A TESE NA [DA] CAIXA PRETA

Autor: Gedley Belchior Braga

Tese apresentada como exigência parcial para obtenção do título de Doutor

Área de Concentração: Ciência da Informação

Linha de pesquisa: Mediação e Ação Cultural

Orientadora: Profa. Dra. Maria Helena Pires Martins

Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

São Paulo – Janeiro de 2008

Comissão julgadora

Prof. Dra. Rosa Iavelberg

Prof. Dr. Celso Favaretto

Prof. Dr. Domingos Tadeu Chiarelli

Prof. Dr. Martin Grossmann

Prof. Dra. Maria Helena Pires Martins [orientadora]

“É preciso sempre que o outro assine, e é sempre o outro que assina por último. Em outras palavras, antes.”

Jacques Derrida

RESUMO

“A Tese na [da] Caixa Preta” aborda o princípio de uma entidade exemplificadora de si mesma no dispositivo de arquivamento de uma “escritura”. Uma coleção de obras de arte contemporâneas brasileiras foi formada com o objetivo de lastrear a mediação e ação culturais tendo como base a realização de exposições e experiências envolvendo o “sistema das artes” entre seus aspectos formais e informais.

Objetivos: Exemplificar a literalidade do papel dos sistemas artísticos formais e informais para obtenção de uma consistência entre a origem simbólica da linguagem e as variações surgidas na “repetição” [“diferença” – termo de Derrida] conforme a “lei do acontecimento” [também de acordo com Jacques Derrida] e do poder retrospectivo de um dispositivo arquivante de uma “escritura”

Métodos: Exercício de papéis diferentes e experimentais nesse sistema das artes: entre o pesquisador, colecionador, curador, artista, espectador, leitor e por último, o escritor [aquele que redige a própria experiência como o dispositivo que irá arquivar todos os resultados obtidos durante o processo].

Resultados: A coleção formada foi transformada em “lastro” conceitual para várias instalações e exposições artísticas. Os resultados da mediação e ação cultural entre os circuitos formal e informal do “sistema das artes” foram documentados, além da “escritura de uma tese”, em um DVD com o mesmo título: “A Tese na [da] Caixa Preta” que mostra [como “matéria de prova”], em três vídeos, as imagens das experiências citadas.

Palavras-chave: Mediação e ação cultural; sistema das artes no Brasil: circuito formal e informal; colecionismo; mercado de arte.

ABSTRACT

“The thesis in [of] the black box” is based on the principle of an entity that exemplifies itself in an archive scriptural system. Several Brazilian Contemporary Art pieces were acquired to form a collection which was used for cultural action and mediation purposes such as exhibitions and experiences involving the “Brazilian art system in its formal and informal aspects.

Objectives: To exemplify the literality role within the formal and informal art systems in order to have a consistency between the symbolic origin of language and the variations that appear in “repetition” [“difference” – term used by Derrida] according the “event law” [in Jacques Derrida’s philosophy perspective] and the retrospective power of archival device of “scripture”.

Results: The formal art collection was transformed into conceptual “ballast” for several artistic installations and exhibitions. The results of the cultural actions and mediation within the formal and informal circuits of the Brazilian art system were documented, beyond the thesis writing process [“thesis scripture”], in a DVD with the same title: *“The thesis in [of] the black box”* that shows [as a matter of “proof”], in three videos, the images of the above mentioned experiences.

Key words: Mediation and cultural action; Brazilian art system: formal and informal art circuit; collections; art market.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho não seria possível sem a participação e auxílio de diversas pessoas. Sempre é muito perigoso mencionar nomes nesses momentos decisivos, em que as coisas vão ficar registradas em uma “escritura”. A mente da gente é muito traiçoeira. Corremos o risco de omitir injustamente os nomes daquelas pessoas que mais nos auxiliaram de verdade. Portanto, devo deixar muito claro que sou imensamente grato a todas aquelas pessoas que ajudaram a concretizar este trabalho, principalmente todos os nomes que estão nas fichas técnicas dos catálogos da exposição “*Love & Hate*” e “*Obra Póstuma*”, além daqueles que constam nos créditos dos três vídeos incluídos no DVD “*A tese na [da] caixa preta*”. Tudo aquilo que aqui está relatado não teria ocorrido sem a contribuição de todas essas pessoas.

Em especial, preciso agradecer, minha orientadora, Profa. Dra. Maria Helena Pires Martins, por permitir, estimular e acompanhar, durante esses anos todos de convivência, uma mudança tão radical em meu projeto de vida [e pesquisa].

Tenho que agradecer Raquel Arnaud por ter acreditado em meu projeto e ter permitido a realização da exposição “*Love & Hate*” em fevereiro de 2005 em seu espaço, além de garantir novamente a hospitalidade do Gabinete de Arte Raquel Arnaud para a exibição de “*Obra Póstuma*”, em fevereiro de 2008.

Jac Leirner por tantas razões aqui inscritas, mas especialmente por sua imensa generosidade em acompanhar tão de perto o meu trabalho além de sua bela “página de rosto” para catálogo de “*Obra Póstuma*”.

Os professores Martin Grossmann, Ana Maria Tavares, Sônia Salzstein, Celso Favaretto e José Teixeira Coelho Netto.

Wagner Souza e Silva pela amizade fraterna e generosidade.

Marilúcia Bottallo por seu estímulo, amizade e compreensão.

Adriana Duarte, a Xiclet [e sua “Casa da Xiclet”], por criar situações favoráveis, estimular e, muitas vezes, obrigar-me a agir em resposta às suas provocações.

Meus pais (Nadya e Gilson), irmã e sobrinha (Liesly e Sofia) pelo apoio e compreensão em momentos tão difíceis. Também minha avó Zalfa e todos os parentes queridos [perdão por não citar nomes, para não incorrer em injustiças].

Célia Maria Cristina Demartini (the first version of “*Vanishing Point*” was “*always dying*”...).

Netty Assunção por sua generosidade e valorosa contribuição no convite / catálogo de “*Obra Póstuma*”.

Todos os amigos (os antigos e os novos): Ângela de Menezes Freitas, Lina de Albuquerque, João Alexandre Santana, Cláudio José de Oliveira, Rodrigo França, Vander Oliveira, Alegria Benchimol, bem, felizmente a lista seria imensa, e como na entrega do Oscar ou em “*All That Jazz*”...

Para Jac Leirner

SUMÁRIO

Comissão julgadora	p.1
Resumo / Abstract	p.2
Agradecimentos	p.3
Para Jac Leirner	p.4
A tese na [da] caixa preta: Introdução [ou Conclusão?]	p.7
Capítulo I: “Mea Culpa” – Para Jac Leirner	p.39
Capítulo II: Cem fragmentos para arquivar uma coleção	p.72
Capítulo III: Entre o amor e o ódio	
Preâmbulo	p.131
Espaço de inscrição	p.136
1 – “Monitoria”	p.141
2 – “Aviso para entradas e bandeiras”	p.145
3 – “ <i>Seen & Not Seen</i> ”	p.149
4 – “ <i>Love & Hate</i> ”	p.157
5 – “ <i>Constellation</i> ” – “ <i>One hundred is better than one</i> ”	p.170
Capítulo IV: “<i>It’s my life</i>”	
Fecundação	p.175
Morte e vida	p.181

Espaço, tempo e o acontecimento p.183

Os vestígios p.192

Capítulo V: “*Caught in the web*” – Para Adriana Duarte (Xiclet)

A palavra “*khôra*” e a Casa da Xiclet p.212

“*Heaven & Hell Lisette Mondo Bongo*” p.219

“*United Colours of Power*” (U.C.P.) p.227

“Feliz aniversário Nelson Leirner” p.235

“Mutantes na parede” p.239

“*Caught in the web*” p.242

Referências Bibliográficas p.255

A TESE NA [DA] CAIXA PRETA

Estou com vontade de suprimir este capítulo. O declive é perigoso. Mas enfim eu escrevo as minhas memórias e não as tuas, leitor pacato. Ao pé da graciosa donzela, parecia-me tomado de uma sensação dupla e indefinível. Ela exprimia inteiramente a dualidade de Pascal, l'ange et la bête, com a diferença que o jansenista não admitia a simultaneidade das duas naturezas, ao passo que elas estavam bem juntinhas, - l'ange, que dizia algumas coisas do céu, - e la bête, que... Não; decididamente suprimo este capítulo.

Machado de Assis, in: *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

*Aqui jaz quem daqui tanto escapou.
Que só agora não escape mais.*

Samuel Beckett

INTRODUÇÃO [ou CONCLUSÃO?]

Esta introdução [ou conclusão?] entra aqui como um processo de “rasura” do que seria o Capítulo VI [ou “Sexto”] de uma tese intitulada “A Tese na [da] Caixa Preta”. Uma tese que segue um caminho tortuoso com uma série de proposições baseadas entre a experiência da vida prática e uma doutrina que se instalou em uma modernidade já clássica, há pelo menos dois séculos (Derrida 2003 p.13). Pretende-se, com isso, demonstrar, em uma entidade exemplificadora de si mesma [a própria tese como um exemplo do exercício do princípio de “escritura”], como funciona o dispositivo de “arquivamento” dessa “escritura”: como o “depois” pode preceder o “antes”. Para escrever esta introdução, foi necessário que todos os capítulos já existissem e que uma estrutura da tese já estivesse delineada. O capítulo suprimido se transforma aqui em um comentário ou um roteiro do que está por vir e também na representação da presença de uma ausência: o sexto capítulo não está lá, onde deveria estar. Ele também não está aqui, pois foi deliberadamente suprimido. Onde estaria o capítulo VI? Ele está em toda parte da tese em que remetemos a ele. No entanto, nesta introdução, teremos a chance de saber qual seria o conteúdo daquilo que não será encontrado no lugar onde indicamos que ele estaria, pois aqui tratamos também de uma conclusão ou finalização de um processo. Obviamente, toda a tese redigida é um “por vir” que veio “antes”, mas que aqui se encontra “depois”. A introdução veio “mais tarde” e aparece aqui “mais cedo”. Cedo ou tarde, introdução ou conclusão, eis uma dúvida inicial. Eis uma das primeiras questões. Ao modo de Machado de Assis, poderia sugerir que, se alguém não quer saber o final da história, que salte esta introdução [ou conclusão] e comece pelo primeiro capítulo. Mas seria inevitável mencionar que a curiosidade da antecipação de um futuro é completamente previsível.

Em 1985, Ítalo Calvino escreveu cinco conferências para apresentar na Universidade de Harvard no período de 1985-86. Ele tinha planejado redigir e apresentar seis delas. Quais seriam as seis propostas para o próximo milênio, segundo Ítalo Calvino? A primeira: *leveza*; a segunda: *rapidez*; a terceira: *exatidão*; a quarta: *visibilidade*; a quinta: *multiplicidade*; e a sexta e última: **consistência**. No entanto, Calvino morreu subitamente antes de passar para o papel datilografado a última delas: exatamente a que levava o nome de **consistência**. Ele nunca chegou a apresentar as tais

conferências. Elas foram publicadas postumamente [importante reter a idéia de algo que funciona mesmo “postumamente”] a partir dos originais datilografados encontrados sobre a sua escrivaninha, perfeitamente em ordem, cada uma delas numa capa transparente e todo o conjunto em uma pasta dura, pronto para ser posto na sua mala ¹ de viagem. Em respeito ao conceito da proposta original, elas receberam o título de “*Seis propostas para o próximo milênio*”, apesar de a publicação conter apenas as únicas existentes: aquelas cinco primeiras. É apenas por meio da introdução de Esther Calvino que sabemos que seriam “seis propostas”, talvez até mais [ela afirma que conhecia o título e anotações do que teria sido a oitava proposta: “*Sobre o começo e o fim*”. In: Calvino, I. 1990 p.5]. Seria isso um “sinal dos tempos”? Exatamente aquela conferência que seria dedicada ao tema da “**consistência**” nunca chegou a sair da cabeça do autor, nunca se transformou em uma escritura, mas foi incluída em um livro como uma das seis propostas “previstas” e “obrigatórias” (idem, p.5). Mas o conteúdo desse título ficou lá perdido para sempre em algum lugar “escuro e vazio”, uma “caixa preta” de um arquivo de uma memória apagada.

O que isso teria de relevante para esta tese e para um de nossos assuntos: a arte contemporânea? E o que teria isso a ver com a “mediação” e a “ação cultural”? A própria situação de se adquirir um livro que “promete” “seis propostas” e apresenta apenas cinco já reflete uma capacidade de desmaterialização e abstração de nossa época. Para onde foi a consistência desse nosso milênio: o século XXI? Para onde caminha a consistência da arte chamada de “contemporânea”? O que é exatamente contemporaneidade? Poderíamos daqui a 200 anos olhar para essa arte produzida **hoje e agora** e continuar chamando-a de “contemporânea”? ² Digo **hoje e agora** dentro da perspectiva do momento em que esta introdução é redigida. A subtração [ou a ausência] de uma consistência diz respeito a uma virtualidade, a uma “leveza” que poderíamos associar àquela que Calvino relembra metaforicamente no episódio de Perseu que domina a pavorosa figura de Medusa [Górgona], contemplando-a no espelho, “*mas não na recusa da realidade do mundo de monstros entre os quais estava destinado a viver, uma realidade que ele traz consigo e assume como um fardo pessoal*” (Calvino, I. 1990, p.17). É essa realidade e esse fardo pessoal de convivência com um “mundo de monstros” [para o bem ou para o mal] que se impõem nesta tese como o seu primeiro objeto de estudo, exercício de raciocínio e de imaginação. Não pretendemos [e seria impossível

¹ De acordo com o depoimento de Esther Calvino in: CALVINO, Italo 1990, p.5-7.

² [Pierre Cabanne, entrevista Duchamp em 1966]: “*Quais são, para você os maiores pintores contemporâneos?*” [Resposta de Duchamp]: “*Oh! Contemporâneos... Não sei. A partir de onde, esta contemporaneidade? 1900?*” CABANNE, P. 2002, p.158.

O aniversário de 100 anos de tal contemporaneidade já foi celebrado por Thierry de Duve em 2001, com uma grande exposição em Bruxelas. DE DUVE, T. 2001. [Vide referências bibliográficas].

mesmo tal pretensão] responder todas as perguntas que uma “dita realidade” de uma “suposta arte contemporânea” propõe. É por isso que o título já começa com uma imprecisão de um “nada” ou de uma sugestão de uma imagem de algum lugar vazio e “*escuro como tudo*” [termo de Duchamp ³]. Falta de consistência, falta de densidade, liquidez, instabilidade, incertezas, dúvidas e mais dúvidas, todas essas coisas são características bem comuns para todas aquelas pessoas que lidam com esse universo muito impreciso das artes. E falar de “arte” também implica em tentar limitar esse termo tão amplo. Ao invés de recorrer aos milhares de tratados e textos de filosofia da arte, gostaria apenas de utilizar aqui uma das mais fáceis e simples de encontrar, aquela que foi escolhida entre as definições disponíveis em um dicionário de português: “a atividade que supõe a criação de sensações ou de estados de espírito de caráter estético, carregados de vivência pessoal e profunda, podendo suscitar em outrem o **desejo de prolongamento ou renovação**” ⁴. É preciso confessar, logo de início, que este projeto é ambicioso e pretensioso, pois está carregado desse desejo de prolongamento e / ou renovação. Nem que seja simplesmente em sua própria possibilidade de existência como um texto arquivado em uma biblioteca de uma Universidade para uma posteridade ⁵.

Uma tese se inscreve “involuntariamente” em um programa de “Ciência da Informação” ⁶ em uma área de “mediação e ação cultural” em uma dita “Universidade”, quando antes estava voltada para algo definido teoricamente como “políticas culturais”. As tentativas de lidar com essa questão exemplificam a situação de como a “informação” opera nessa época de mudanças complexas ou nessas insígnias simbólicas, “*junto com a luz (lux)*”, de uma “Universidade” que “*faz profissão*” da verdade e “*implica um conceito do próprio do homem, o qual fundou de uma só vez, o Humanismo e a idéia histórica das Humanidades*” (Derrida, J. 2003 p.14 – adaptado). Informação e “políticas culturais” estão agora unidas na trajetória desta tese que inevitavelmente trata das “novas Humanidades” e não deixa de ser o resultado de uma mediação e de uma ação que poderia ser inscrita como “cultural”. E o que não seria “cultural” em uma inscrição aqui arquivada? Buscamos um sentido o mais próximo possível daquele que Derrida definiu como uma possibilidade [ou um “devir”] “*incondicional*” da Universidade com a constituição de um horizonte da “*mondialization*” em que a “*rede conceitual do homem, do próprio do homem, do direito do homem, do crime contra a humanidade do homem [que] organiza tal globalização*” (idem, p.15 – adaptado). Essa “rede

³ Duchamp in: CABANNE, P. 2002, p. 117. Termo que será retomado no decorrer da tese.

⁴ Dicionário Novo Aurélio. O dicionário da Língua Portuguesa. Século XXI. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. Versão eletrônica 3.0. Lexikon Informática.

⁵ [Duchamp]: “*É uma forma de espectador, a posteridade.*” [Cabanne, P.]: “*O espectador póstumo, se assim podemos falar.*” [Duchamp]: “*Contudo, sim. É o espectador póstumo, porque o espectador contemporâneo não tem nenhum valor, na minha opinião. [...] esperemos a posteridade.*” CABANNE, P. 2002, p.132.

