneros confessionais”. In.: <http://www.cptl.ufms.br/pgletras/docentes/sheila/A%20Literatura%20e%20os%20g%EAneros%20confessionais.pdf> Acessado em 26.07.2009. <http://pt.wikipedia.org/wiki/kairos> Acessado em 12.12.2009

RANGEL, Eliane de Fátima M. “Uma nova concepção de linguagem a partir do percurso performativo de Austin”. In: [www.letramagna.com/elianedefatimamanentirangel.pdf](http://www.letramagna.com/elianedefatimamanentirangel.pdf) Acessado em 03/04/2010

<http://saisdeprata-e-pixels.blogspot.com/2007/06/sophie-calle-na-bienal-de-veneza.html>. Acessado em 25.06.2007.

SABOURIN, Eric. “Marcel Mauss: da dádiva à questão da reciprocidade”. Revista Brasileira de Ciências Sociais, São Paulo, v.23, n.º66, feb.2008. (Versão eletrônica). In.: [www.scielo.br/pdf/rbsoc/v.23n66/08.pdf](http://www.scielo.br/pdf/rbsoc/v.23n66/08.pdf) Acessado em 24/10/2009.

SILVA, Gustavo Adolfo. “Teoria dos atos da fala”. In: [www.filologia.org.br/viiiifelin/41.htm](http://www.filologia.org.br/viiiifelin/41.htm) Acessado em 03/04/2010.

STILES, Kristine. In <http://www.medienkunstnetz.de/works/cut-piece>. Acessado em 01/04/2010.

**Apêndice 1**  
texto narração móvel da memória: estratégia de exposição

Olá você, tudo bem? Aqui quem fala é a Cláudia França.

Sei que é difícil para você sentir-se confortável aqui com as pessoas te olhando. Aqui mesmo, para esta exposição de professores, situa-se o meu trabalho. Eu preciso de você para que ele exista. Por isso a cadeira, para que você fique minimamente confortável e me escute. Não ligue para quem estiver te observando, apenas preste atenção nas minhas palavras. Você também deve estar se perguntando se minha participação na exposição não terá imagens, como acontece com os outros artistas. De certa maneira, aqui eu trabalho com imagens também, mas de outro jeito.

•

Um artista conceitual, o Douglas Huebler, disse uma vez que o mundo já estava cheio de objetos. Não lhe interessava adicionar nada mais àquela realidade; preferia simplesmente declarar a existência das coisas. Acho que neste momento, eu passo por esse mesmo estado de espírito. Vou te contar de estórias de trabalhos que já apresentei dentro do Muna, desde que ele foi inaugurado, em dezembro de 98, até minha última intervenção aqui, em outubro de 2003. Por favor, não se levante agora. Sei que ao final das minhas estórias, vou dizer de coisas importantes para você. Por isso, tenha um pouco de paciência comigo, tá?

•

A primeira vez que expus aqui, também foi numa exposição de professores para a inauguração do museu. Trabalhei lá naquela parede debaixo do mezanino, onde agora está o trabalho da Carolina Melo. Um dos trabalhos era um plano de organza branca que descia desde a beira do mezanino até o chão, criando uma espécie de parede transparente. No centro do tecido, mais ou menos na altura do olhar, havia um palito preto sustentado por um pregador de roupa branco, uma linha dura que saía do plano branco em direção ao centro da galeria. Isso gerava uma prega n centro do tecido que caía bem com a qualidade da organza.

•

É preciso dizer que o espaço do muna antes era diferente: a escada de metal que você vê é apenas parte de uma escada maior, que levava o passante deste nível direto até a sala de pesquisas visuais. Outra alteração era na região em que hoje está o trabalho da Carolina Melo. Entre o trabalho dela e o trabalho do Maikon Rangel havia uma abertura entre as paredes, por onde se podia passar direto para os ambientes externos à galeria.