⁶ A mudança no programa da ECA/USP ocorreu [“automaticamente”] após o ingresso no que seria uma área orientada para “Políticas Culturais”, por isso, a utilização do termo “involuntariamente”.

conceitual” implica no exercício [para o bem ou para o mal] de “políticas culturais” que precisariam saber lidar com um novo acesso ao espaço público provocado e transformado por novas técnicas de comunicação, de informação, de arquivamento e de produção de saber. Essas “redes de políticas culturais” deveriam produzir um *“derradeiro lugar de resistência crítica – e mais que crítica – a todos os poderes de apropriação dogmáticos e injustos”* (ibidem, p.16 – adaptado). *“A revolução industrial que começou a subverter o estado das coisas aparece hoje como o início de um processo que conduz à revolução da informação contemporânea. Sempre haverá, provavelmente, agricultores e trabalhos de transformação da matéria, mas, inclusive nessas atividades, a parte principal tende a se voltar para o tratamento das informações e das mensagens, para a gestão dos signos. Se a informática permite automatizar até mesmo essas últimas operações, o trabalho humano tende a se deslocar cada vez mais em direção ao inautomatizável, a saber, a criatividade, a iniciativa, a coordenação e a relação.”* (Lévy, P. 2001 p.21). Essa gestão dos signos também envolve inevitavelmente uma questão política. É nesse sentido de deslocamento do foco de atenção para tudo aquilo que seria “inautomatizável”, para a iniciativa [a ação] e a criatividade, que todo o processo deste trabalho pretende se inscrever⁷.

O primeiro resultado que se pode obter desta tese é uma tentativa de compreensão da “cena cultural” contemporânea. É preciso tentar entender como funciona o “sistema das artes”, seus jogos entre o circuito formal e o informal, suas políticas, suas teorias, e o que poderia ser considerado como um espaço de “mercado de arte”, se existe um dentro e fora ou se tudo não se trata apenas de um jogo de aparências, de interesses múltiplos entre o poder e o saber [e para Foucault, o poder e o saber estão completamente relacionados]. Somente depois disso se poderia pensar em termos como “mediação” e “ação cultural”. Essa dita “cena cultural” contemporânea é muito complexa; tão complexa que extrapola a limitação em campos de conhecimento ou disciplinas isoladas. Trata-se de uma cena flutuante, líquida, incerta, duvidosa por natureza, como o ser humano mesmo está duvidoso de si mesmo, de todos e de tudo ao seu redor, da realidade das coisas concretas e suas múltiplas e infinitas possibilidades de representações. Além de todas as referências às descobertas e discussões da física quântica, trata-se também de um “não-lugar”, que poderia ser chamado de Império, de acordo com Antonio Negri, ou de uma situação em que Marshall Sahlins se utiliza muito bem de uma referência às antigas palavras de Santo Agostinho: *“o homem, portanto, está fadado a perseguir uma coisa após outra, e nada permanece para sempre com ele [...] Suas necessidades multiplicam-se a tal ponto que ele não consegue encontrar a única coisa de que precisa, uma natureza simples e imutável”*.⁸ Nesse

⁷ “Quais são os verdadeiros problemas? Quem domina quem? Quem ganha e quem perde? Quem é o vencedor? Quem é o vencido? Quem enriquece e quem empobrece? É o grande jogo social, o grande tema da discussão. É o que interessa você? Você se engana. O problema essencial não é saber “quem domina quem”, mas quando e como a consciência humana se amplia.” Lévy, P. 2001 p.157.

⁸ Sahlins, M. 2004, p.25.

ponto, impossível não relembrar exatamente a dificuldade de nosso contexto contemporâneo em lidar com o assunto daquela conferência ausente nas “Seis propostas para o próximo milênio”, de Calvino: a consistência.

Para aumentar nossas dúvidas, estamos diante de termos freqüentes tais como “as interdisciplinaridades, a heterogeneidade sócio-cultural, o que significa ser moderno e o pós-modernismo, a descentralização, deslocamento e fragmentação das identidades modernas” (Hall, S., 1997), ou “a identidade que é formada na ‘interação’ entre o eu e a sociedade” (Hall, S., 1997) ⁹. Se um dos propósitos desta tese era uma melhor compreensão de todos os aspectos envolvidos no “sistema cultural”, seria necessário pensar em qual seria a “adequada formação do sujeito” que se propõe a lidar ou “agir” [agir como um mediador?] em um determinado contexto em que ele se encontra [ele se percebe] envolvido. Terry Eagleton, em sua análise das várias possibilidades de versões culturais, deixa claro, ao utilizar a palavra “cultural” e não cultura, definindo o “cultural” como aquilo que nós podemos mudar ¹⁰. Nós todos, seres humanos. Em documento recente da UNESCO, essa consciência já está embutida no estabelecimento da identidade do ser humano como algo “dinâmico”, ou seja, não estático e não alguma coisa pré-determinada.

Não se pode esquecer que a formação do sujeito no contexto contemporâneo pode estar relacionada com uma política voltada para as identidades, para os nomes, para os indivíduos “interpelados” por um “estado”. Nesse caso, o sujeito já nasce dentro de um sistema político com identidades preestabelecidas, com papéis ou roteiros em que ele não pôde exercer uma escolha “a priori”. Apesar dessas condições pré-estabelecidas, a identidade do ser humano já foi reconhecida como algo dinâmico e o “cultural” como algo que o ser humano pode alterar. E a experiência desta tese mostra um processo de mudança, alterações de entendimento que se efetuaram no “entendimento” de um indivíduo ao longo de uma vida. Verificamos, no entanto, que o sistema político parece acompanhar com muita dificuldade o ritmo cada vez mais veloz desse dinamismo ou da capacidade cultural de se produzir alterações. Muitas vezes, o efeito disso pode ser a sensação

⁹ “O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático. Esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial, ou permanente. A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (...) A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente” Hall, S.; Identidades Culturais na Pós-Modernidade. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP & A Ed., 1997

¹⁰ “The cultural is what we can change, but the stuff to be altered has its own autonomous existence, which then lends it something of the recalcitrance of nature.” Eagleton, T. 2000, p.4.

comum de deslocamento e uma impressão cada vez mais freqüente da fragmentação dessas identidades. A somatória disso tudo pode estar produzindo um efeito tão comum de nossos dias que é uma sensação de descentralização, de esvaziamento de sentido, perda de um senso de direção [de isolamento em uma “ilha deserta”?], a dificuldade de encaminhamento de nossos esforços em direção a uma meta fixa, a um alvo certo (como Marshall Sahlins lembrou a percepção de Santo Agostinho de que o homem, após a sua queda, estaria fadado a nunca mais encontrar uma natureza simples e imutável). Nestes tempos, parece não existir uma meta a ser alcançada, não há mais um alvo certo. Tudo pode ser provável, todos os ângulos de visão são permitidos, todos os argumentos são possíveis, todos os caminhos permitem que se encontre uma lógica pertinente, todas as estratégias de uma defesa são viáveis, tudo pode ser validado, descartado ou revalidado. Tudo de acordo com a conveniência do dinamismo e da mutabilidade possível daqueles únicos seres vivos capazes de serem classificados, de acordo com Terry Eagleton, como “animais históricos” ou “seres irônicos” ¹¹.

Mas de onde poderia vir toda essa sensação? De acordo com T. J. Clark, temos de nos dar conta de que a política do mundo da arte, a política da academia humanista, vem sendo dominada, há 50 anos, pelo assim chamado “culto à identidade”. Ele afirma que o que foi evitado durante esse tempo e a todo custo foi qualquer confrontação com a dinâmica básica do “capitalismo” e do “imperialismo”. ¹² Se a formação do sujeito contemporâneo tem evitado ou mesmo omitido essa questão, é necessário lembrar que, após o episódio “11 de Setembro”, é praticamente impossível ignorar que o mundo ainda está entorpecido (ou adormecido?) por essas duas dinâmicas citadas por T. J. Clark. O capitalismo tem transformado todo o contexto da sociedade contemporânea em uma questão de economia, de quantidade, de números. Ao mesmo tempo, ele também se esconde nos conceitos de qualidade total, eficiência, produção, rendimento. Em troca de uma sociedade absurda de consumo, o ser humano está abrindo mão de suas liberdades, de sua inteligência, de sua capacidade de reflexão, de seu contato com a realidade. No entanto, suas contradições podem ser verificadas quando o próprio ser humano passa a ocupar o segundo plano em prol do sistema transformado em um círculo vicioso de números: o “ESTADO”. Marshall Sahlins, *ironicamente esperando Foucault*, ainda, nos lembra que é preciso não esquecer que a “teoria mais coercitiva e a mais totalizadora

¹¹ Eagleton, T. 2000. P. 98-101. Eagleton ainda diz: *It is not that culture is our nature, but that it is of our nature, which makes our life difficult*. P. 99.

¹² Trecho da entrevista: “temos de nos dar conta de que a política do mundo da arte, a política da academia humanista, vem sendo dominada, há 50 anos, pelo assim chamado “culto à identidade”. Em outras palavras, a identidade gay, lésbica, étnica, cada uma delas com um propósito legítimo – não estou dizendo nada em contrário a nenhuma delas. Mas, claramente, o que eles evitaram a todo custo foi qualquer confrontação com a dinâmica básica do capitalismo e do imperialismo”. Entrevista de Timothy James Clark para Neusa Barbosa: “A modernidade na sombra da ameaça terrorista”, in: *Revista Bien'Art* Número 5. São Paulo: TPT Comunicações / Fundação Bienal de São Paulo. Março de 2005. P. 18-23.

*instituição conhecida pela humanidade, o Estado, põe-no como o corolário de e remédio para uma condição de egoísmo desenfreado – como Hobbes, ou, aliás, Santo Agostinho. A teoria lembra-nos que um enorme sistema de controle social é necessário para manter o laissez-faire, o jogo “livre” do interesse próprio, de um Estado-nação capitalista”*¹³.

Em revistas e cadernos culturais, encontramos diversos intelectuais e artistas que apontam exemplos evidentes de que o ensino, a arte e os museus também não estão escapando dos efeitos da aplicação prática desses raciocínios. Renato Mezan nos lembra, em discussão sobre o ensino superior no Brasil, que *“estamos diante de uma concepção de ensino como mercadoria e da mão-de-obra que produz essa mercadoria como fator meramente quantitativo, cujos custos devem ser mantidos no patamar mais baixo possível”*.¹⁴ Paralelamente, o cineasta Costa Gavras diagnostica nosso estado como [...] *“uma doença social, uma crise enorme na nossa sociedade, uma crise filosófica, ideológica e ética”*. Isso acontece, segundo Gavras, [...] *“porque o homem não conta mais, é a economia que conta. O homem se sente completamente colocado de lado. Não é mais a economia que é feita para o homem. O homem é que passou a servir a economia. Essa é a idéia que tenta nos impor esse liberalismo, cada vez mais dominante. Essa é a crise, essa é a doença, se formos chamá-la assim.”*¹⁵ Os museus e instituições culturais não escapam dessa lógica com exemplos que se renovam todas as semanas nos jornais e revistas.¹⁶ Quase todas as instituições e eventos culturais passaram a ser administrados baseados em números, em economia, em taxas de retorno de investimento etc. Não existe mais um “fora da economia” em nenhum sistema cultural do ser humano e as “artes” não escapam disso, mesmo que o futuro seja completamente incerto ou esteja oculto.¹⁷

¹³ Sahlins, Marshall 2004. P. 67.

¹⁴ Renato Mezan. Jornal Folha de São Paulo. Caderno Mais. Domingo, 20 de março de 2005. P. 3.

¹⁵ Entrevista de Costa Gavras para a Folha de São Paulo. Autor da entrevista: Marcos Strecker. Caderno Mais. São Paulo, 27 de março de 2005. P. 4.

¹⁶ Como uma notícia publicada no caderno de economia, cujo título era “França faz museu buscar receita própria”, com os subtítulos: “Novos tempos – Com despesas crescentes, instituições como Louvre e Georges Pompidou se abrem a eventos privados e acertam parcerias”. Artigo de Clarisse Fabre (originalmente publicado no “Monde”, de Paris), tradução de Clara Allain. Folha de São Paulo. Caderno “Dinheiro”. Domingo, 3 de abril de 2005, p. B 11.

¹⁷ “Ao ser interrogado sobre qual seria o futuro da arte, um crítico respondeu: “Não sei. Se soubesse, estaria comprando”. Entre a provocação e o cinismo, a tirada assinala o quanto as artes dependem do mercado. Nenhum artista, seja ele poeta ou cineasta, inventor de instalações ou navegador no ciberespaço, consegue viver de sua arte se não vendê-la. A mistura na qual a invenção criadora, feita de intuições fulgurantes, capaz de abrir percepções vertiginosas para o comum dos mortais, se funde com interesses vis termina por provocar quase sempre um odor meio nauseante. Tende-se a separar as duas coisas para afastar o sentimento de repugnância. Mas a associação é inevitável. As artes dependem desses processos de compra e venda, no qual se infiltram também os mais diversos tipos de oportunismo publicitário que transformam a obra em produto. Contudo é legítima uma visada otimista. O mercado deixaria de existir, e com ele as artes, se tanta gente não se dispusesse a pagar tanto. Essas pessoas, para o mal ou para o bem, indicam que há um crucial interesse (na variada gama de sentidos que essa palavra possui) consagrado à arte. A obra de arte pode ser abalada em suas significações mais profundas por especulações financeiras, vaidades mundanas,

Como agir em um mundo controlado por todas essas forças, poderes e interesses? Muitas vezes, o sentimento que se experimenta com maior frequência é a impotência. Mas se as soluções ainda não estão à vista, podemos nos deter um pouco mais em algumas questões com o simples propósito de esclarecimento, de constatação, de reflexão. Voltando à questão das identidades, pelo menos teoricamente na sociedade ocidental, de acordo com Zygmunt Bauman, *“o indivíduo já ganhou toda a liberdade com que poderia sonhar e que seria razoável esperar; as instituições sociais estão mais que dispostas a deixar à iniciativa individual o cuidado com as definições e identidades, e os princípios universais contra os quais rebelar estão em falta. [...] A liberdade sem precedentes que nossa sociedade oferece a seus membros chegou, como há tempo nos advertia Leo Strauss, e com ela também uma impotência sem precedentes”*. Bauman, Z. 2000, p.30-31. O mesmo efeito pode ser constatado na “dita realidade da arte contemporânea”. E o que fazer, a partir disso? Como resgatar, em um projeto de vida, em um projeto de doutorado, em uma experiência performativa de uma “tese de doutorado” algum tipo de consistência que agora está completamente nas mãos de uma liberdade sem precedentes de uma iniciativa individual?

Nem todos estão conscientes de que a articulação contemporânea que existe entre identidade e capitalismo é muito maior do que se poderia supor. Antonio Negri aponta que a identidade que supõe uma subjetividade política também não deixa de compor um conjunto de relações em que as qualificações jurídicas e políticas fazem parte de um jogo de interação (Negri, A. 2003, p.142 – adaptado). Eagleton estabelece uma equação em que as variáveis são exatamente a cultura, a identidade e a política (Eagleton, T. 2000, p.43) e que a cultura é algo que, em sua essência, não se deixa planejar (idem, p.119). Nesse contexto, o próprio Eagleton confessa que as relações entre as coisas estão se transformando em algo mais importante do que a “coisa em si” [não a “coisa em si” kantiana, mas as “coisas materiais mesmas”]. O consumo capitalista englobou tudo e todos. O sistema é muito complexo e não seria o propósito deste texto esclarecê-lo. Esforçamo-nos para evidenciar que o contexto contemporâneo em que nós estamos inseridos é algo muito mais próximo de uma “Modernidade Líquida”, de uma “Vida Líquida”, de um “Amor Líquido”, [como Bauman propõe em sua série de livros homônimos] do que de um momento “Pós-moderno”; como se a modernidade fosse algo já esgotado, um passado recente detectado como uma fase já superada e encerrada. Sem querer defender um conceito ou outro, queremos deixar claro que não importa muito o termo [pós-modernidade ou modernidade líquida]. O que importa mais é a compreensão da complexidade de tudo o que estamos vivenciando nesses primeiros anos do Século XXI. Zygmunt

esnobismos de todo tipo, sociais ou intelectuais. São falsos semblantes. O cerne mais verdadeiro permanece, mesmo quando ocultado.” Coli, Jorge, in: **“Apocalypse Now”** [negrito meu]. Folha de São Paulo, edição de 16 de dezembro de 2007. Caderno Mais, p.2.

Bauman nos ajuda a entender que “*movemo-nos e continuaremos a nos mover não tanto pelo ‘adiamento da satisfação’ como sugeriu Max Weber, mas por causa da impossibilidade de atingir a satisfação: o horizonte da satisfação [um Belo Horizonte?], a linha de chegada do esforço e o momento da auto-congratulação tranqüila movem-se rápido demais. A consumação está sempre no futuro [estaríamos sempre “no meio do caminho”? haveria “always – all ways” “uma pedra no meio do caminho”?], e os objetivos perdem sua atração e potencial de satisfação no momento de sua realização, se não antes. Ser moderno significa estar sempre à frente de si mesmo, num Estado de constante transgressão (nos termos de Nietzsche, não podemos ser Mensch sem ser, ou pelo menos lutar para ser Übermensch); também significa ter uma identidade que só pode existir como projeto não realizado*” (Bauman, Z. 2000 p.37). E o que fazer quando uma “identidade” encontra o seu lugar, tem o seu lugar no sentido de ser o lugar de um acontecimento ou de um projeto realizado? Não haveria mais futuro? Seria o fim do trabalho a sua própria conclusão? Ou teria aí um novo início, uma introdução, um após que se coloca diante como um “*always the end is the beginning*”?