Poxa, naquela época o museu era super-visitado, não somente na abertura, mas por todo o evento, e eu precisava isolar aquela abertura na parede para preservar até mesmo a delicadeza do plano de organza branco. Para isso, tive que fechar a abertura por meio de um cordão branco de isolamento, que impedia as pessoas de ficarem passando para lá e para cá. Como o plano de organza se projetava bastante, acabou criando um canto entre o tecido branco e a escada.

Ali eu pude instalar uma outra peça mais frágil. Era uma pequena forma pontiaguda recortada em chapa de ferro oxidado.

Esta forma lembrava uma figura humana estilizada com o destaque para o pé e para a cabeça; na altura do que seria o ombro da figura, a chapa de ferro era dobrada em noventa graus para ser afixada à parede, na altura do olhar. Assim, era somente a superfície da cabeça dobrada da figura que tocava a parede. Sua ponta era voltada para as pessoas que a olhavam. Quase nessa ponta, fiz um furo de mais ou menos 2 cm de diâmetro. Nesse buraco coloquei outra peça, que

era a mesma forma daquela recortada em chapa de ferro; a diferença é que era um volume de vidro transparente. Foi trabalhada uma iluminação pontual sobre a composição, provocando uma sombra alongada na parede.

Essa sombra avançava bastante, perfazendo uma bonita mancha escura que se esmaecia à medida que se aproximava do chão.

Você sabe que há trabalhos artísticos que são feitos para qualquer ocasião e espaço e também há trabalhos que são feitos para uma ocasião específica e para um lugar determinado. Já fiz trabalhos em ambas as categorias; por exemplo, esse trabalho que acabei de te falar, esse de ferro e vidro, pode ser instalado em qualquer lugar. O lugar diferente não interferirá na leitura do trabalho.

Agora vou te contar do próximo trabalho que fiz aqui, no finalzinho de 2002. Foi numa exposição de professores, para variar. Participei com dois trabalhos, que já ocuparam outros espaços da galeria. Um deles ficou pertinho de você, só que no nível acima. Sabe essa proteção de ferro branca à sua direita, perto dos trabalhos da Bia Rauscher, da Cíntia Guimarães e do João Virmondes? Então, um ficou ali; o outro ficou já no nível mais acima, depois da escada, perto de onde agora está o trabalho do Alexandre França.

Ambos foram bem experimentais. O primeiro surgiu de um exercício em sala de aula, em que foram trocados objetos de R\$ 1,99 que funcionariam como bases para a construção de objetos. O meu foi um prato de vidro transparente. Assim, trabalhei meu cotidiano, construindo um objeto-instalação em que acoplei diversos garfos que geravam fileiras pendentes do teto, duas fileiras para ser mais exata. As pontas de cada fileira de garfos chegavam a um metro do chão e sustentavam, com seus dentinhos dobrados, um par de pratos, de cabeça para baixo. No chão, deitei uma toalha de mesa branca redonda que delimitava a composição.

Já o outro trabalho referia-se a um exercício interpretativo de uma letra de música do Gilberto Gil. Coisa do Lu de Laurentiz. Na época, ele fazia uma curadoria em Salvador sobre o imaginário da cidade em suas letras de música, e aí me convidou.

Como a música que escolhi falava muito de mar, azul e céu, resolvi fazer uma composição com duplas de copos sobre uma prateleira de vidro transparente. Cada dupla de copo ficava em posições diferentes; um normal, outro de cabeça pra baixo.

Cada copo, por sua vez, recebia um conteúdo de tons azuis. O de cabeça para baixo continha parafina azul até a metade do copo; já o copo em posição normal tinha um preparado de bebidas que gerava outro tom de azul. Quando colocadas juntas, cada massa de azul ficava em zonas contínuas, de maneira a evocar uma passagem na música sobre o encontro de azuis do mar e do céu.

Houve até um fato estranho na abertura daquela exposição, uns o consideram engraçado, outros o consideram um desrespeito ao trabalho do artista.