Anteriormente foi mencionada a questão da adequada formação do sujeito que se propõe a agir ou lidar com todo esse contexto contemporâneo. Essa formação, “no contexto de uma tese”, na situação de uma mutação absoluta dessas revoluções tecnológicas [do ciberespaço, da microinformática e da robótica, da velocidade e da amplitude da informação, “*tormentas tecnológicas que se acumulam no horizonte*”, de acordo com Derrida, J. 2003 p.60-64] ocorre dentro de uma “Universidade”, aquela que representa a única categoria que poderia ser poupada: a do “saber”. Um saber que hesita em reconhecer que a “força” de um acontecimento é sempre mais forte que a força de uma força performativa, pois “*diante do outro que chega e me acontece, toda força performativa é ultrapassada, excedida, exposta.*” (idem, p.79). Esse sujeito que se dispõe a agir e lidar com essa situação precisa estar consciente do seu papel dentro de um determinado sistema e entender o que é agir. Quando estamos falando em ação, podemos recorrer à definição de Teixeira Coelho para o termo **ação cultural** que seria “*um conjunto de procedimentos, envolvendo recursos humanos e materiais, que visam pôr em prática os objetivos de uma determinada política cultural*”¹⁸, ou ainda um “*processo de criação ou organização das condições necessárias para que as pessoas e grupos*

¹⁸ Na definição do Dicionário Crítico de Política Cultural, a política cultural “*é a ciência da organização das estruturas culturais.*” Habitualmente entendida “*como programa de intervenções realizadas pelo Estado, instituições civis, entidades privadas ou grupos comunitários com o objetivo de satisfazer as necessidades culturais da população e promover o desenvolvimento de suas representações simbólicas. [...] Apresenta-se como o conjunto de iniciativas, tomadas por esses agentes, visando promover a produção, a distribuição e o uso da cultura, a preservação e divulgação do **patrimônio histórico** [negrito original] e o ordenamento do aparelho burocrático por elas responsável. [...] Como ciência da organização das estruturas culturais, a política cultural tem por objetivo o estudo dos diferentes modos de proposição e agenciamento dessas iniciativas, bem como a compreensão de suas significações nos diferentes contextos sociais em que se apresentam*”. (Coelho Neto, J. T., 1999, p.293).

inventem seus próprios fins no universo da cultura” (Coelho, T. 1999, p.32). Para estimular um pouco mais a nossa questão duvidosa, Canclini nos oferece uma contribuição, esclarecendo que o sentido dos bens culturais pode ser encarado como uma construção do campo [diríamos, para ficar mais claro, a construção do nosso “campo” do “sistema das artes” – uma saída para um “Campo Belo” ou um retorno para um “Belo Horizonte”?], ou seja, inevitável não pensar “*nas interações entre os artistas, o mercado, os museus e os críticos*”. Desse modo, as obras não devem conter significados fixos, estabelecidos de uma vez e para sempre. Canclini acrescenta que “*diferentes estruturas do campo artístico, e às vezes de seus vínculos com a sociedade, geram interpretações diversas das mesmas obras.*”¹⁹ Ou seja, está cada vez mais claro que é o contexto que determina esses significados e a importância ou relevância momentânea de cada um dos participantes desse sistema e suas múltiplas trocas e inversões de papéis. Ironicamente, foi Andy Warhol um dos primeiros a prever que no contexto dessa dita “arte contemporânea”, de seu sistema de valores [ou “impossibilidade de determinação de valores”] todos poderiam ter a sua própria chance de serem famosos ou relevantes mundialmente, nem que fosse por apenas quinze minutos, ou seja, “um quarto de hora” [o que estava implícito nessa citação, além da questão do tempo – “um quarto de hora” – é que qualquer “indivíduo” poderia ser “elevado” à categoria de “artista”, talvez de “autor”]. Então, a dita “arte contemporânea” deveria ser apenas aquela que está situada, colocada no lugar exato de um momento presente; naquele espaço de um quarto [lugar “inominável”, uma “espera interminável” ou no de “fim de partida” de Beckett]; de um “agora” desse sistema de interações que terá sempre, muito mais que uma “promessa de futuro”, um passado sempre por vir, para ser reinterpretado, reavaliado [correndo sempre atrás de “cada segundo”, para ser bem preciso em uma relação de tempo cronológico] pressionando um presente que estabelecerá a potencialidade de um devir. E nessa relação com o tempo, vale lembrar que “*o tempo não é mais um dom de Deus, podendo ser calculado e vendido. Na iconografia do século XIV, o relógio representa às vezes o atributo do humanista*”²⁰ – *esse relógio que sou obrigado a vigiar e que vigia severamente o trabalhador laico que sou.*” [...] “*A hora permanece como o contador do tempo do trabalho fora e dentro da Universidade, onde tudo, o curso, os seminários, as conferências, é calculado por meio de faixas horárias. O próprio “quarto de hora acadêmico” é regulado pela hora.*” Derrida, J. 2003, p.65.

¹⁹ Canclini, N. G., 1998. P. 150.

²⁰ Nota do original neste trecho: “*O tempo é um dom de Deus e não pode ser, portanto vendido. O tabu do tempo que a Idade Média opôs ao comerciante é suspenso no alvorecer do Renascimento. O tempo que somente pertencia a Deus é doravante a propriedade do homem [...] Doravante o que conta é a nova hora-medida da vida: ...jamais perder uma hora do tempo. A virtude cardeal é a temperança, à qual a nova iconografia dá como atributo, desde o século XIV, o relógio – a partir daí, medida de todas as coisas.*” [Trecho de *Un autre Moyen Âge*, de Jacques Le Goff inserido como citação e nota por Derrida]. Derrida, J. 2003, p.65.

Supondo que seja necessário introduzir o propósito, o assunto de que trata esta tese, comecemos pelo título: “A TESE NA [DA] CAIXA PRETA. As partículas “na” “[da]” justapostas revelam articulada e foneticamente a presença da palavra “nada”, ou seja, um indício de um assunto que trata da presença de uma ausência. Não se sabe exatamente se é apenas uma tese “na” caixa preta, uma “caixa preta” metafórica ou real, ou se é referencial como alguma escritura “da” [“ser” de uma] caixa preta ²¹. Uma inscrição de um “nada” amplia a possibilidade suplementar de ambas as possibilidades: metáfora e realidade se misturam, caminham juntas, paralelas, simultâneas, linearidade e espaçamento existentes apenas aqui em uma escritura por uma questão técnica e histórica do desenvolvimento da língua escrita. Esse “nada” é uma sensação de “*desembaraçar-se das coisas*”, das “*percepções*”, do “*mundo*” e da “*percepção do mundo*”, obrigando-se, desde o início, a confessar-se como uma “*construção retrospectiva*” em que se expõe simultaneamente a dupla polaridade da reflexão: “*entrar em si também é sair de si*” (Merleau-Ponty, M. 2003 p.53-56). Esse entrar e sair de si coloca em questão um corpo sujeito ao olhar do outro, o que estabelece uma relação de “origem”. “*Seja qual for a opinião comum, não é em seus corpos nem em parte alguma que vejo os outros. Não é de um ponto do espaço que parte o olhar do outro. O outro nasce a meu lado, por uma espécie de broto ou de desdobramento, como o primeiro outro, diz o Gênesis, foi feito de um pedaço do corpo de Adão. Mas como conceber o que é **nada** [negrito apenas aqui] desdobrando-se? Como discernir um “nada” de outrem? A questão mostra apenas que, no meio do caminho, esquecemos nosso princípio, esquecendo que o nada não é, sendo por nega-intuição que o apreendemos, como o inverso do ser. Se pode haver vários seres, haverá outros tantos nada.*” (idem, p.65-66). É “no meio do caminho” que se coloca esse “nada” [uma saída ou um desvio “número 666”?] em que “*nunca, por certo, encontrarei em minha situação a prova de que existem atualmente outras (com seus titulares que também eles fazem o ser ser, e o mesmo ser que eu), mas se minha situação provasse isso, provaria mais do que é preciso, porquanto a existência de outrem resultaria da minha.*” (ibidem, p.66). Em uma reflexão sobre uma “tese” em que se inscreve um “nada” no título, não se deve esperar que a amplitude do ser sobrepuja o nada, nem o ruído do mundo ou o seu silêncio, pois não se poderia encontrar o nada entre as coisas que são, pois minhas intenções são, em

²¹ Não esqueçamos que a “caixa preta” quadrada de um velho fichário, um “arquivo” foi o objeto que deu a idéia ao artista minimalista Tony Smith de “encomendar” sua obra por telefone, *The Black Box* nas dimensões de seis palmos. “*Ele reflete sobre a expressão seis palmos. O que lhe diz essa expressão? Trata-se de uma medida, de um puro e simples enunciado de dimensões: praticamente um metro e oitenta e três centímetros. O tamanho de um homem. Mas igualmente, e por isso mesmo, “seis palmos sugere que se está morto. Uma caixa de seis palmos. Seis palmos sob a terra” [...] “...Tão logo convocada, a dimensão se encarnará, por assim dizer, na escala humana, e a humanidade será bruscamente vertida na faculdade demasiado humana de morrer, de desaparecer seis palmos sob a terra no encerramento de um volume de cerca de um metro e oitenta de comprimento, o volume de uma caixa denominada ataúde.*” [...] “*Apenas peguei o telefone e passei uma ordem*” [diria Tony Smith]. “*Um cubo inventado na fala, portanto, um cubo que repete ou salmodia seis palmos por seis palmos por seis palmos... [6x6x6] Mas concreto, maciço, preto como o fichário, ou como a noite, ou como o ato de fechar os olhos para ver. Maciço e de aço, talvez para resistir ao tempo. O objeto, em todo caso, não era mais virtual; havia se tornado uma concretíssima imagem da arte.*” Um Didi-Huberman, G. 1998, p.90-93 [trechos entre colchetes e negrito não constam no original].

si mesmas, vazias, não passam de fuga ao meu vazio junto ao ser [Merleau-Ponty, M. adaptado]. “A perspectiva dentro da qual o Ser e o Nada são absolutamente opostos e a perspectiva dentro da qual o próprio Ser, dando-se por definição como idêntico a si, contém eminentemente um contato com ele tomado, rompido e retomado, seu ser-reconhecido, sua negação negada – essas duas perspectivas são apenas uma; enquanto absolutamente opostos, o Ser e o Nada são indiscerníveis.” (ibidem, p.71).

O termo “caixa preta” geralmente é usado como sinônimo de um arquivo, muitas vezes com uma conotação de mistério ou segredo, ou na maior parte das vezes, como um assunto associado a uma tragédia ou catástrofe²². Na aviação, trata-se de um dispositivo obrigatório que contém todos os registros técnicos de um voo, além das gravações de voz da cabine de comando. Quando ocorre uma tragédia fatal, acaba por preservar e revelar as últimas palavras do que foi dito naquele lugar antes da interrupção do “curso normal” das coisas. Em uma tragédia desse tipo, são as últimas palavras, aquelas que são realmente últimas, acontecem em um “antes”, mas são reveladas apenas “depois”, durante uma ausência daquele ou daquilo que produziu o que ali está “inscrito”, “arquivado”. Isso demonstra uma das principais características de uma linguagem escritural: a possibilidade de o “depois” preceder o “antes”. Essa mesma operação é aplicada aqui ao “extirparmos” a conclusão [o que viria no final, após todo o processo] e lançá-la como possibilidade de “introdução”. Trata-se de uma discussão que se baseia amplamente em conceitos de Derrida de “arquivo”, “Escritura”, “origem”, “gênese”, “gênio”²³, “gênero”, “genealogia”, conceitos que são ambíguos por sua própria natureza, pois possuem um conteúdo perigoso e perverso da natureza artificial / ficcional da própria

²² Retomando a “caixa preta” “minimalista” de Tony Smith, é preciso lembrar que o seu processo encerra outra operação no título da obra com um jogo de palavras, de acordo com Didi-Huberman. “Os “seis palmos” [6x6x6 palmos como medida da obra] desaparecem enquanto enunciado, certamente porque aparecem doravante na estatura visual, na escala mesma do objeto. Tony Smith resolve então intitulá-la com a palavra **DIE**, [caixa alta e negrito apenas aqui] que em inglês faz consonância tanto com o pronome pessoal “eu” [I] quanto com o nome “olho” [eye], e que é o infinitivo – mas também o imperativo – do verbo “morrer”. Além disso, é o singular de dice, “dados de jogar”, e nessa qualidade fornece uma descrição nominal elementar, sem equívoco, do objeto: um grande dado preto, simples mas poderosamente mortífero. [...] Pois a palavra Die condensa aqui – em exata relação com o objeto – uma espécie de fria neutralidade mínima, poderíamos dizer “desafetada”, com algo como um valor equívoco de auto-retrato: auto-retrato sublime, paradoxal, melancólico, não icônico. Pensemos no “mistério precipitado” do Coup de dés [Lance de dados] mallarmeano, que produzia a pura abertura de um lugar – “nada terá tido lugar senão o lugar” – ao mesmo tempo que produzia, inclusive na temporalidade subjuntiva de seus verbos – “existisse, começasse e cessasse, cifrasse, iluminasse...” – , a abertura de um jogo, mortal ou mortificado, que Mallarmé, como se lembram, chamou um ‘rímico suspense do sinistro’.” Didi-Huberman, G. 1998, p.93-95. [Nota adicional do autor: S. Mallarmé, “Um coup de dés” (Oeuvres complètes, ed. H. Mondor e G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, 1945, p.473-475)].

²³ Também o “gênio maligno do objeto”, o “gênio maligno da paixão”: “Existe algo mais forte do que a paixão: a ilusão. Mais forte do que o sexo ou a felicidade: paixão da ilusão. Seduzir, seduzir sempre. Frustrar o poder erótico pelo poder imperativo do jogo e do estratagema – preparar as armadilhas na própria vertigem e mesmo no sétimo céu guardar o domínio dos caminhos irônicos do inferno – esta é a sedução, esta é a forma da ilusão, este é o gênio maligno da paixão.” Baudrillard, J. 1996 p.99.

linguagem. Esse conteúdo perigoso é como se pudesse prever um risco de desaparecimento [quem saberá, algum dia, sobre tal desaparecimento?] e que, em um jogo de antecipação [antecipar uma conclusão, por exemplo], prescreve rigorosamente uma “necessidade” que “outorga” um sistema suplementar de “escritura” [suplementar, pois a tese que se inscreve doravante não deixa de ser um suplemento a uma introdução que ao mesmo tempo não deixa de exercer o papel de uma conclusão]. Escrever uma tese com esse título é trabalhar sobre esse tecido ou textura do texto que nomeia também a leitura e a escritura, a mestria e o jogo: os paradoxos da suplementaridade e as relações gráficas do vivo e do morto: no textual, no têxtil e no histológico (JD-FP ²⁴ p.7-9 – totalmente adaptado às circunstâncias).

Existem literalmente duas caixas pretas nesta tese. Aquela em que o texto devidamente encadernado está inserido e uma caixa dentro da caixa. No caso, uma caixa preta menor com o mesmo título, “A TESE NA [DA] CAIXA PRETA”, que contém um DVD com três vídeos: “*Love & Hate*”, “*Mondo Bongo Mon Amour*” e “Obra Póstuma”, todos exclusivamente produzidos para esta tese como “imagens” de “matéria de prova” dos “acontecimentos” referidos ²⁵. “*Love & Hate*” “ilustra” os Capítulos III e IV; “*Mondo Bongo Mon Amour*” expõe imagens discutidas no Capítulo V e “Obra Póstuma” é *como se* fosse o Capítulo VI. Deliberadamente, não há nenhuma imagem no corpo do texto, na “escritura” da tese. Praticamente tudo o que é mencionado como “experiência prática” é apresentado nesse DVD apenas como um “suplemento” de imagens [e sons]. Elas [as imagens, as canções] também fazem parte de uma conclusão, de um resultado de uma experiência, de todo um processo de uma narrativa aqui exposta. Em adição a essa suplementaridade das imagens em

²⁴ JD-FP: Abreviatura para Derrida, J. *A farmácia de Platão*, 2005 (vide referências bibliográficas).

²⁵ E se isso fosse insuficiente pra provar alguma coisa, se fosse preciso citar algumas “matérias de prova” adicionais de uma “dita realidade” desses acontecimentos, recorreríamos à imprensa e à mídia, entre as quais:

- Kato, Gisele [Ed.]. Exposições de Fevereiro na Seleção de Bravo! “*Love & Hate*”. In: *Revista Bravo!* São Paulo: Abril. Fevereiro de 2005 – Ano 8 – Nº 89, p.45.
- Molina, Camila. As entranhas do sistema de arte em “*Love & Hate*”. In: O Estado de São Paulo, Quarta-feira, 2 de fevereiro de 2005. Caderno 2, p.D8.
- Os dez+ [os dez mais] – Uma seleção de livros e eventos culturais indicados pelo caderno. Exposição “*Love & Hate*”. Folha de São Paulo, domingo, 6 de fevereiro de 2005. Caderno MAIS! Nº 675 p.2.
- Oliva, Fernando [Ed.]. Exposições na seleção de Bravo! O melhor da cultura em outubro de 2005. “Prima Rica / Fica Quietinha preu Gostar de Você / Shut the Hell Up. In: *Revista Bravo!* São Paulo: Abril. Outubro de 2005 – Ano 9 – Nº 97, p.44.
- Oliva, Fernando [Ed.]. Artes Plásticas. Feira “Marginal” SP Arte. [Destaque para a instalação “*Caught in the web*” em “Preste atenção”]. In: *Revista Bravo!* São Paulo: Abril. Maio de 2006 – Ano 9 – Nº 105, p.47.
- Medeiros, Jotabê. “Os sem-galeria. Para provocar curadores e galerias, Feira Marginal reúne 60 criadores em casa na Vila Madalena.” [Primeira página]. “Curador? Não, não temos. Só se for Deus... Feira Marginal é mais uma provocação da Casa da Xiclet, cujo slogan é ‘sem curadoria, sem seleção, sem jabá, sem patrocínio’.” [Segunda página – parte superior]. “Consagrados também tem sala – obras de ‘incluídos’ estarão lado a lado com as dos excluídos.” [Parte inferior da segunda página – matéria sobre a instalação “*Caught in the web*”]. O Estado de São Paulo, quinta-feira, 4 de maio de 2006. Caderno 2, p.D1-D2.

vídeo, é importante mencionar nesta introdução, e apenas aqui, que as trilhas sonoras dessas imagens são canções compostas e interpretadas pelo mesmo autor do texto. “Fantasmas de canções”, ou “espectros de uma voz”, “ressonâncias” que devem repercutir durante as discussões que se seguem, pois a música tem um papel fundamental em toda essa construção.