Como a prateleira com os copos ficava numa altura acessível ao toque, dois espectadores beberam um pouco do drinque dos copos, pois ele estava muito perfumado (o drinque foi feito com gin, curaço blue, gatorade de kiwi e gelo – delicioso, né?).

Havia uma coisa de provocar o espectador, testar os seus limites quanto a tocar ou não num trabalho de arte em exposição.

Aquelas pessoas extrapolaram seus limites. Mas depois, fiquei pensando na visita das formigas e no fato de ter de remontar sempre a composição toda vez que alguém desse um gole; assim, dois dias depois, alterei o drinque adicionando detergente líquido verde na bebida. Tomara que ninguém tenha provado o coquetel depois de minha interferência...

Pensando ainda nesse trabalho, ele me causou um estranhamento enorme. É engraçado, adorei a experiência, mas ainda não tenho a coragem de incluí-lo em meu portfólio. Não é pelo fato de ser um trabalho bom ou ruim, mas ali o meu raciocínio se pautou principalmente pela questão cor. Isto me fez, por um momento, pintora. Não que eu não pense em cor no meu processo de criação, acho que é impossível não se considerar a cor no fazer artístico, mas minhas cores são outras: todos estes anos permaneci na relação preto&branco, nos tons de terra, no branco e suas variações. De repente, tava eu pensando em mar - outro estranhamento de mineiro - em azuis, em líquidos...sei lá. Mesmo assim, incluo esta experiência nesta narração porque acredito muito nas mensagens que se escondem nos trabalhos que fogem da rota normal na trajetória de um artista. Talvez eu ainda não esteja pronta para compreendê-lo em meu processo. Quem sabe você não me ajuda nesta empreitada?

Ei, você ainda tá aí?

Em setembro de 2003, fiz uma individual aqui no Muna.

Usei todas as dependências da galeria. Não preciso nem de te dizer que foi um puta prazer fazer esse desafio. Chamei a exposição de “desereto”. É uma palavra inventada que tem dentro de si a palavra deserto e o não estar ereto. Mesclei trabalhos que havia feito para o mestrado, mas ali desdobrados em função do novo espaço e em função de outras possibilidades composicionais para com materiais semelhantes. Para começar, inverti o acesso à galeria. O espectador tinha que entrar pelos fundos do espaço, pela quinze de novembro. Então, era por essa porta que começava a exposição. Percorrer o espaço seria subir sempre um nível; esse percurso seria em forma de espiral, desde a entrada até a salinha de pesquisas visuais. Essa idéia de espiral me permitiu contar uma estória, via instalação, por três vezes, de maneiras distintas.

Lá atrás eu te dizia sobre trabalhos que são feitos para uma determinada situação temporal e espacial. No geral, meus trabalhos são desmontáveis e há pedaços deles que participam de outros trabalhos. Parece assim que o trabalho vai carregando uma memória de outros trabalhos dentro dele. Há também trabalhos inteiros que, quando são expostos em outros lugares, acabam por sofrer alterações; assim, percebo também esse outro lado da memória ao fazer comparações mentais entre situações distintas em que um mesmo trabalho ou fragmento atuou.

Este andar em que você está foi ocupado com três trabalhos.

O primeiro, um auto-retrato de palitos de madeira, brancos, colados na quina, como está hoje a montagem da Carolina Melo. As pontas dos palitos eram coladas horizontalmente em cada parede da quina, como que fazendo uma escadinha; essa escadinha, por sua vez, fazia uma figura humana estilizada que lembrava aquele recorte em chapa de ferro que ocupou quase o mesmo lugar, na inauguração do museu. Eu já te contei daquele trabalho, tá lembrado? A forma dos palitos brancos era um trabalho praticamente imperceptível, a não ser pela iluminação pontual que marcava bem sua sombra.

Então, daquela quina, via-se uma paisagem de 8 metros e meio de extensão, sobre o paredão onde hoje estão as fotos da Bia Rauscher. Esse trabalho já tinha sido exposto em Porto Alegre. Lá ele teve uma extensão de 6 metros e ficava sobre uma trama de quatro cordas tensionadas. Lá ele ficou legal, mas acho que aqui ele virou outra coisa: respirou mais pelo pé-direito do muna e pela extensão maior. Tente imaginar uma cadeia de montanhas vista bem de longe, as linhas já são quase retas, não há muitos montes. Esses montinhos em tons de terra eram fios esticados de costura, bordado, tricô e crochê sobre roupas também marrons. Alguns fios



desciam até o chão, outros, se enroscavam uns nos outros, fazendo uma trama diferente de linhas. Pouquíssimas linhas amarelas sobre os montes davam uma luminosidade à cadeia de montinhos.

Conseguiu imaginar?

Você tem que fazer este esforço de imaginar o trabalho que estou te narrando e combiná-lo na sua mente com o que você está vendo agora. Sei que é difícil esta justaposição de tempos e imagens distintas, mas eu preciso de você para que minha participação nesta exposição aconteça.

Bem, voltando ao deserto, se via a paisagem e depois, em outra direção, ou seja, embaixo do trabalho do Afonso Lanna, aqui perto de você, havia uma placa de mármore branco de 35 x 35 cm, levemente destacada do chão. Concordo que aquela placa branca no chão, que chamei de Memento, ficou bem difícil para a compreensão do público. Teve uma figura que até me perguntou se ali era um palanque para que eu, a artista, me colocasse.

Talvez o plano de mármore vazio evocasse essa idéia de pedestal, mas preenchê-lo com qualquer coisa, inclusive meu corpo, retornaria à questão da verticalidade, que não era a tônica da exposição. Assim, se ele pudesse ser pensado como pedestal, ele sustentaria o corpo do vazio. Outros pensaram em lápide, mas na verdade eu pensei numa alusão ao antigo revestimento daquela parede. Antes, essa parede era totalmente de mármore branco, o que impossibilitava o seu uso como suporte de trabalhos.

Assim, a parede de mármore foi por sua vez revestida de mdf branco, como está até hoje. Isso permite furar a parede para colocar telas e outras coisas.

Algumas alterações foram feitas no muna desde sua inauguração, sob o pretexto de melhorar a funcionalidade do lugar.

Isso pode ter atingido certos egos na constatação de que o uso define melhor o espaço do que uma solução de prancheta. O que me importa aqui é pensar que o objeto arquitetônico, para mim, é um corpo vivo que nos altera, que se altera com o tempo e com o uso e que, por isso, tem suas próprias memórias. O Muna tem suas memórias, mesmo antes de ser um museu.

Uma segunda instalação percorreu os corredores do museu.

Joguei um texto no chão, para o espectador ir lendo minha falação, mais ou menos como você está me ouvindo agora. Foi legal porque esse guarda-corpo sobre o qual pus a paisagem de fios não revelava nada; só víamos a parte de cima do corpo do caminhante olhando para baixo. Seu meio-corpo funcionava assim, como uma pista de que alguma coisa acontecia por ali.

Como é um corredor, estreito por natureza, o texto obrigava os caminhantes a fazerem uma fila indiana, como se fosse uma procissão. Alguém me disse que só aquilo já era um happening na abertura, gostei do comentário.

No texto do chão eu já começava jogando uma questão para o leitor-caminhante: quem sou eu? A resposta que eu mais gostava pra mim era a de que eu era um ET. Até hoje é assim. Nesse texto sobre minha condição de ET, eu também chamava a atenção do caminhante para aspectos do espaço arquitetônico que talvez ele não houvesse percebido anteriormente, inclusive a afirmação besta de que um corredor, se não é largo, é profundo para caminhar, mas não o suficiente quando se coloca um trabalho grande na parede, pois não há como recuar para ver o trabalho. Esses aspectos do espaço podem gerar reações distintas na vivência que cada um tem do lugar. Ao colocar somente uma palavra no chão – a palavra profundidade, que ia do trabalho do Alexandre França até o trabalho do Tomáz Harrell – isto permitia que o espectador a lesse num só lance e pudesse ir mais rápido na caminhada, chegando direto ao último ponto da exposição como um todo. Antes de entrar na sala de pesquisas visuais, o