E para iluminar um pouco mais essa “introdução” [ou “conclusão”], é preciso demonstrar que esta tese foi construída metodologicamente sobre uma plataforma de seis questões [confessadas e fortemente influenciadas por Derrida] as quais estabeleceram as hipóteses proposicionais de um “trabalho”:

1. Confissão: expõe a fraqueza ou uma vulnerabilidade diante do arrependimento ao qual se professa publicamente tudo, até mesmo o direito de guardar um segredo a título de ficção e de experimentação do saber, solicitando uma chance para a expiação e perdão. É nesse horizonte das hipóteses ou das profissões de fé [termos de Derrida] que herdamos as forças de resistência e dissidência de uma *“teologia que mal acabou de ser secularizada”* [idem]. Trata-se de saber qual é o lugar privilegiado de apresentação e de reelaboração de uma história do trabalho, do ofício que professa uma fé ao saber ou mesmo a fé no saber, a incondicionalidade da problemática da Universidade sem condição a um penhor, um compromisso, uma promessa, um ato de fé, uma declaração de fé. Tal ato de professar é exercido especialmente, e em particular, na profissão de professor (Derrida, 2003, p.23-26 – adaptado). *“Uma profissão de fé, um compromisso, uma promessa, uma responsabilidade assumida valem-se não de discursos de saber, mas de discursos performativos que produzem o acontecimento de que falam.”* (idem, ibidem).
2. Coleção: “o demônio do colecionismo”²⁶ aparece *como se* fosse um “espectro” da quinta proposta de Calvino, a “multiplicidade”, que vê um “mundo” como um “sistema de sistemas”, *“um romance contemporâneo como enciclopédia, como método de conhecimento, e principalmente como rede de conexões entre os fatos, entre as pessoas, entre as coisas do mundo”* (Calvino, I. 1990 p.121). É analisando Proust que Calvino escreve sobre o advento da modernidade tecnológica que não faz parte *“apenas da “cor do tempo”, mas da própria forma da obra, de sua razão interna, de sua ânsia de dar consistência à multiplicidade do escrevível na brevidade de uma vida que se consome.”* (Idem, p.127). Desse modo é que se inscreve a experiência da formação de uma coleção como um lastro de “consistência” nessa multiplicidade para a produção de um acontecimento com a finalidade de ser transformado em um discurso. *“Ao contrário, respondo, quem somos nós, quem é cada um de nós senão uma combinatória de experiências, de*

²⁶ A expressão “demônio do colecionismo” é de Ítalo Calvino, quando se refere à obra de George Perec, *Les choses* (1965) [Trecho: *“O demônio do colecionismo paira continuamente sobre as páginas de Perec, e a coleção mais “sua” entre as inúmeras que esse livro evoca, direi que é a de “únicos”, ou seja, de objetos dos quais só existe um exemplar.”*] Calvino, I. 1990, p.136-137.

informações, de leituras, de imaginações? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis.” (Ibidem, p.138).

3. Entre o amor e o ódio, visto e não visto... a presença das oposições e da “profissão de fé”: montar uma coleção de arte como lastro para se produzir o acontecimento para ser falado [ou escrito] supõe uma série de saberes da ordem do cotidiano de uma vida inteira de experiência prática que não pode ser transposta simplesmente para uma escritura, a não ser colocando-se em prática um “como se” que é exemplificado pelo raciocínio de Derrida sobre a Universidade ²⁷. *“Assim desconcertada por um certo “como se”, essa oposição é a mesma que organiza todos os nossos conceitos fundamentais e todas as oposições em que eles se determinam e determinam justamente o próprio do homem, a humanidade do homem (physis / tékhne, physis / nomos, natureza versus humanidade, e nessa humanidade, que é também a das Humanidades, encontra-se a socialidade, o direito, a história, o político, a comunidade, etc., todos apreendidos nas mesmas oposições).” (Derrida, J. 2003, p.32).* Para encadear esse pensamento do “como se” de Derrida ao pensamento de um acontecimento é preciso saber o que é um acontecimento, qual é a lei que governa o seu lugar, que encontra um lugar em que *talvez* se produza um trabalho que possa irromper a ordem desse “como se” de uma forma real, efetiva e concreta o bastante para desmentir toda essa mesma lógica do “como se” (idem, p.36 – adaptado). A série de declarações de amor e ódio que compõem a instalação “Love & Hate” é certamente um discurso de profissão de fé. Apropriando das palavras de Derrida, *“ele [esse discurso] ultrapassa o puro saber técnico-científico no compromisso da responsabilidade. Professar é se comprometer declarando-se, fazendo-se passar por [um autor? um artista?], prometendo ser isso ou aquilo.” (Ibidem, p.39)* “A palavra de origem latina, “professar” [...] significa, em francês, como em inglês, declarar abertamente, declarar publicamente. Em inglês, diz o Oxford English Dictionary, antes de 1300, seu único sentido é religioso [e não há algo de religioso em tudo isso?]. “To make one’s profession” significa, então, “to make the vows of some religious order”. A declaração de quem professa é uma declaração de algum modo performativa. Por um ato de fé jurada [ato literalmente assinado e registrado em um sistema oficial de um cartório, publicamente às vistas de uma tabeliã], ela [a declaração] empenha um sermão, um testemunho, uma manifestação, um atestado ou uma promessa. É realmente no sentido forte do termo, um compromisso [engagement]. Professar é dar um penhor, empenhando sua responsabilidade. “Fazer profissão de” é declarar abertamente o que se é, em que se acredita, o que se quer ser, pedindo ao outro para acreditar nessa declaração sob palavra. Enfatizo esse valor performativo da declaração que professa prometendo.” (Derrida, J. 2003, p.38-39)

²⁷ Derrida escreve: “Kant nos explica igualmente, em resumo, que o “como se” desempenha um papel decisivo na organização coerente de nossa experiência.” Derrida, J. 2003, p.32.

4. “It’s my life” – encenação de vida e morte: é o testemunho maior dessa experiência performativa do lugar ou do ter lugar do acontecimento ou daquilo que acontece, do ofício e do trabalho, do produto, da obra, do que permanece após e para além do tempo da operação (Derrida, J. 2003 p.42 – adaptado). Estão em jogo, além da representação da vida e da morte [uma origem e um fim], as questões dos valores, dos juízos, da autenticidade, da legitimidade, da autoridade, da autoria. “*Idealidade reproduzível, de valores de uso e de troca*”, questões que refletem grande complexidade estrutural e histórica entre assinatura, autoridade do autor e mercado (idem, p.43 – adaptado). Nesse “como se” de uma representação, de um “trabalho” sobre a vida e a morte, haveria um horizonte que tem como origem o desaparecimento do que se chama “trabalho” e o nascimento do que se chamaria “obra” [mundo?]. Remete-se ao Gênesis, ou seja, o trabalho surge com o pecado original, ao mesmo tempo em que, se não há trabalho de parto da mulher [o nascimento], não há gênese, origem [e a possibilidade de um autor, de uma “obra”]. Do mesmo modo, o fim do trabalho anunciaria a fase terminal de uma “expição”, uma morte, simultaneamente, uma possibilidade de “renascimento”, “ressurreição” (ibidem, p.55-56 – adaptado).
5. A “dita realidade”. Na rede de oposições de um sistema [no nosso caso, do “sistema das artes”], existe o lado formal e o informal que fundamentam as várias categorias das relações, mais especificamente aquelas que envolvem o capital e o capitalismo. A proposta desta tese era ter a experiência dos dois lados. Mas a “dita realidade” se mostra mais sem disfarces e máscaras naquele que é considerado o lado informal, que está às margens [mas não “de fora”], dando a sensação de uma experiência de “marginalidade vivida”. É nesse ponto que as astúcias e as táticas se evidenciam ao lidar com um local de resistência crítica ao lado formal. Foi assim que decidimos expor as características únicas e invertidas de nosso sistema “tímido, estranho e difícil”. É aqui que os problemas de uma realidade nitidamente “brasileira” são transformados em alvo de reflexão, mediação e ação. Se a constituição de uma coleção, ou seja, a posse real de obras de outros artistas lastreia esse projeto, é a questão do uso real dessa “propriedade” que coloca em jogo aqui uma noção de necessidade de “desapego”. Nesse caso, era preciso trabalhar com a abrangência de uma coletividade, pois tentaríamos comprovar se o indivíduo social e coletivo é capaz de determinar o valor de uma produção que “*dependerá sempre mais da unidade de conexões e de relações que constituem o trabalho intelectual e lingüístico, isto é, dependerá, então, deste indivíduo coletivo.*” (Negri, A. 2003, p.93). O que ocorre nessa etapa é aplicação de determinadas premissas com um explícito objetivo de romper as políticas sistemáticas de bloqueio de uma produção: “*pensar o método dentro do imaginário de libertação do ser, de um método que, após assumir a expulsão de qualquer transcendência, de qualquer lado de fora, deste cenário do mundo, reencontre na humanidade a capacidade de produzir, de construir o mundo de modo autônomo, e, portanto de projetar lá dentro os valores para os quais a gente vive*

e produz.” (Idem, p.100). É na cooperação lingüística que pode ocorrer o reconhecimento do sentido e a possibilidade de reinvenções de espaços: *“identificar o entrelaçamento da revolução produtiva e da revolução lingüística, a determinação da transformação ontológico-produtiva em ação, lá onde valor produtivo e sentido lingüístico constroem um percurso comum.”* (Ibidem, p.149).

6. Vida após a morte. Espírito ²⁸ e mundo se articulam naquilo que é próprio do homem, de sua origem, morte e possibilidade de repetição [transfiguração, renascimento, ressurreição, reencarnação]. Mas, antes de mais nada, vida após a morte introduz a “questão”: existe vida após a morte? E o que importa aqui é a questão mesma, a sua própria possibilidade que é privilegiada por uma leitura. Um ponto de partida na reflexão como uma questão do ser, um “quem somos nós?” que propõe um “nós” que somente pode ser escolhido como ente exemplar quanto à questão do ser depois da experiência do questionamento (Derrida, J. 1990 p.27 – adaptado). E o que seria o espírito? Algo que excede uma vida ou é o que define a vida daquilo que é o “próprio do homem”? Se o produto [ou trabalho] do intelecto é sempre um excedente, convém pensar que a atividade intelectual do artista, do autor que se efetiva na prática, sempre irá produzir também uma obra excedente [um trabalho?], sem consumo. É para a promessa de uma posteridade que se produz esse excedente. Até porque, analisando do ponto de vista sócio-econômico, no “sistema das artes” existem muito mais artistas, autores e produtores do que colecionadores ou um mercado consumidor. Esse “excedente do saber” precisa expressar-se, mesmo que haja um retorno para uma “*dobra*” que se confronta [ou se conforma] com a “*produção de si*”: *“nenhuma distinção substancial, mas um enorme relevo dado à paixão, à corporalidade específica, à história singular de cada um... Como diz Foucault: ‘Acreditávamos estar nos afastando e nos encontramos na vertical de nós mesmos [uma vertical que intercepta a linha de um horizonte em qualquer ponto de sua trajetória]. A viagem rejuvenesce as coisas e envelhece a relação consigo mesmo.’ [...] Quando dizemos que o portador de método científico é o militante, uma figura que liga ‘religiosamente’ a capacidade criativa do intelecto ao processo histórico, e a potência biopolítica do possível à constituição de um telos de liberdade, dizemos que a produção de si não pode ser concebida a não ser como produção do mundo. Há nisso algo de religioso, evidentemente, mas somente se falamos de uma religião totalmente imanente, na qual revolucionar o mundo é – antes de mais nada – produção de nós mesmos.”* (Negri, A. 2003, p.245). Desse modo, “vida após a morte” não deixa de ter seu referencial religioso, que depende de uma fé, de uma “profissão de fé” que coloca dois lugares comuns atuais em um ponto de “como se”: metaforicamente representamos aqui esses dois lugares pelo nome de duas cidades: “Belo Horizonte” e “São

²⁸ Um “acaso” muito forte, talvez a questão mais subjetiva que está relacionada com esta tese, com este momento, eu encontrei nos escritos de Derrida sobre o “Espírito”: o próprio começo de seu livro sobre o assunto e Heidegger: *“Falarei da aparição, da chama e das cinzas. E daquilo que, para Heidegger, quer dizer evitar.”* Derrida, J. 1990, p.7.

Paulo”. “Esse “como se” não deveria sinalizar nem a utopia ou o futuro improvável de uma ficção científica, nem o sonho mitológico de um passado imemorial ou mitológico *in illo tempore*. Esse “como se” leva em conta, no presente, a fim de pô-los à prova, dois lugares comuns atuais: por um lado, fala-se muitas vezes de um fim do trabalho [Belo Horizonte?] e, por outro, de uma “mundialização” do mundo [São Paulo?], de um devir mundial do mundo.” [...] “O esquema lógico dessa proposição em “como se” é que o mundo e o trabalho não podem coexistir [coexistir no mesmo lugar, para ficar mais claro, são lugares – cidades – distantes, separados por um tortuoso caminho]. Seria preciso escolher entre o mundo e o trabalho, [e em que ponto se poderia fazer essa escolha?] embora para o senso comum seja difícil imaginar um mundo sem trabalho ou um trabalho que não esteja no mundo ou seja para o mundo. O mundo cristão, a conversão paulina [São Paulo] do conceito grego de cosmos introduz aí, entre tantas outras significações associadas, a consignação do trabalho expiatório.” (Derrida, J. 2003, p.58, 56-57). Na “conversão paulina” de um “mundo cristão” o trabalho expiatório [expição do pecado de viver, do trabalho de parto que dá origem a essa terrível monstruosidade?] se consuma com a morte de Cristo e sua ressurreição. Ressurreição que somente pode ocorrer se houver uma morte. Portanto, primeiro se morre para depois nascer. A introdução de uma conclusão vem antes de todo o resto. E tudo o mais que falta será sempre essa “restância” do “resto”.

E o roteiro desse resto é aquilo que aqui se anuncia, que se introduz ou mesmo se conclui doravante.

O primeiro capítulo da “Tese na [da] caixa preta” começa com uma confissão de culpa que estranhamente não está em uma “caixa preta”, mas em uma garrafa enviada por um naufrago “isolado” ou “perdido” em uma ilha deserta ²⁹. De acordo com Derrida, uma confissão nunca é inocente, pois existe uma “máquina de confissões” operada por um mecanismo de um “cedo” ou “tarde” dos arquivos em que o logro, o roubo e a apropriação da palavra já estabelecem uma possibilidade de “falsificação” [a idéia de “segunda origem” da linguagem]. O próprio texto causa culpa e a “consumação da pena, no prazer da escrita, gozo ambíguo no coração de júbilo terrível e severo da inscrição” [assim, a primeira e última falta seria a operação pública da “autojustificativa”] (JD-PM ³⁰ p. 69-71 – adaptado às circunstâncias). A “estranheza” e o “isolamento” do “corpo” dessa

²⁹ Poderia ser uma “ilha deserta” de Gilles Deleuze: “Nada de tranqüilizador nisso tudo. Do mesmo modo, deve parecer-nos filosoficamente normal que uma ilha esteja deserta.” Deleuze, G. 2006 p.17. “A idéia de uma segunda origem dá todo seu sentido à ilha deserta, sobrevivência da ilha santa num mundo que tarda para recomeçar. No ideal do recomeço há algo que precede o próprio começo, que o retoma para aprofundá-lo e recuá-lo no tempo. A ilha deserta é a matéria desse imemorial ou desse mais profundo.” idem, p.22.

³⁰ JD-PM é abreviatura de Derrida, Jacques, *Papel Máquina* 2005 (vide referências bibliográficas). No capítulo “A fita de máquina de escrever”, Derrida já coloca como subtítulo a frase “A penúltima palavra: arquivos de confissão”. Ele relê as obras de dois signatários das primeiras e grandes obras nomeadas, em nossa tradição cristã ocidental, as *Confissões*: Agostinho e Rousseau.

confissão vêm truncada com intervenções numeradas entre colchetes, *como se* fosse a representação da presença de uma voz externa a recitar trechos de um tratado para se reformar o entendimento. Mas o entendimento de quem precisaria ser reformado? No caso, é o do “corpo” próprio de um narrador que fala [ou escreve]. Esses trechos estranhos são de autoria de Espinosa e a referência a esse filósofo remete, não casualmente, “*em suma, à produção de subjetividades, ou seja, a produção que o sujeito faz de si próprio, [que] é ao mesmo tempo produção de consistência da multidão – porque a multidão é um conjunto de singularidades.*” [...] “*O nome ‘multidão’ é, ao mesmo tempo, sujeito e produto da práxis coletiva. É claro que as origens do discurso sobre a multidão se encontram na interpretação subversiva do pensamento de Espinosa.*” [...] “*Tema totalmente espinosista é, sobretudo, o do corpo e, em particular, do corpo poderoso. ‘Vocês não sabem o quanto pode um corpo.’ Ora, ‘multidão’ é nome de uma multidão de corpos. Dessa determinação falamos quando insistimos ‘na multidão como potência’. O corpo é, pois, primário, seja na genealogia, seja na tendência, seja nas fases, seja no resultado do processo de constituição da multidão.*” (Negri, A. 2003, p.169). Essa confissão pode parecer ser uma peça autônoma, não fosse a revelação de um sentimento ambíguo entre culpa e paixão, entre a necessidade de expor e ocultar a sua razão e, principalmente, a vontade de merecer o perdão pela falta confessada e irremediavelmente cometida. A dedicatória dessa confissão [para Jac Leirner] revela uma origem de um corpo do trabalho [de um “*opus operandi*”] que perturbou “perigosamente” o corpo da rotina de um narrador causando uma culpa que precisaria de uma expiação. Uma das provas daquilo que seria “improvável”, se podemos considerar assim, é que em um “momento póstumo”, na página de rosto de uma “obra póstuma” aparece uma inscrição que representa um alívio, uma expiação ou mesmo uma teórica comprovação de um “perdão obtido”.³¹ E depois disso, os mortos podem descansar em paz.