caminhante dava uma parada para ler outro texto posto na parede. Aquele texto contava a história da construção de um outro trabalho que já não existe mais, como está acontecendo com você neste momento; a diferença é que antes a estória era lida; agora você ouve estórias. Se antes se podia reler o texto, interromper a leitura e continuar em outro momento, agora, como é uma estória falada, é muito importante que você preste atenção e acione a sua memória. É por isso que eu peço a sua paciência para se conectar comigo, eu sinceramente espero que esta experiência possa gerar em você reflexões não somente sobre arte, mas sobre como estamos vivendo, sem paciência para escutar o outro.

Mas voltando ao texto na parede lá em cima, que agora é uma estória da estória de uma estória: foi sobre um auto-retrato que construí com a participação de pessoas formadoras de minha identidade. O auto-retrato é uma coleção de roupas brancas de pessoas importantes para mim. Após fazer uma lista de memória e também baseada em listas antigas de nomes em agendas, cadernos e papéis, consegui de cada pessoa da lista uma peça de roupa branca usada, com a qual construí uma pilha verticalmente instável. O texto na parede fazia um desenho de altura próxima à pilha de roupas. Ali também eu indicava a entrada para a última instalação, desdobramento desse trabalho com roupas brancas.

A salinha de pesquisas visuais é um espaço pequeno, que chama para a intimidade. O trabalho que fiz lá dentro era um conjunto de fotos. As fotos diziam respeito às roupas brancas; juntas, construíram ao final uma grande linha serpenteante de fotos, de mais ou menos 14 metros de extensão; esta linha enroscou-se no perímetro da salinha de pesquisas visuais. Ao chão, no centro do lugar, coloquei uma maquete da minha própria casa, para que o espectador pudesse situar as roupas que ia vendo nas fotos. Também no chão, como que guardando a minha casa, as plotagens fotográficas de minhas cachorras em escala real forneciam a sua presença diferenciada na minha intimidade, mas também guardando minha presença e nosso espaço-lar. Ao sair da salinha, o caminhante deparava-se com todos os nomes das pessoas dispostos no chão, indicando-lhe a saída da instalação. Ele podia procurar o seu nome, talvez estivesse ali. Era então outra procissão, passando por onde hoje estão os trabalhos da Elaine Corsi e da Aninha Duarte.

No mês seguinte ao deserto, em outubro de 2003, fiz minha primeira curadoria solo, uma curadoria de desenhos de dois artistas daqui, o Paulo Brito e a Paula Campanha. Puxa, quanta saudade! ( ) Não deixou de ser uma participação mesmo como curadora, pois ao curador cabe criar um eixo temático de exposição, definir artistas e obras participantes, fazer concepção de montagem, elaborar textos, etc. A exposição foi nomeada de “correspondência”.

À exceção da salinha de pesquisas visuais, ocupamos toda a galeria, com diversas etapas de desenhos, desenhos mais antigos, experimentações recentes, conversas com outras linguagens. Se eu posso dizer da minha presença para além da montagem, isto rolou nos textos plotados que ocuparam os grandes planos da galeria. Cada um dos paredões pareciam páginas de livros, letras pretas sobre fundo branco. Como eram três paredões, em um deles fiz um texto geral e para cada artista fiz um texto que ocupou um paredão. Sei que algumas coisas foram ditas a respeito: megalomania e hermetismo. Prefiro pensar que era mais uma versão de minha tagarelice. Ora, foi por muito tempo que nos reunimos, além do fato da Paula Campanha e do Paulo Brito terem sido meus orientandos em seus projetos de graduação. Assim, muita coisa em conjunto foi vivenciada e pensada, e até hoje a nossa correspondência se mantém. Foi a maneira que encontrei de conversar com eles.

- (começar a ler mais devagar)

Infelizmente, a exposição não teve um desfecho muito bom, encerrou-se antes do tempo devido a um temporal que houve na cidade. O Muna encheu-se de infiltrações e poças d'água, pode-se dizer que a arquitetura chorava, destruindo alguns exemplares de desenhos. Foi desolador para mim, tomei trauma do lugar e levou um tempo para entrar aqui novamente, acho que só consegui entrar mais ou menos de boa na exposição da Bia Rauscher.

• • •

Bem, falei há pouco tempo de choro e de desolação, talvez porque no fundo, toda essa conversa com você seja sobre mortos.

Falei de trabalhos e de experiências que não voltam mais, deixaram de ser fenômenos do espaço para serem simplesmente fenômenos do tempo, narrações de minha memória pessoal.

Eu me lembrei agora de um fato ocorrido há uns meses, na defesa de monografia de graduação do Glayson Arcanjo. A primeira imagem que ele apresentou no texto foi a sua certidão de nascimento, toda desbotada e marcada pelo tempo, para falar do tipo de desenho que ele queria para ele. Pegando carona naquela situação, penso que um trabalho de arte, em que o autor se entrega pra valer no seu fazer, ele é uma certidão de nascimento, uma certidão de casamento e uma certidão de óbito, tudo ao mesmo tempo. No nascimento, se afirma um compromisso com a vida, uma nova existência que se inaugura ali, no começo. É também um casamento, no sentido das relações intersubjetivas que podem acontecer com o trabalho, principalmente com um outro sujeito em especial, que seria o seu autor; mas é morte também, porque a morte é um tipo de separação.

O trabalho materializado, realizado, é uma ruptura com sua instância ideal, imaginada.

Penso que todo trabalho de arte, quando é recolhido após o término de uma exposição, morre um pouco. Nem preciso te dizer daquele que é destruído. Imagine aquele que é desmontável e cujo material é perecível ou é reaproveitado para um outro trabalho. O ciclo de vida e de morte de um trabalho de arte é bem estranho, talvez a realidade de um trabalho seja mesmo no momento em que ele está na imaginação. Dar a ele um estatuto “real”, acessível à percepção do autor e à percepção dos outros, talvez seja o começo de uma morte. Desmontá-lo, remontá-lo, destruí-lo, talvez sejam outros patamares de morte do objeto. Mas eu acredito também que trago todos estes trabalhos, e muitos outros, comigo, na minha vida do aqui-agora. Quando eu conto deles para você, eles se renovam na minha mente, eles renascem, em outro plano de existência.

Você deve estar cansado e se perguntando se não haveria uma cadeira mais confortável para estar sentado enquanto escuta minhas memórias. Até mesmo essa cadeira pertence a uma morte. Da maneira como está, envolta nessa linha preta e nessa almofadinha, ela representou minha casa numa instalação que fiz em outro espaço, a Galeria Ido Finotti. Esta cadeira tornou-se um signo que me remete a um espaço que também já morreu. Agora, a Galeria Ido Finotti deixou de ser um espaço específico para exposições, podendo abrigar qualquer outro tipo de evento.

Isso significa que, numa cidade sem vida cultural legal, sempre as outras novas funções do espaço serão prioritárias em relação à função inicial, que era expor trabalhos em artes visuais.

Não somente os trabalhos de arte morrem, morrem também as chances de novos encontros e reencontros, de enriquecer nossa experiência de mundo quando fecham um espaço cultural. Principalmente da maneira arbitrária como foi.