O segundo capítulo trata de enumerar cem fragmentos para arquivar uma coleção constituída como lastro conceitual para a realização deste projeto. A importância dessa idéia de “lastro” se funda sobre uma história da economia [e da economia simbólica] em que há uma expansão contínua do “virtual” (Lévy, P. 2001, p.76). Não se propõe inventariar essa coleção. Isso seria outra tarefa, outro instante, outro projeto. Mas fazê-la foi um longo processo, uma abstinência de muitas coisas em favor da transformação de uma meta em realidade³². A história da formação da coleção, a escolha e

³¹ No convite / catálogo da exposição “Obra Póstuma” [em anexo a esta tese, o que também poderia ser considerado como parte integrante do Capítulo VI], Jac Leirner gentilmente redigiu uma página de rosto literalmente chamada de “página de rosto”. Consideramos essa “escritura” como muito mais que uma gentileza, mas um “acolhimento” de um pedido de perdão solicitado no Capítulo I.

³² Tendo em vista essa questão prévia de uma meta de formação de uma coleção, teríamos que constituí-la com pouquíssimos recursos provenientes de um grande controle de orçamento. A maioria dos colecionadores de arte no Brasil coleciona e compra obras com o grande excedente de suas rendas, quer dizer, são pessoas situadas em patamares sociais e econômicos altamente privilegiados. A coleção da qual tratamos aqui foi formada por meio de um profundo estudo, conhecimento e vivência de longa data de um mercado cruel e ingrato para com os seus maiores protagonistas: os artistas. Tivemos que estabelecer um planejamento estratégico de uma pequena renda do trabalho próprio [não havia excedente de

aquisição de cada obra, as condições que possibilitaram tal acúmulo passariam por um processo de um relato autobiográfico e procuramos, cuidadosamente, manter a vigilância para “não cair em tentação”. Algumas obras e artistas são citados apenas quando estão adequados ao conteúdo da discussão ou quando nitidamente fazem parte de uma retórica necessária para a condução do texto. A formação dessa coleção funciona como um princípio “arquivante” de um “suplemento materializado”, para o bem ou para o mal [talvez mais para o mal do que para o bem], pois não se renuncia a se apropriar de um poder sobre a posse de um documento, sua detenção, retenção ou mesmo interpretação. Estamos às voltas com as conexões de um “mal de arquivo” (JD-MA ³³ – adaptado) em busca de um tempo perdido ou da originalidade de um “acontecimento arquivável” que procura as relações entre o modelo de arquivamento, a técnica, o tempo e a morte. Esses arquivos são, simultaneamente, matérias-primas e “substâncias” que nomeiam lugares de leitura e interpretação. *“Uma messianidade espectral atravessa o conceito de arquivo e o liga, como a religião, como a história, como a própria ciência, a uma experiência muito singular da promessa.”* (JD-MA p.51). E o que se faz quando se atinge um objetivo, quando o acúmulo pretendido é alcançado, quando um conjunto de obras pode ser visto como uma coleção [ou multidão] de singularidades? Quais mediações são necessárias para uma ação dita [ou pretendida] “cultural”? A coleção é nitidamente um dispositivo estratégico de criação de um mecanismo “antipoder” ³⁴ nesse processo que envolve uma decisão ³⁵ que faz criar uma resposta dentro de um movimento: “fazer poder” – “fazer outro poder”. Precisamos teoricamente de um inimigo, um movimento de oposição [uma antítese?], *“o inimigo, com efeito, deve ser aqui continuamente construído, inventado, paradoxalmente não pode [não poderia] ser vencido ou, se for vencido, é preciso logo que haja outro, o inimigo é o perigo público, é o sintoma de uma desordem a ser ordenada: isto é, é a ameaça que a própria presença da multidão levanta.”* [...] *“Cada sujeito pode ser um perigo público e, na condição de multidão de singularidades, pode ser definido como limite do poder.”* (Negri, A. 2003, p.188). Desse modo, para opor a paixão ou a declaração de amor que faz de uma coleção uma profissão de fé, precisamos de

renda, mas abstinência de outras necessidades, trocas etc.] tirando partido das fragilidades desse “sistema das artes”, aproveitando táticas, estratégias e astúcias as mais diversas para a realização dos objetivos propostos. Como afirmamos em outro lugar adiante, tal proposta ou meta de formação de uma coleção de arte contemporânea brasileira por parte de um artista sem recursos econômicos excedentes somente seria possível dentro da realidade de um sistema invertido [o Brasil, “nostro Mondo Bongo”], que ainda funciona, até o momento, de um modo completamente artificial.

³³ JD-MA é abreviatura utilizada para Derrida, J. *Mal de arquivo* 2001. Vide referências bibliográficas completas.

³⁴ *“O antipoder, para ser exercido e eficaz, deve, portanto, ser duplo: por um lado escavar, dismantelar continuamente, minar a estrutura social do poder; por outro, intervir de modo ofensivo sobre / contra as operações de estabilização que o poder continua repetindo e constituem o específico de sua capacidade de governo. Ao “antipoder” que desestrutura deve corresponder também um “antigoverno” que desestabiliza. Em terceiro lugar, há a ação do poder constituinte. Ela é que amplia – sobre todo o território do poder e de encontro a ele – a imaginação alternativa: é pensar, todos juntos, o porvir como potência da multidão, como uma nova forma de produção e de reprodução da vida, e de luta contra a morte.”* Negri, A. 2003, p.201.

³⁵ *“Aqui se trata de decidir, e é ao redor do problema da decisão que nasce o político.”* Negri, A. 2003, p.238.

seu oposto, de uma declaração de ódio equivalente, na mesma medida, justaposta, invertida. Essa coleção precisa ser amada e odiada simultaneamente para se obter o equilíbrio e capacidade de vigilância para limitar sua própria capacidade de “mediação e ação cultural”. Sabe-se de antemão que um desapego será necessário, que em um momento póstumo de uma posteridade ela [a coleção] será dispersa ou encontrará outro destino ³⁶.

O terceiro capítulo aborda a instalação “*Love & Hate*”, realizada no Gabinete de Arte Raquel Arnaud, em fevereiro de 2005. Trata-se de uma exposição que foi realizada com a explícita intenção de ser transformada em um texto. Acreditamos que a proposta inicial de entrar em um diálogo com a obra de quem se pretendia obter o perdão foi plenamente atingida ³⁷. Assumiu-se aqui a missão de cumprir pessoalmente a sugestão anunciada na confissão de culpa do primeiro capítulo: o texto está aqui, eis a prova irrefutável de um acontecimento inegável. O objetivo claro do cumprimento de tal sugestão era ser aliviado da culpa por ter dito, escrito e publicado coisas sem o devido esclarecimento ou entendimento profundo daquelas questões que foram abordadas na época [e por isso mesmo, a necessidade de existência de uma “reforma do entendimento” para que essa operação se efetuassem]. Esse resgate procura salvaguardar [ou arquivar] uma situação de uma coincidência estranha: a pessoa mencionada em tal texto [Jac Leirner] foi exatamente uma das únicas a perceber “espontaneamente” [e é muito importante reter aqui que essa percepção ocorreu dentro de uma ordem de um acaso feliz de uma “espontaneidade”] o trabalho e oferecer todo apoio, acolhendo a proposta com uma “hospitalidade” constrangedora. A exposição de Jac, “*Foi um prazer*” [1997], foi, desde o início deste projeto, o eixo principal para a constituição de uma coleção e também para a realização da exposição “*Love & Hate*”, com a presença de um subtexto constrangedor que acabou trazendo mais culpa nesse plano de confissão: “*O prazer é meu*” [também desde sua origem].

O quarto capítulo entra no “coração” da instalação “*Love & Hate*”: “*It’s my life*”. Trata-se da discussão da alegoria de representação de uma vida inscrita em um espaço expositivo. Vida com representação de um “*six million dollar man*”, um ser híbrido, um “*cyborg*”, artificial, uma obra de

³⁶ “Esta é a sombra que se vislumbra de todos os gabinetes [incluindo os “Gabinetes” de Arte]: o fim. As coleções sempre tiveram traços de enterro e prisão. Os túmulos estão cheios de objetos simbólicos de uso futuro, protegendo o falecido de perdas irreparáveis, permitindo-lhe uma simbólica vida depois da morte, com todos os confortos do aqui e agora. Quanto maior a coleção, mais precioso o seu conteúdo, mais ela faz lembrar um mausoléu, deixado por um governante disposto a não ser esquecido, a não ter sua memória posta em disputa e seu eu mais imediato transformado em pó.” [...] “Raramente é possível manter intacta uma grande coleção; a falta de interesse dos herdeiros, os impostos sobre herança e a ausência de uma vontade unificadora trabalham contra isso. Algumas coleções são transferidas para procuradores ou doadas a museus, outras são vendidas apenas com catálogos como testemunhas de glórias passadas. Em circunstâncias mais modestas, as peças que foram a vida e a paixão de um colecionador por muitos anos podem acabar em vendas de rebotalho ou caçambas de lixo. A morte não é muito sentimental.” Blom, Philipp, 2003, p.257-258.

³⁷ E em algum arquivo póstumo poderia haver algum documento que comprova o estabelecimento literal desse diálogo. Talvez uma carta, um cartão, uma declaração redigida de próprio punho. Poderiam existir, talvez, vários documentos para comprovar “o improvável”.

arte de “seis milhões de dólares”. Uma vida com início e fim estabelecidos em letras de metal nas paredes de um espaço expositivo ³⁸. Simulacro de uma vida suprimida em vida para se alcançar literalmente a “proposta perigosa” de Schopenhauer de “elevação” com a “aparência” de uma “finalidade de se obter um conhecimento objetivo”. O livro “*O mundo como vontade e representação*” era o predileto de um dos personagens mais perturbados do romance “*Perturbação*”, de Thomas Bernhard ³⁹. A perturbação [ou doença?] da “ideologia da genialidade” é resgatada em um diálogo crítico, principalmente entre os textos de Schopenhauer e Derrida. Procura-se entender a “lei do acontecimento” e do poder “*post-scriptum*” de um arquivo. As questões existenciais entre a morte e a vida são discutidas sob um ponto de vista escolhido em um momento de infância [momento claro em que a criança deseja guardar o que deseja] de um “aspirante a autor”. O termo que “aspira” ser “autor” revela-se como uma impossibilidade diante de um elo perdido na origem da linguagem. A morte de um autor é anunciada para dar lugar ao nascimento de um leitor (conforme Roland Barthes). O leitor pode ter surgido a partir de uma catástrofe, pois decerto o conceito de catástrofe tem a forma da razão filosófica (JD-GR ⁴⁰ p.245). A repetição, imitação e diferença são colocadas à prova diante de uma tentativa de se retomar a posse de uma “voz perdida” em uma “doença de linguagem” [termos de Derrida: idem, p.244]. Simultaneamente, por meio da perspectiva de uma saída criativa, “*buscamos obstinadamente otimizar nossa situação em lugar de nos encontrarmos com aquela que, por acaso, nosso nascimento nos trouxe. Buscamos ser artesãos de nossa própria vida.*” (Lévy, P. 2001 p.74).

O quinto capítulo, o que está por último, mas não é o último, parte para o que seria outro “mundo”, talvez marginal, às margens, especificando algumas relações entre as impressões de um “fora” e um “dentro” [apenas “aparências”, pois sabemos que não existe esse “fora” e “dentro”] de um sistema das artes no Brasil, os lados formal e informal. Ao inverter situações de lugar de atuação,

³⁸ Cabe mais uma referência ao texto de Pierre Lévy: “*A única riqueza verdadeira é a vida, a consciência, o espaço onde dançam todos os símbolos, a abertura dos símbolos. Entendamos bem que, fora dessa base universal, não há lugar para distinguir entre riquezas reais e irreais: todas as riquezas são simbólicas, inclusive o ouro! O jogo consiste em inventar novos jogos com os símbolos, como fazem os matemáticos e os artistas.*” Lévy, P. 2001 p.76.

³⁹ Trecho essencial de Thomas Bernhard [mantendo-se aqui as aspas e itálicos da publicação]:

“Aquele homem tão inteligente!”, disse o príncipe. “De um de seus livros outrora preferidos, *O mundo como vontade e representação*”, disse o príncipe, “que tinha levado da biblioteca para seu quarto, faltavam as páginas mais decisivas. Ele as comera”, disse o príncipe. “Schopenhauer foi sempre para mim o melhor alimento”, escrevera seu pai, poucas horas antes de se suicidar, num papel que um dos investigadores da polícia havia encontrado com a data de “22 de outubro de 1948”. Seu pai, disse o príncipe, havia desmanchado o paletó e o cortara em tiras estreitas que amarrou numa corda. “A princípio quis enforcar-se”, disse, “mas no último instante lhe pareceu melhor matar-se com um tiro. E assim sua última mensagem foram as palavras *melhor disparar um tiro*, escritas numa folha em branco arrancada de *O mundo como vontade e representação*.”

Bernhard, T. 1999, p.180.

⁴⁰ JD-GR é abreviatura utilizada para Derrida, J. *Gramatologia* 2006. Vide referências bibliográficas.

propõe-se a noção de que não existe um “fora”, como não há possibilidade de discussão da linguagem fora de seu próprio sistema operacional. A “Casa da Xiclet” entrou aqui como uma inversão ou oposição ao lugar chamado “Gabinete de Arte Raquel Arnaud”. Acreditamos que tal experiência de atuação demonstra como um “indivíduo coletivo” pode resgatar o conceito de “potência da multidão” (das singularidades que trabalham, agem e muitas vezes desobedecem: de qualquer modo consistem) com a consciência de que o saber é sempre excedente em relação aos valores (mercadológicos) nos quais se pretende encerrá-lo [Negri, A. 2003, p.172-173 – adaptado]. A parte final desse capítulo é uma inversão de “*Love & Hate*”, quando, na instalação “*Caught in the Web*”, as obras originais da coleção são levadas para um “estande” especial em uma feira dita “SP Arte Marginal”. Em “*Love & Hate*” as obras colecionadas entraram no Gabinete de Arte Raquel Arnaud apenas virtualmente [as declarações de amor e ódio aos artistas, as imagens negativas e invertidas]. Em “*Caught in the Web*”, são as obras reais dos artistas que foram utilizadas para compor uma instalação proposta como um quadro, pois existia literalmente “uma rede branca” que estabelecia um limite de aproximação e delimitava um espaço de representação *como se* fosse uma pintura. É nesse momento de “como se” que voltamos para o foco inicial de uma vivência [de um “*It’s my life*”] orientado desde cedo, muito cedo, para a pintura, para o espaço de representação. E esse capítulo que está por último se anuncia como o fim de um processo em que resta mesmo a “restância do resto”. É a própria conclusão, pois o que se prevê ou se propõe como o “Sexto Capítulo” é da ordem da “sexta proposta para o próximo milênio” [“consistência”] de Calvino, não está lá onde deveria estar, mas pode ser encontrado em toda parte em que se queira olhar como um ato de “profissão de fé”, de uma teologia amada ou odiada. Voltamos para a quarta proposta de Calvino, “a visibilidade”, em que a imaginação deve agir “*como repertório do potencial, do hipotético, de tudo quanto não é, nem foi e talvez não seja, mas que poderia ter sido.*” [...] “*A capacidade de por 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.*” [...] “*Os caminhos que vemos abertos até agora parecem ser dois: 1) Reciclar as imagens usadas, inserindo-as num contexto novo que lhes mude o significado. [...] 2) Ou então apagar tudo e recomeçar do zero. Samuel Beckett obteve os mais extraordinários resultados reduzindo ao mínimo os elementos visuais e a linguagem, como num mundo de depois do fim do mundo.*” Calvino, I. 1990, p.106-111.

Chegamos finalmente, ou não se chega nunca, ao “*mundo de depois do fim do mundo*”, o sexto capítulo. Pois ele, conforme anunciado, não está lá onde deveria estar. Trata-se de um projeto para uma exposição que surgiu durante a redação da tese. Não era algo previsto, a princípio, para ser discutido nesta tese como uma conclusão, finalização ou uma “síntese” de um processo [entre teses e antíteses], mas acabou tomando essa forma de algo “após”, um “depois de” ao longo de todo o caminho percorrido que deveria vir “antes”. A insistência ou persistência da idéia e as condições

adequadas para concretizá-la levaram a um caminho “sem retorno”, pois aqui ele é inevitavelmente exposto. Esse pensamento teria que fazer parte da tese, mas simultaneamente não deveria estar no lugar previsível. Ele deveria conter uma semelhança de um “como se” de uma celebração “como se” tratasse da “consistência” da sexta proposta de Ítalo Calvino. Este projeto estaria relacionado com uma teologia secularizada de uma razão emancipada ⁴¹ ou a saída de uma minoridade para uma maioria que refletiria a plenitude de uma nova compreensão, um “intelecto já reformado”, pois estaria vivendo um período após sua própria morte representacional. O título da instalação, por isso mesmo, deveria ser “Obra Póstuma”.

“Obra de finado. Escrevi-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia, e não é difícil antever o que poderá sair desse conúbio. [...] O melhor prólogo é o que contém menos coisas, ou o que as diz de um jeito obscuro e truncado. Consequentemente, evito contar todo o processo que empreguei na composição dessas Memórias, trabalhadas cá no outro mundo. Seria curioso, mas nimiamente extenso, e aliás desnecessário ao entendimento da obra.”

Machado de Assis in: “*Memórias Póstumas de Brás Cubas*”

O título “Obra Póstuma” surge, a princípio, de uma “inscrição” que estava inserida na instalação “*Love & Hate*” [Capítulos III e IV]. Uma das partes daquela instalação intitulada “*It’s my life*” [Capítulo IV], trazia uma legenda inscrita em letras de metal aplicadas diretamente na superfície da parede da galeria, colocando um início e um fim naquela “re-presentação”: 1967 [ano de nascimento de um “suposto autor”] e 2005 [data de uma “morte virtual” que coincidia com a realização da exposição ⁴²]. Nessa legenda, também se inscrevia um preço de “seis milhões de dólares” como o valor de “*It’s my life*”, o que colocava teoricamente a obra como a mais cara no sistema das artes do Brasil. A ambigüidade [que é discutida amplamente no Capítulo IV] era estabelecida logo de início: seis milhões de dólares seria um preço proposto para uma vida ou o preço de uma obra de arte inserida em um determinado sistema? ⁴³ Como aquela instalação trabalhava inversões ou polaridades (“*Love & Hate*”, “*Seen & Not Seen*”, mostrar & ocultar, presença & ausência, qualidade & quantidade, luz & escuridão etc.), a morte estava também inscrita na própria

⁴¹ “A razão emancipada é emancipadora por romper com a tutela, seja intelectual, política ou religiosa.” Matos, Olgária. Texto: Desejo de evidência, desejo de vidência: Walter Benjamin. In: Novaes, Adauto. *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras; Rio de Janeiro: Funarte. 1990. P.283. [Novas citações, vide referências bibliográficas como Matos, O. 1990].

⁴² Nesse caso, há a literalização de uma metáfora daquilo que Terry Eagleton escreveu: “*But we still die, however we make sense of it. Death is the limit of discourse, not a product of it.*” Eagleton, T. 2000, p.87. Ou seja, aquela exposição estabelecia uma morte de um indivíduo como o limite de um discurso de “*Love & Hate*”, mas, obviamente, não havia uma morte verdadeira, tratava-se apenas de fazer sentido de um “nascimento” e “morte”.

⁴³ “Nesta época cognitiva, a produção do valor depende sempre mais de uma atividade intelectual criadora que não só se situa além de qualquer valorização ligada à raridade, como se situa além da acumulação de massa, de fábrica etc. A originalidade do capitalismo cognitivo consiste em captar, em uma atividade social generalizada, os elementos inovadores que produzem valor.” Negri, A. 2003, p.94.

apresentação alegórica de “sua vida”. A instalação “*Love & Hate*” era composta de seis partes, “*It’s my life*” também era subdividida em seis partes e repetia o número seis tanto no valor da obra quanto no néon vermelho “*Six Million Dollar Man*”.

Continuando o desenvolvimento desse princípio, “Obra Póstuma” se revela aqui apenas como um projeto por vir ⁴⁴, a constatação de uma vitória da promessa ou da “crença” sobre a “tautologia”. Um exercício ou um “*fazer da experiência do ver uma crença: uma verdade que não é nem rasa nem profunda, mas que se dá enquanto verdade superlativa e invocante, etérea, mas autoritária. É uma vitória obsessional – igualmente miserável, mas de forma desviada* [e os “desvios” em um caminho se transformam em “objetos” dessa demonstração] – *da linguagem sobre o olhar; é a afirmação, condensada em dogma, de que aí não há nem um volume apenas, nem um puro processo de esvaziamento* [o “nada” dessa “caixa preta” aposta no “nada ver” para crer em tudo ⁴⁵], *mas ‘algo de Outro’ que faz reviver tudo isso e lhe dá um sentido teleológico e metafísico.*” (Didi-Huberman, G. 1998, p.41). Trata-se de uma instalação composta de três partes [“*três vezes nada*”]: 1 – “All that Jazz”; 2 – “Vanishing Point”; 3 – Apocalypse. A ambigüidade desse título [e de todos os “subtítulos”] mostra um presente póstumo, que já desde o início se declara “ser-á” sempre posterior a tudo isso que um dia não deixará de ser um passado; o que não deixa de mostrar a atualidade do acontecimento de um sentido “póstumo”, pois o autor trata da finitude da vida de um indivíduo, nesse caso, a morte do próprio autor e o seu “espólio” [“*Gedley Braga Estate*”].

Nesse movimento, ao propor uma “Obra Póstuma” há uma “via religiosa” em jogo que é composta de três partes ⁴⁶, há uma continuidade da reiteração de um múltiplo especial do número três: o número “seis” como uma simbologia de uma circularidade em que algo sempre escapa [observe a forma do algarismo “6”] – o dobro, “duplo” de “3”, algarismo [o “6”] que, ao ser girado, se transforma na representação de um algarismo “nove” (“9” – o “quadrado” de “3”). Muito teria o que se dizer sobre o número três, sobre um “dogma da Trindade”, sobre um número atribuído ao “espírito”. Propõem-se simbologias, ou melhor, metáforas confessadamente complexas como a presença literal da escritura na arte, ou, neste caso, uma referência direta às “Santas Escrituras”. Os

⁴⁴ A instalação “Obra Póstuma” está programada para ser inaugurada no Gabinete de Arte Raquel Arnaud, no dia 9 de fevereiro de 2008, logo após a data limite para o depósito da tese [dia 8 de fevereiro de 2008].

⁴⁵ “*Mas ele, que é que ele viu? Nada, justamente. E é nesse nada – ou esse três vezes nada: alguns panos brancos na penumbra de uma cavidade de pedra – é esse vazio de corpo que terá desencadeado para sempre toda a dialética da crença. Uma aparição de nada, uma aparição mínima: alguns indícios de um desaparecimento. Nada ver, para crer em tudo. A partir daí, sabemos que a iconografia cristã terá inventado todos os procedimentos imagináveis para fazer imaginar, justamente, a maneira como um corpo poderia se fazer capaz de esvaziar os lugares – quero dizer esvaziar o lugar real, terrestre, de sua última morada.*” Didi-Huberman, G. 1998, p.42.

⁴⁶ “*In a three way interaction, culture as spirituality is eroded by culture as the commodity, to give birth to culture as identity. [...] Culture, one might say, is now the custodian of cultures. The particular, in Hegelian jargon, has been raised to the universal – a move which at once strengthens and threatens to undercut it.*” Eagleton, T. 2000, p.72.

algarismos seis e nove revelam o momento em que Cristo agonizou na cruz (entre as horas “sexta e nona” – são três horas de “duração” de uma agonia de morte), o mesmo intervalo de tempo proposto para a “leitura” da “confissão” do Capítulo I. Momento de trevas sobre a face da Terra (Lucas 23: 44-49) um momento de solidão e abandono, momento desesperador em que Ele brada, antes de expirar, “Deus meu, Deus meu, por que me desamparaste?” (Marcos 15: 33-41). Um momento em que Deus se transforma em “Homem” e se sente abandonado por “Si mesmo” (um “Si mesmo” que deveria ser de uma “natureza divina”, que “necessita” passar pela dor e sofrimento de ser apenas um “humano”). Um momento em que o véu do Santuário se rasga de alto a baixo para estabelecer um desvelamento (um “desvirtuamento” – no sentido de desvirtuar o “ser virtual” da linguagem, um “desvirginamento” daquilo que “estava escrito” ou “inscrito”). Isso também não deixa de mostrar uma divisão entre tempos distintos, entre um “antes” e um “depois”, um “Novo” e um “Velho” Testamento. Testamento aqui como uma herança, um patrimônio, o “Novo” como “o comentário” alterando o sentido do “Velho”, recompondo-o, deslocando-o completamente para se confirmar, para se transformar no herdeiro de uma “gênese”, de uma “genealogia”. Não seria esse um movimento atual semelhante ao da dita “arte contemporânea”? Nesse sentido, o último livro da Bíblia, Apocalipse, traça um “fim dos tempos”, a “revelação” de um momento de “Juízo Final”, de conclusão póstuma (após a “morte” de Cristo) de uma obra que anuncia um novo tempo, uma nova ordem, um retorno de um Messias [um “eterno retorno”]. E escrevendo sobre Cristo, não se pode deixar de mencionar que foi ele que disse que era necessário “nascer de novo” para poder alcançar o “reino dos céus”. “Nascer de novo” implica, antes, em saber morrer para que a operação de um “novo nascimento” possa ser “inscrita”. A instalação circula entre essas três idéias de um ponto de desaparecimento, de um abismo / catástrofe, discussão de uma metafísica da presença literalmente colocada / descolocada [termo de Derrida] ou deslocada entre o chão e as paredes da galeria.

A série “*All that Jazz*” foi planejada para traçar uma linha horizontal no lado direito da galeria (em oposição à linha horizontal inscrita pelas declarações de “*Love & Hate*”, no lado esquerdo, na exposição anterior). O título da série, “*All that Jazz*” é um “empréstimo” do título homônimo do filme de Bob Fosse ⁴⁷. Apropria-se, em uma nova série de fotografias digitais, da parte “positiva” das declarações de amor e ódio, apenas do lado do “*Love*”, aos artistas colecionados para esse projeto. Eliminou-se daquela declaração de amor, a palavra “*POWER*” desfocada e todas as demais interferências, restando apenas a forma da foto da obra que foi colecionada e constituída como lastro

⁴⁷ Os temas mais evidentes abordados nesse filme são a metalinguagem artística, ou seja, a obra dentro da obra, e a própria morte, uma celebração da morte “*como se*” fosse a celebração da própria vida. Situações da vida de um indivíduo [um diretor – coreógrafo – um autor?] são apresentadas misturando imaginação, música e dança. As cenas oscilam entre o espetáculo do trágico e do cômico, entre a ironia do drama de se ter a “vida por um fio” enquanto os empresários do “show business” fazem as contas e concluem que, se o diretor morrer antes da peça estrear, eles terão um enorme lucro [devido aos “mecanismos capitalistas de um sistema de seguros”]. O filme americano de 1979, dirigido por Bob Fosse, recebeu o subtítulo no Brasil de “*O show deve continuar*”.

e sua pequena legenda com uma breve descrição técnica. Essa foto continua coberta por uma tonalidade única para cada artista [uma camada ou “*layer*” do programa “*Photoshop*”]. Mas nessa série, as cores foram trabalhadas a partir dos originais que elas recobrem. Sempre é uma cor que já pertence à imagem que está debaixo daquilo que ela mesma, a cor, impede de ver em sua totalidade. A palavra “JAZZ” [em “caixa alta”] foi inscrita em todas elas de um modo em que suas bordas estão desfocadas e deixam vaziar o que está debaixo: a foto original. “JAZZ” é literalmente uma janela [uma abertura] para se ver parcialmente aquilo que a cor está cobrindo. Em determinados casos, a cor da obra que está debaixo se mescla com a própria cor que vela o fundo, causando “estranhos acontecimentos” formais para a palavra “JAZZ” (podendo haver a situação de “quase desaparecimento” de algumas letras ou da palavra inteira). A formalidade do trabalho está em primeiro plano. Vista de uma determinada distância, observa-se a justaposição de retângulos coloridos de diversos formatos em uma linha horizontal que cruza a galeria de um extremo ao outro em uma nítida referência minimalista (um “Belo Horizonte” ou um caminho a ser percorrido?). Remete-se aqui à filiação imediata com “HIP HOP”, a série de uma artista especial para aquele que se propõe a ser “um finado autor”: Jac Leirner. Não se pode esquecer que a própria obra “HIP HOP” está associada, na ordem de remessas e deslocamentos da linguagem artística, ao “BROADWAY BOOGIE WOOGIE” [1942-43] de Piet Mondrian. O francês Pierre Matisse também usou a referência ao nome “JAZZ” na série de colagens [publicadas originalmente em 1947] com esse mesmo título [para Matisse, sua série “Jazz” era resultado da cristalização de lembranças – “*souvenirs*” – reações simultâneas de suas improvisações cromáticas e rítmicas ⁴⁸].

A importância da música na formação da linguagem é um tema estudado há muito tempo. Rousseau [relido por Derrida] dizia que a língua surgiu de um “canto original” há muito tempo [“desde sempre”] separado entre fala e escritura. Para Schopenhauer [como veremos no Capítulo IV] a música era a forma mais sublime de manifestação artística, a mais próxima de fornecer “*a semente interna anterior a todas as formações, ou o coração das coisas*”. Para esse filósofo, a música era como verdadeira filosofia, ele via o mundo como “*música corporificada*”. Hoje está na cadeia das nossas possibilidades habituais metafóricas de se dizer que se pode ouvir a cor (a “escala cromática”) em uma obra visual ou que se vê uma bela “paisagem sonora” em uma determinada obra musical. Não pode ser ignorada a brincadeira com a semelhança entre a palavra “jazz” com “jaz” ou o verbo “jazer”, em português em uma instalação com o título de “Obra Póstuma”. Nesse caso, “tudo o que jaz” diz respeito a um longo processo traçado no caminho da construção de uma tese de doutorado (uma tese que insinua, logo no título, tratar-se de um “nada” ou “jazer” em uma caixa preta). A

⁴⁸ “Jazz. Ces images aux timbres vifs & violents sont venues de cristallisations de souvenirs du cirque, de contes populaires ou de voyage. J’ai fait ces pages d’écritures pour apaiser les réactions simultanées de mës improvisations chromatiques et rythmées, pages formant comme um “fond sonore” qui les porte, les entoure et protège ainsi leurs particularités.” Matisse, H. 2001, p.74.

constituição de uma coleção com obras originais dos artistas “amados” ou “odiados” pelas mesmas razões (eles todos fizeram alguma coisa que um autor “supostamente morto” gostaria de ter feito). “Tudo o que jaz”, nesse caso, também é semelhante ao espólio de um finado, uma coleção de obras de arte que ainda se reserva como um potencial de ações póstumas, como todos os espólios e heranças. Simultaneamente, a ironia perigosa da linguagem se insinua aqui, pois nenhum daqueles artistas colecionados será capaz de escapar desse destino de um dia jazer, de também serem constituídos / instituídos como potenciais [ou mananciais?] de “obras póstumas”, à revelia de seus próprios mundos “como vontade e representação”.

“*Vanishing Point*” é um conjunto de néons planejado para ficar na metade esquerda da galeria [para quem entra]. O título é mais um empréstimo: vem de um “fantasma” de uma canção homônima da banda New Order [lançada em 1989, no CD “*Technique*”⁴⁹]. Logo no alto da entrada do espaço expositivo, algo deve se elevar acima de todas as outras coisas expostas: a palavra “*SHARK*” (tubarão⁵⁰) [em néon vermelho] é sobreposta no “*SH*” por um “*D*” [néon azul cobalto, quase um “violeta”]. Essa sobreposição da letra “*D*” [que também “englobou” o “*H*”] sobre a letra “*S*” simula um corte vertical do “*S*” [\$]. Isso possibilita a transformação da leitura de “*SHARK*” em “*DARK*” e deixa clara a separação [e a própria “articulação”] de um dos princípios da linguagem: o “*ARK*”. Não há como negar a referência à “elevação” de uma “arca da aliança” (das “Escrituras Sagradas”), de algo arcaico, arqueológico, pré-histórico [como um tubarão]. Alguma coisa que se eleva e arquiva um sentido que é sempre uma “construção fictícia” e que é capaz de ocultar [ou obscurecer] a existência de outras operações inconscientes. Há uma chamada de atenção para a literalidade da letra e das operações lingüísticas de “articulação” que usamos sempre de “empréstimo”, sem compreendermos exatamente

⁴⁹ A canção e sua letra são “fantasmas” cristalizados na memória desde aquela época [1989]: “*Grow up children, don't you suffer / At the hands of one another / If you like a sleeping demon / Listen can you hear him weeping / Tears of joy and tears of sorrow / He buys love to sell tomorrow / / My life ain't no holiday / I've been through the point of no return / I've seen what a man can do / I've seen all the hate of a woman too / / Feel your heartbeat lose the rhythm / He can't touch the world we live in / Life is short but love is strong / There lies a hope that I have found / And if you try you'll find it too / Remember why I'm telling you / / My life ain't no holiday / I've been through the point of no return / I've seen what a man can do / I've seen all the hate of a woman too / / And they gave him away / Like in 'Whistle Down The Wind' / By the look on his face / He never gave in.*” New Order: “*Vanishing Point*” in: *Technique* [Quest Records, 1989].

⁵⁰ O tubarão é outra presença constante no imaginário coletivo, desde o filme de Steven Spielberg [Jaws – 1975 – coincidentemente com o mesmo protagonista de “*All that Jazz*”, Roy Scheider] até a emblemática obra de Damien Hirst [um tubarão real em um tanque de vidro preenchido com formol]: “*The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*”. Vide reflexão sobre essa obra in Braga, G. 2005, p.217-218. A explicação do processo de “projetar uma imagem” e “conseguir um tubarão” [a procura por um “*twelve-foot shark*”] pelo telefone [“*The shark – I got an Idea that you can get anything over the phone.*” (...)] “*With the phone, you become totally international. You can go beyond continents. You can go anywhere in the world with a phone. That's the difference.*”] é dada pelo próprio Damien Hirst no livro: Hirst, Damien & Burn, Gordon, 2001, p.44-45. “*I stuck with the original Idea. And the original idea was that I wanted a shark. How you get it there isn't really important.*” Idem, p.47. Importante lembrar que o cubo preto, a caixa preta minimalista de Tony Smith (6x6x6 feet) intitulada “*DIE*” também foi encomendada por telefone [“*Apenas peguei o telefone e passei uma ordem*” – repetindo a citação]. Didi-Huberman, G. 1998, p.93.

seus mecanismos e seu ponto de origem. Portanto, existe sempre algo que se esconde, que desaparece nesses caminhos todos, que foge ao controle até mesmo de quem se propõe a agir dentro de um princípio criativo. A seqüência de “esculturas” de néon descendo do alto da palavra “*SHARK*” / “*DARK*” inscreve seis vezes o conjunto “tríptico” das palavras “*FADING ALWAYS HIDING*” [todas elas também compostas de seis letras; cada palavra de uma cor que se alterna entre verde, azul e cor-de-rosa]. Ao chegar ao chão, esse conjunto encontra a palavra “*SPIRIT*” arquitetada como uma escultura em néon branco, em que o “S” está de pé e as demais letras vão se inclinando lentamente até se encerrar com o “T” deitado no chão da galeria. O “S”, inicial de “*SHARK*”, também é a inicial de “*SNAKE*” [e de “*SPIRIT*”]. Removendo-se o “S” de “*SNAKE*” (serpente) e acrescentando um “D” de “*DARK*” no final, temos a exposição da nudez da palavra “*NAKED*” (nu). É também o mesmo “S” que transforma a palavra “*WORD*” em uma arma “*WORD*” (espada). A inocência da linguagem já está perdida desde a sua origem. Estamos às voltas novamente com uma “teologia”. *“O que denominamos Deus [GOD nas asas de um avião?], que afeta secundariamente toda a navegação humana, não será essa passagem: a reciprocidade diferida entre a leitura e a escritura? Testemunha absoluta, terceiro como diafaneidade do sentido no diálogo em que o que se começa a escrever é já lido, o que se começa a dizer já é resposta. Ao mesmo tempo criatura e Pai do Logos. Circularidade e tradicionalidade do Logos. Estranho labor de conversão e de aventura no qual a graça só pode estar ausente.”* (JD-ED ⁵¹, p.25). E quando essa graça se ausenta e começa o “labor”? Nas “Sagradas Escrituras”, é uma serpente [S] que induz Eva a comer da “árvore do conhecimento do bem e do mal”, pecado original, razão para a expulsão do paraíso mítico, início do “suor do trabalho” e “do trabalho de parto”. O “T” deitado no chão [de “*Spirit*”] não deixa de ter a forma de um “Tao”, representação predileta de uma cruz para São Francisco de Assis. O “*SHARK*” separado por seis seqüências descendentes de “*FADING ALWAYS HIDING*” se conecta indiretamente com o “*SPIRIT*”. Seria uma queda do “espírito”? ⁵² Esse seria um movimento de fazer descer o sentido e elevar, ao mesmo tempo, a inscrição. *“O sentido deve esperar ser dito ou escrito para se habitar a si próprio e tornar-se naquilo que a diferir de si é: o sentido.”* [...] *“É por ser inaugural, no sentido jovem deste termo, que a escritura é perigosa e angustiante. Não sabe aonde vai, nenhuma sabedoria a protege dessa precipitação essencial [para um abismo, um abismar de uma queda?] para o sentido que ela constitui e que é em primeiro lugar o seu futuro. Não há, portanto seguro contra esse risco. A escritura é para o escritor, mesmo se não for ateu, mas se for escritor, uma navegação primeira e*

⁵¹ Abreviatura para Derrida, J. *A escritura e a diferença*. Vide referências bibliográficas completas.