A Galeria Ido Finotti foi muito importante para mim. Ali, participei de duas coletivas, “A outra banda da terra minas”, em 94, e o “Panorama das Artes Plástico-Visuais do Triângulo Mineiro e Alto Paranaíba”, em 98. Fiz também duas individuais, uma em 99 – “Estrutura-Escultura” e outra no ano passado, que chamei de “Nós”. Foi nesta última que apresentei esta cadeira em que você está sentado. Mandei, junto com o Glayson Arcanjo e a Camila Moreira, proposta de ocupação para este ano com um projeto de habitação da galeria como ateliê. Além disso, tenho orientado exercícios de instalação a partir dos dados daquela galeria. Orientei também dois ex-alunos, a Adriana Medeiros e o Vanderlei de Sousa, em suas exposições individuais na Ido Finotti. Eu posso te dizer que de certa maneira, eu morei naquele lugar. Geralmente eu faço compras no Carrefour, e como moro relativamente perto, vou a pé e acabo sempre passando pela Ido, para dar uma conferida no espaço. Embora essa região da cidade tenha perdido a conotação de bairro, espaço público e privado ao mesmo tempo, penso na “Ido” como um vizinho com o qual a gente sempre se encontra, mas mesmo que sem tempo, arranja tempo para um oi, um papinho. Assim, visitei a Ido em muitas exposições, boas e ruins, vi também o espaço vazio muitas outras vezes. Os espaços vazios parecem nos incomodar, não é mesmo? Esse horror ao vazio nos faz encher os lugares de coisas e coisas. Ou de funções. Percebemos as coisas e não mais percebemos os espaços. Gostava quando ela estava vazia, gostava quando ela estava ocupada com trabalhos legais.

Não gostava muito quando ela estava ocupada com trabalhos estranhos, mas acho que é isso mesmo, que a diversidade seja bem vinda. Enfim, quero dizer que eu gostava da Ido Finotti de qualquer jeito. Só não gosto dela agora.

As fotos existem para dizer que houve e o que houve, mas a vivência do projetar, do realizar, do sentir e tocar as coisas, das sensações do lugar, de habitá-lo - tudo isto fica impregnado em quem viveu o acontecimento, e essa impregnação será proporcional ao grau de significação da experiência para alguém. Falo isso para a Ido Finotti, falo isso para o Muna. Para mim, foram fatos muito importantes em minha trajetória.

O que eu estou socializando com você são experiências pessoais de criação e de perdas. O processo de criação envolve perdas; talvez a mais elementar se dê na tradução do que se imagina para algo que vai pertencer ao mundo físico. Há sempre um grau de frustração e de inconclusão entre o idealizado e o que sobrou dele na realidade; parece que o resultado é uma espécie de sobrevivência do sonho num fluxo contínuo de idéias derivadas dele, de modelagem dessas idéias, de confronto com nossas limitações na sua realização. Então, se já sabemos de antemão que não vai sair nada igual ao sonho, por que fazemos trabalhos de arte?

Talvez seja para gerar o vazio, o esquecimento. Se a experiência se socializa, por meio de sua materialização, você pode fazer outros registros do que aconteceu, como uma foto, por exemplo, ou contar com o depoimento dos outros a respeito, com as narrações que cada um pode fazer de um mesmo fato. Isso de certa forma te libera para se esvaziar, para perder a sua memória daquele fato ou mesmo para se perder entre o que aconteceu e o que você acha que aconteceu.

Talvez seja também para potencializar ainda mais nosso campo das imagens imaginadas, lugar do ilimitado. Ou ainda para recuperar essas diferenças que nos constituem, o campo do intraduzível de uma imagem, coisa que cada um de nós tem e que vai sempre guardar o mistério do ato da comunicação. É por isso que eu dependo de você.

Se eu estou me esvaziando, eu estou te ocupando de imagens imaginadas. Por isso a solidão da cadeira em que você está sentado. Nela, você atesta a sua solidão mediada por minha solidão.

Constrói-se assim um fluxo invisível entre nós. O fone de ouvido é outro recurso, não só para que você se concentre no que eu digo, mas para reforçar a sua solidão. O que eu digo é o mesmo para qualquer um que se senta nesta cadeira, o que você imagina disso é a sua única e inquestionável posse. É o que te torna singular.

•

Vou parando por aqui, obrigada por me ouvir. Tchau.

**apêndice 2**

**imagens de cicl o ne (exposição)**

**créditos fotográficos:**

antônio scarpinetti