⁵² Derrida lembra Hegel, para quem “a história, que é essencialmente história do espírito, se desenrola no tempo”, se, pois o “desenvolvimento da história cai (fällt) no tempo”, como pode o espírito cair assim no tempo, nesse sensível puro, esse “sensível insensível” (das unsinnliche Sinnliche)? Para que tal queda seja possível, a essência do tempo e a essência do espírito dever ser interpretadas de uma certa maneira por Hegel.” [...] “Se o espírito “cai” num tempo determinado como negação da negação, deve também se apresentar, ele próprio, como negação da negação.” Derrida, J. *Do Espírito*. 1990, p.36.

sem Graça.” (JD-ED, p.24-25). Nesse caso, “*SHARKSPIRIT*” seria uma brincadeira com um nome que já é uma grande e bem humorada invenção lingüística, além de ser uma referência ao nome de um dos maiores “escritores” de todos os tempos: SHAKESPEARE ⁵³.

“*Apocalypse*” [“*Revelation*”, é o nome do último livro da Bíblia inglesa]. Trata-se de uma seqüência de 16 fotos deformadas para se transformarem em quadrados (formato de 60 x 60 cm, cada foto) e montadas como um grande quadro (obviamente também quadrado). Quadro, aqui, diz respeito à imagem, à literalidade necessária da percepção da imagem para o surgimento de uma escritura. Poderiam ser consideradas como “viagens”, “navegações”, “divagações” de um “discurso”. E “*discursus é, originalmente, a ação de correr para todo lado, são idas e vindas, “démarches”, “intrigas”. Com efeito, o enamorado [o apaixonado, o afetado pela paixão] não pára de correr na sua cabeça, de empreender novas diligências e de intrigar contra si mesmo. Seu discurso só existe através de lufadas de linguagem, que lhe vêm no decorrer de circunstâncias ínfimas, aleatórias.*” (Barthes, R. 1989 p.1). Trata-se de um “*Apocalypse*” muito particular, muito ínfimo e “aleatório”. As dez fotos superiores retratam dois pontos na rodovia “Fernão Dias” [nome importante para “Aviso para Entradas e Bandeiras”, vide Capítulo III]. O primeiro ponto é o quilômetro de número 666 [“Fernão Dias – Saída 666” é o nome da canção tema do vídeo “Obra Póstuma”]. Esse número, 666, é um enigma de um Apocalipse que o propõe como o “número da besta”, de uma “monstruosidade” que apareceria no “fim dos tempos”. “*A perversão do artifício engendra monstros. A escritura, como todas as línguas artificiais que se gostaria de fixar e subtrair à história viva da língua natural, participa da monstruosidade. É um afastamento da natureza. [...] É preciso proteger a vida espontânea. Assim, no interior da escritura fonética comum, é preciso não se permitir a introdução da exigência científica e do gosto da exatidão. A racionalidade seria aqui a portadora de morte, desolação e de monstruosidade.*” (JD-GR, p.47). Por uma grande “coincidência”, tal quilômetro se situa em uma saída para uma cidade chamada “PERDÕES”. O nome “Perdões” remete à “piedade” [uma possibilidade de saída de um estado de “bestialidade”?] e, para Rosseau [relido por Derrida], a “piedade” foi a primeira manifestação da “natureza” humana que permitiu o surgimento da linguagem. Essa estranha coincidência não termina por aí. Nessa mesma saída 666 temos o livre-arbítrio para seguir em frente, na direção de “BELO HORIZONTE” [mas o sinal gráfico da placa, literalmente aponta para “cima”] ou podemos retornar, com outras opções: entre parar em “Perdões”,

⁵³ Harold Bloom estabelece Shakespeare como o “centro” de seu “Cânone Ocidental”. “*Quando nossos departamentos de Inglês e outros de literatura se reduzirem às dimensões de nossos atuais departamentos de Clássicos, cedendo suas funções mais vulgares às legiões de Estudos Culturais, talvez possamos retornar ao estudo do inescapável, a Shakespeare e seus poucos pares, que afinal nos inventaram a todos nós.*” Bloom, Harold 1995 p.25. “*Shakespeare é para a literatura mundial o que é Hamlet para o domínio imaginário da personagem literária: um espírito [negrito apenas aqui] que tudo impregna, que não pode ser confinado.*” Idem, p.58.

virar à direita e seguir para uma cidade chamada “CAMPO BELO”, ou retornar para “SÃO PAULO” [nessa “conversão paulina”⁵⁴, a seta que simboliza “seguir em frente” sempre aponta para cima].

Na direção oposta a São Paulo, supondo a hipótese de seguir [“subir” – “elevar-se”] rumo a um “Belo Horizonte”, há um segundo ponto, outra saída nesse caminho, inscrita no quilômetro 606. Em tal ponto de desvio [também possibilidade de retorno] está um dos caminhos de encontro com a cidade de origem de um autor que teoricamente já está morto: “DIVINÓPOLIS”. Antes, é preciso passar, nessa trajetória, por “OLIVEIRA” (que aqui, nesse processo que remete a uma “teologia” não se refere à presença de oliveais, mas a um “Jardim das Oliveiras”). Para quem nasceu em uma cidade chamada de “DIVINÓPOLIS”, ou seja, uma *pólis* do Divino Espírito Santo, o assunto da Trindade não poderia passar despercebido em vida. Se a linguagem não é capaz de oferecer um relato coerente do “Divino”, como afirma Harold Bloom [2006, p.119-120], a análise da realidade que utiliza qualquer forma de linguagem também está sob forma de suspeita. Bloom pergunta: até que ponto é possível chegar ao processo de literalização de uma metáfora? (Idem, p.131). Se existisse tal ponto, ele se revelaria como um lugar de difícil percepção ou localização, talvez um ponto que fosse múltiplo de três⁵⁵, talvez uma nova metáfora para desconstruir (ou construir) um novo acesso, uma nova saída para um portal definitivamente estranho. Essa “estranheza” é a coexistência de três objetos em uma única coisa [em uma “obra póstuma”]. Essa “estranha” sequência descendente de fotos desse caminho, desse “discurso”, é interrompida por seis fotos que retratam outra “coincidência”. Em um dos vôos a caminho de um trabalho, aquele suposto “finado autor” percebeu que o prefixo do avião em que ele viajava era “GOD” e fotografou os momentos de descida desse avião até ele, “GOD”, estar completamente parado no chão para ser reabastecido. Essas seis fotos formam um “L” deitado nesse quadrado. Um “L” que foi exposto verticalmente várias vezes na instalação “Love & Hate”. Um “L” que é evidenciado na “Tese na [da] caixa preta” como a letra que transforma a palavra “WORD” (palavra) em “WORLD” (mundo).

E para encerrar essa “introdução” [ou “conclusão”], a escolha, a decisão é de usar uma citação de “a-penas” mais um texto emblemático de Derrida:

“E cada existência continua a “exprimir” a totalidade do Universo. Aqui não há, portanto tragédia do livro. Há apenas um Livro e é o mesmo Livro que se distribui por todos os livros. Na Teodicéia, Teodoro, “que se tornara capaz de enfrentar o fulgor divino da filha de

⁵⁴ “Se acrescentarmos a meia dúzia de cartas a ele atribuídas por seus discípulos, e a maior parte do Livro de Atos, e do Evangelho de Lucas [? sic], em que Paulo é o herói, veremos que cerca de um terço do Novo Testamento é paulino. Somando-se a sua primazia, a sua centralidade no texto e a reinvenção que ele realiza de grande parte do cristianismo, Paulo é o fundador crucial da religião cristã.” Bloom, H. 2006, p.72.

⁵⁵ “A imagem e a Trindade, em si, não podem ser reconciliadas, porque ora contemplamos um dito obscuro, um dos enigmas que Paulo [São Paulo] não pôde resolver.” Bloom, H. 2006, p.131.

Júpiter”, foi conduzido por ela ao “palácio dos Destinos” onde Júpiter, que “fez (do possível) a revisão antes do começo do mundo existente”, “digeriu as possibilidades em mundos”, e “fez a escolha do melhor de todos”, “vem por vezes visitar esses lugares para ter o prazer de recapitular as coisas e renovar a sua própria escolha com a qual não pode deixar de se congratular”. Teodoro foi então introduzido numa sala “que era um mundo”. “Havia uma grande quantidade de escrituras nesta sala; Teodoro não pôde deixar de se interrogar sobre o seu significado. É a história deste mundo que agora visitamos, disse-lhe a deusa. Vistes um número na testa do Sexto, procurai nesse livro o lugar que ele marca; Teodoro procurou-o e encontrou aí a história de Sexto mais longa do que a vista em resumo. Colocai o dedo na linha que quiserdes, disse-lhe Pallas, e vereis efetivamente representado com todos os pormenores o que a linha marca em geral. Obedeceu e viu aparecer todas as particularidades da vida desse Sexto”. JD-ED, p.22-23.

CAPÍTULO I

“*MEA CULPA*”

Ao modo beckettiano – para Jac Leirner

(para ler entre as horas sexta e nona)

Dane-se tudo! Ele pensou. Ele teria que confessar logo. Uma confissão rápida e direta. Sem rodeios. Sem jogos e sem estratégias. Será que isso seria possível? [*1 – A experiência ensina: tudo o que se teme não tem nada de bom ou de mal.*] Que fosse agora, antes que terminasse o seu tempo. Que fosse agora, no início de tudo. Que fosse agora, antes que alguém o silenciasse para sempre. Haveria alguma coisa a temer? Teria alguma coisa a perder? Havia alguma troca envolvida naquela história? [*2 – Parece despropositado querer perder uma coisa certa por causa de outra coisa ainda incerta.*] Poderia haver alguma coisa certa? Afinal de contas, algum dia, alguém descobriria que houve um impostor. Sempre haveria existido. Acreditava não ter nada de original a oferecer. Disso, ele não tinha a menor dúvida. E o que era a originalidade? Não estava certo sobre suas antigas certezas. Constatou apenas que havia sido constituído como um personagem qualquer sem a mínima originalidade. Copiava tudo de todo mundo, o tempo todo. Mesmo quando queria mudar de vida, tomar outro rumo. [*3 – Uma decisão é necessária: querer um novo modo de viver.*] Era quase uma verdade que teria que se adaptar a esse fato. Constatá-lo não foi um processo tranqüilo. Assim como muitas constatações verdadeiras podem ser incômodas em um primeiro momento. Elas podem tirar a ilusão que cobre a mente como uma névoa, atrapalhando as percepções mais importantes. [*4 – Uma constatação: as honras e as riquezas são os locais onde a mente costuma se distrair.*] Eram muitas as distrações para a mente. Ele até aprendeu, durante muito tempo, a se conformar e se divertir com isso. Acreditava que tais distrações eram verdadeiras, que elas preenchiam todos os requisitos para ocuparem o espaço daquilo que acreditava ser suas razões de existência. Mas houve um tempo em que começou a suspeitar de algumas coisas. Houve um tempo em que começou a duvidar de algumas de suas percepções. Começou a se perguntar se era ele quem estava no comando de sua vida ou se outras pessoas é quem ditavam como deveria se comportar, o que deveria fazer, de que deveria gostar. O que deveria ouvir? O que deveria ler? Como deveria ver e interpretar determinados sinais? Qual a forma física que ele deveria desejar para si e para os outros ao seu redor? Como deveria se vestir, o que deveria comprar, enfim, como ele deveria ocupar um lugar determinado, exercer um papel e como construir um projeto de vida? Será que haveria alternativas para não ser aquilo que esperavam que ele fosse? [*5 – Uma vontade: dirigir a vida por contra própria é preferível a conseguir as honrarias que dependem de levar a vida segundo a opinião dos homens, fugindo do que os homens fogem e procurando o que eles procuram.*] No início, como todos, ele construía sua própria fala copiando e colando fragmentos de várias falas de outras pessoas. De uma multidão. Aos

poucos ele percebeu como fugir usando as mesmas estratégias que havia aprendido desde cedo. Uma fuga, em música, poderia ser composta de variações em torno de um tema, ele sabia. Uma fuga consciente poderia se transformar em uma estratégia. De vez em quando, era capaz de sorrir quando alguém apontava o seu erro, a sua incoerência, porque, na verdade, ele sabia que nada disso era dele mesmo. Nenhum daqueles erros e incoerências eram suas posses, suas propriedades. Não era rico, não tinha recebido honrarias. Isso facilitava um pouco as coisas. Ele havia tomado quase tudo das outras pessoas mesmo, de empréstimo, de contrabando, por isso não iria sentir culpa se entrasse em contradição ao perder alguma coisa. Naquele estágio, algo a mais ou algo a menos não significaria muita coisa, pois ele queria mesmo perder alguma coisa. [6 – *Parece contradição querer perder um bem certo pelo incerto.*] Mas ele iria arriscar, havia meditado muito sobre isso. [7 – *Na meditação assídua, verifica-se que se troca os males certos por um bem certo.*] Ele se divertia um pouco quando alguém apontava nele isso ou aquilo como uma falta grave. Pois aquela situação considerada grave, se alguém soubesse quem a havia realmente cometido, poderia ficar constrangido sem ter a mínima coragem de apontar e, muito menos, de reprovar. Porque era mais fácil apontar e reprovar a falta dele e nele do que os erros dos outros. [8 – *Os exemplos dos tolos são mais abundantes.*] Mas isso era até perdoável, pois todos faziam disso um discurso e um pretexto para se relacionarem. A vida seria muito monótona se não existissem todas essas questões. E se todos faziam a mesma coisa, ele não poderia se condenar por ser semelhante a todos. No máximo, anotar algumas das questões para discutir mais tarde. Em seu pensamento, sabia que jamais poderia dizer que essas falas eram suas, que eram suas invenções, suas propriedades, suas posses. Ele roubava uma coisa aqui, outra acolá, sem esquecer o que passava despercebido, de contrabando, apesar de toda a vigilância. Era como um caçador e coletor. Por onde passava, estava sempre pegando algo emprestado. E não devolvia nunca, pois ele se sentia tranqüilo com aquilo que ele havia tomado, acaba se afeiçoando e se apegando a tudo. [9 – *Toda a felicidade ou infelicidade depende da qualidade do objeto que se apega.*] Até porque não era possível devolver a maior parte dessas coisas, pois as coisas mais importantes das quais se estava falando não eram propriamente coisas materiais. [10 – *O amor de uma coisa eterna e infinita alimenta a alma de pura alegria, isenta de toda a tristeza, o que deve ser profundamente desejado e procurado com todas as forças.*] Roubar, apropriar ou se apegar, eram questões que se relacionavam às coisas dos outros e às suas, se é que se poderia considerar essa última hipótese. Mas havia uma saída para não sentir culpa, até poderia se mencionar que haveria um grande alívio nessa saída. Consideraria que não era mais uma questão de roubos, apropriações ou apego. Tudo era uma questão de encontros casuais com fontes de conhecimento que provocavam determinadas alterações. Iria considerar que eram trocas com resultados positivos, embora não se pudesse afirmar nada em relação aos outros. Ele cuidaria apenas de sua parte na história. Tudo isso deveria ser relacionado, em sua mente, como alguma coisa positiva, do bem. [11 – *Depois que o verdadeiro bem se torna mais conhecido, sente-se um grande alívio.*] Na vida também se perdia ou cedia tantas coisas para os

outros que não consideraria mais essas questões como coisas relevantes, ou seja, tudo era uma questão de trocas entre uns e outros que diziam agir em torno de um bem comum. [12 – *O verdadeiro bem é o bem supremo e absoluto.*] E se tudo era um bem comum, que deveria ser atentamente procurado e revelado, parecia óbvio que todos estavam unidos em seus propósitos de alcançar o verdadeiro bem. Um bem comum para todos. [13 – *O verdadeiro bem é certamente o conhecimento da união que a mente possui com toda a natureza.*] Ele tentaria fazer com que o seu processo de procura e revelação alcançasse a dimensão do outro, de forma que eles também pudessem compreender o processo como ele havia compreendido. [14 – *Deve-se atingir a felicidade e agir para que os outros compreendam a mesma coisa.*] Era talvez uma questão de educação, de tornar as coisas assimiláveis. De transmissão de uma informação. Mesmo considerando que algumas das coisas tão difíceis que ele havia conseguido compreender exigiriam um esforço muito grande de sua parte, caso quisesse compartilhar essas informações. Mas qual seria o sentido de tudo aquilo se ele não pudesse transmitir sua experiência de alguma forma? [15 – *Não se deve desprezar a educação, pois muitas coisas, que por si são difíceis, tornam-se mais fáceis e compreensíveis pela arte.*] Para isso era preciso definir uma forma de tratar aquela experiência adquirida ao longo de uma vida e transformar aquele conhecimento de modo que pudesse ser transmitido e entendido. Estudar muito era preciso, procurar auxílio com os mestres antigos e com os mais recentes. Uma busca por sabedoria poderia se transformar em um grande fardo, mas era necessário aprender a suportar esse fardo, caso se quisesse seguir adiante. Agora era o momento de aliviar esse fardo, transformá-lo em algo mais leve, em uma possibilidade de tratar adequadamente aquele acúmulo de coisas. [16 – *É necessário descobrir os modos adequados de tratar o entendimento.*] E o maior presente que ele queria nesse momento era sentir-se equilibrado, mesmo nas condições mais adversas. [17 – *É necessário viver com equilíbrio e buscar a sabedoria.*]

Havia o comércio. Ele comprava algumas coisas, pensando bem, talvez não fossem apenas algumas coisas, praticamente todas as coisas, como todos faziam. Não havia outra alternativa em seu tempo. Comprou tanta coisa em sua vida. Por isso mesmo, podia dar-se ao luxo de roubar, tomar emprestado e não devolver. Achava que já havia pagado um preço muito alto para chegar até onde chegou. Tudo tinha um preço, sempre ensinaram assim. Em seu tempo, todas as coisas podiam ser traduzidas em cifras econômicas. Era o tempo das cifras, das quantidades, das estatísticas. Até mesmo a perda irreparável, a lembrança, a alegria, a tristeza, o ciúme, a avareza, a inveja, a dor, o desespero, o crime, a vergonha, pecados e virtudes, o presente, o passado e o futuro, enfim, tudo, poderia ser traduzido em alguma moeda de troca. Tudo tinha um preço que poderia ser arbitrado por alguém que detivesse tal autoridade. Se os preços eram justos, ele não tinha mais a mínima noção. Ele perdera todo e qualquer referencial há muito tempo. Toda a capacidade de avaliar essas coisas havia desaparecido. O valor das coisas era uma dessas coisas misteriosas. Por isso mesmo dever-se-ia estar atento aos modos de percepção, pois isso poderia estar relacionado com o valor atribuído às coisas. [18 – *É*

preciso conhecer os modos de percepção: quais são as forças que movem a vontade e a natureza daquilo que se deseja aperfeiçoar.]

Ele falava uma língua semelhante à que todos ao seu redor falavam. Nunca soubera quem havia falado aquela língua em primeiro lugar. Ele se confundia sempre com as palavras, pois tudo parecia tão estranho a partir do momento em que pensava na razão de determinados nomes. Tudo poderia parecer tão ridículo e tedioso se todas as palavras fossem colocadas diante de um inquérito. A maioria das pessoas não pensava nisso. Era possível cismar que essas pessoas estavam entrando em uma era em que um tédio de uma mesmice imperava. Uma mesmice que poderia até ser santificada ou abençoada por alguns. Mas julgava necessário lembrar-se da lição daquele que pediu perdão por aqueles que não sabiam o que faziam. Ele sabia que fazia parte dessas pessoas que deveriam ser perdoadas, apesar de estar fazendo um esforço enorme de atenção e vigilância para não ser incluído entre aqueles que não sabiam o que faziam. Haveria momentos de dúvida, risco cada vez mais freqüente, em que talvez não se soubesse mais o que estava fazendo. Poderia se perder em algum lugar entre conceitos, idéias, nomes, coisas. Sabia que na maior parte do tempo ele fora uma daquelas pessoas que repetiram tudo, acreditavam em tudo, conformavam-se em nascer em um mundo dado e pronto. Essas pessoas raramente se questionavam. Era preciso apenas repetir uma ladainha. Era preciso apenas decorar todas as rezas. Era preciso apenas citar todos os santos naqueles momentos de desespero. Estariam todos salvos automaticamente! Ele acreditava que até aquele momento não havia sido capaz de inventar nada de útil, nada que valesse alguma coisa, nada que justificasse sua existência. Nada que pudesse colocar o seu nome entre aqueles candidatos a ocupar um lugar nos tetos das catedrais. Ele era um grande pecador. Por isso mesmo, ele havia percebido que era preciso se confessar, pois já estava chegando sua hora nona. [19 – *São quatro os modos de perceber: ouvir dizer; uma experiência vaga e por acaso; inferir a causa a partir de algum efeito; percepção de uma coisa em sua essência pelo conhecimento de sua causa próxima.*] Era hora de estar atento, prestar atenção. Havia alguma coisa para ser percebida. Havia alguma coisa que estava além do que se ouvia dizer ou de todas aquelas experiências vagas e por acaso. Diziam para ele que tudo era uma questão do acaso. [20 – *Aprende-se que ouvir dizer e experiências vagas são necessárias à vida.*] Havia acreditado na tese desse acaso por muito tempo. Pensou que tudo não passava de experiências vagas necessárias à vida, levando de uma coisa à outra. [21 – *De uma coisa, sempre se conclui outra coisa.*] Portanto, de uma situação sempre remetendo à outra, foi levando a vida, de acaso em acaso, de acontecimento em acontecimento, até que perceber que as coisas não eram assim tão fortuitas, casuais, como haviam propagado. Sua vida e sua experiência produziam efeitos estranhos quando eram analisadas retrospectivamente. Parecia não haver mais nenhum acaso. Sua percepção captava essas “estranhezas”, algumas sensações que estimulavam uma imaginação. Nessa fantasia da imaginação, os fatos do acaso acabavam se transformando em causas e produzindo efeitos. Eles deixavam de parecer “acazos” para se transformar em possibilidades de causas de eventos, de

encontros, de coisas, de ações e até de pensamentos. Era mais uma daquelas situações em que algumas pessoas param para pensar e pesar sua vida. Colocar tudo na balança. Aquela preparação para a eventualidade de um juízo final momentâneo, já era quase a hora nona, esse fato havia sido mencionado anteriormente. É quando se começa a se preocupar com a essência, com a transcendência, com a busca de um conhecimento mais profundo. [22 – *O conhecimento mais difícil é aquele que é percebido unicamente por sua essência.*] E era nesse momento que era preciso reconhecer sua limitação seguida de uma enorme culpa. Ele havia decidido não atribuir mais os seus erros aos outros e nem ao acaso. Seu caso era complexo, mas ele partiria de coisas mais simples para se fazer entender. Que fique claro que o primeiro propósito era compreender a si próprio. Uma propriedade de um “si” que era muito confusa. Era preciso admitir isso logo de início. Esse era o primeiro caso a ser compreendido na ordem dos acasos que se seguiram. [23 – *A experiência de casos simples ajuda a compreender coisas mais complexas.*] Deixaria que cada um pensasse o que quisesse, pois se também não quisesse deixar, elas iriam continuar pensando da mesma forma. Ou seja, sua crença na possibilidade de intervenção na realidade dos outros já tinha perdido quase toda a importância. Era mais importante crer em sua capacidade de intervir na própria realidade, em compreender a si próprio, sua origem, como se construiu todo aquele percurso e como foi possível chegar neste determinado ponto, aqui e agora... Não haveria tentativa de demonstrar cientificamente mais nada, agora seria preciso crer muito mais em uma faculdade da percepção situada na intuição. [24 – *A demonstração pode não captar as mesmas coisas que a intuição.*] Isso agora fazia parte de sua bagagem. Isso e algumas outras coisas que o perseguiram, que o acompanhavam desde o início, que pareciam vir de fora e se insinuavam entre colchetes. Dentro de pouco tempo ele iria partir para uma viagem. Poderia ser apenas uma metáfora. Uma imaginação. Mas tudo era necessário para a realização de um projeto muito ambicioso. [25 – *Vários são os meios necessários para se alcançar a percepção.*]

Nesse momento de ambição, apenas sabia que era preciso confessar o seu grande erro. Era preciso tentar reparar alguma consequência daquele erro, ele pensou. Não que tivesse cometido apenas um erro, eram vários, um erro sempre acabava conduzindo a uma cadeia de erros, assim como uma coisa conduz à outra. E sua confissão de um grande erro acabaria atraindo a confissão de uma série de outros pequenos erros associados. [26 – *Qual o modo de percepção mais adequado que se deveria escolher?*] Talvez tudo tivesse que seguir uma lógica de adequação de forma e conteúdo. Forma, conteúdo, tudo isso afetaria o modo como iriam perceber todas as coisas. [27 – *Ouvir dizer e experiências vagas ao acaso nunca serão os meios adequados se tais acontecimentos não contarem com uma compreensão prévia do intelecto.*] Mas a contradição já estava instalada desde o início, pois ele havia dito, logo no começo, que seria direto para dizer tudo o que tinha que dizer, sem rodeios. O que iriam dizer, ou o que se ouviria dizer sobre o que se quis dizer? Iriam dizer que tudo era acaso? Que não havia compreendido muito bem o que ele próprio estava propondo demonstrar ou confessar?

Mas seria preciso admitir que outro de seus grandes pecados, não era o pior e nem era esse o que se propôs a confessar, mas já que estava mesmo no confessionário, ele admitia que à companhia de um grande mentiroso pudesse estar associada à de um grande ladrão. Dentre as coisas que se diz e se escreve, é muito difícil reconhecer o que é verdade e o que é um golpe da construção da mente de um grande mentiroso. [28 – *Inferir a causa a partir de algum efeito pode dar uma idéia da coisa, mas não é um meio adequado de atingir a perfeição.*] Quais seriam as causas para mentir? E quais seriam os efeitos? Deveria haver uma razão oculta em tais causas? Ou poderia ser exatamente o oposto? A causa estaria ali totalmente explícita, diante de todos, muito mais próxima do que se poderia supor. E não era uma metáfora. [29 – *Compreender a essência da coisa pelo conhecimento de sua causa próxima é o meio mais adequado.*] Alguns poderiam até reconhecer nisso tudo um processo de demência. Alguns que se envolveram com tais assuntos acabaram perdendo toda a razão. O que seria a normalidade dentro de seus padrões era um fato a ser pesquisado no futuro ou no passado. Alguém já poderia ter feito tal pesquisa. Seria apenas mais um caso de apropriação. Ele poderia ser confundido com um prolixo qualquer, desde que não prestassem muita atenção! Tinha até certo prazer em falar, mas sua vontade de escrever o que ele teria prazer de dizer era bem maior. Mas aí daquele que não o ouvisse! Costumava ter arroubos de violência. Era perigoso. Acreditava naquela teoria que tudo poderia conspirar para se transformar em uma guerra em uma questão de segundos. Se é que tudo já não estava em guerra desde o início e já não estivesse tudo pairando sobre os escombros. A partida já poderia ter chegado ao final e apenas algumas pessoas poderiam ter percebido isso. Poderia ser um covarde, mas não fugia de uma luta se fosse obrigado a defender alguns de seus princípios. Manejava muito bem uma espada. Ficava sempre encantado com a pequena semelhança entre *sword* e *word*. Hamlet também devia ter o mesmo encanto por tal semelhança. Mas no final da partida, Hamlet poderia ser apenas Hamm. Uma vítima de suas próprias armadilhas entre *sword* e *word*. Seria uma ironia considerar tudo isso, mas ela era mais real do que se poderia supor, mesmo em português. Ao mesmo tempo, não deixava de ser muito engraçada a pá que lavra na palavra. Mas eram apenas algumas distrações e mais alguns roubos. Ele não se encantava com as armas de fogo. Preferia mecanismos mais artesanais. Tinha até muito medo desses instrumentos modernos. Eram instrumentos que encurtavam uma discussão. Iam direto ao assunto de matar ou deixar viver. Instrumentos muito irônicos, só mesmo a humanidade para inventar essas coisas. A espada era mais civilizada, também uma coisa humana. Uma pergunta, entre parêntesis, o que não era humano desde que alguém se propôs a confessar? A espada? Talvez esse fosse o instrumento mais humano de todos. Obviamente, poderia estar se divertindo com a semelhança entre determinadas palavras, fingindo uma loucura. Uma loucura extremamente conveniente ao lidar com determinadas armas, pois era preciso dominar o peso, era preciso treinar os movimentos certos, a habilidade e a agilidade de golpear na hora certa o ponto fraco do inimigo. A calma era uma de suas táticas, ou fingir calma. Ter aparência de estar calmo. O que, enfim, dava tudo na mesma, afinal, aparência e

realidade, quem poderia distinguir uma coisa da outra? Astúcia, tática, estratégia. Alguém havia dito há muito tempo que se deveria aprender a lidar com tudo isso. E no momento certo era preciso ter a astúcia para dar o golpe fatal. Mas ele nunca teve certeza se seria capaz de aprender, se teria aprendido alguma coisa, se era capaz de captar aquele recado. Isso seria investigado algum dia. [30 – *A busca até o infinito não é necessária para investigar a verdade.*]

Ele sempre soube que seria preciso contar uma longa história. Sua confissão seria uma história. Pelo menos, por enquanto. E fazer esse relato poderia ser muito arriscado. Mas correr riscos faz parte do processo. Ou seria um jogo? Processo ou jogo, não importa mais. Era muito arriscado tudo o que estava para ser escrito. Ambos, os processos e os jogos, envolviam fatores como ganhar ou perder. As regras não eram muito claras. Haveria uma forma de torná-las mais explícitas? Teria uma maneira correta de dizer tudo o que precisava ser dito? E se aquela fosse a última oportunidade para deixar um registro qualquer, um rastro de sua hora nona sem direito a ressurreição? Como seria possível demonstrar que alguma coisa havia sido compreendida? [31 – *O cume da sabedoria é o entendimento de sua força inata, que produz para si instrumentos intelectuais, por meio dos quais adquire outras forças para outras obras intelectuais e destas obras, outros instrumentos.*] Sua confissão teria que tentar demonstrar a existência de uma força inata, que agia antes mesmo que se soubesse que era necessário se confessar. Talvez ela estivesse em ação antes mesmo de uma dita “sua” existência. Talvez ela não tivesse forma, duração e fosse eterna. Talvez ela não passasse de um “nada”. Mas não arriscaria ir tão longe. Já tinha percebido que não era preciso lidar com os assuntos infinitos da metafísica, apesar de saber que ela, a metafísica, poderia estar se intrometendo em seus assuntos. Tentaria simplesmente dar forma a uma confissão que seria como uma mensagem de um naufrago dentro de uma garrafa à deriva em um oceano. Na verdade, sua confissão não passava de uma investigação, de uma procura incessante de uma causa, de uma compreensão, de uma verdade, “sua verdade”, de uma essência, “sua essência”. Ao mesmo tempo, havia a preocupação de que essa confissão teria que ser dirigida a alguém. Quem encontraria aquela mensagem? Quem seria capaz de localizar o naufrago, se isso fosse possível? Seria um pedido de socorro? Caso não fosse localizado, seria uma carta que portava uma sentença de morte? Ele sabia que não era um pedido de socorro. Era simplesmente uma confissão que em alguns momentos poderia parecer um pedido de socorro. Poderia até simular um comunicado usando a primeira pessoa: “estou vivo, em alguma ilha de algum oceano não identificado, não sei quais as coordenadas e nem mesmo tenho uma idéia de quem irá achar essa mensagem e muito menos quando isso irá ocorrer, não estou procurando salvação e nem estou pedindo socorro”. Voltando para a terceira pessoa, existem pessoas às quais ele gostaria de dizer algumas coisas para que elas compreendessem. Assim, na primeira pessoa poderia não soar como se pretendia, “eu escrevo estas palavras neste momento, posso afirmar que estou vivo, sobrevivi a um naufrágio, estou bem, foi tudo proposital”, mas essa opção seria descartada, o resultado formal não o agradava e, afinal de contas, “ele”, “eu”, tudo não passava de pronomes pessoais, ficções de

uma linguagem sob terrível suspeita. Poderia dizer que estava refletindo sobre a sua vida, tinha refletido muito na existência, especialmente nesses anos de solidão, não havia sido mencionado um tempo antes, mas teriam transcorrido muitos anos até a tomada da decisão de se confessar. E nesse tempo ele procurava encontrar algum método para conduzir uma confissão adequadamente, de modo que os outros compreendessem quais eram os seus pecados, suas faltas, seus erros. Era um esforço tentar compreender qual a metodologia a ser utilizada, mas isso tinha se transformado em uma pequena obsessão. Havia apenas uma vaga intuição de que conseguiria chegar a alguma conclusão. Esperava demonstrar pelo menos uma coisa com a sua confissão: a sua produção implicava em uma sensibilidade correspondente. O seu poder de fazer alguma coisa estava diretamente relacionado com o poder de ser afetado por alguma coisa ou até mesmo afetar outra pessoa. O erro ou os erros confessados seriam a oportunidade de demonstrar que ele tinha sido profundamente atingido por uma “catástrofe de afetação”. Tão afetado que deveria produzir algo equivalente para equilibrar a equação de forças novamente. Se uma causa precisava ter tanta realidade quanto o seu efeito, ali, na confissão de seus erros, havia a realização formal de uma causa tão real quanto os efeitos produzidos, como se pretendia exhibir mais adiante. [32 – *É necessário compreender o que é o método de investigação da verdade e quais são os seus instrumentos inatos.*] Ele poderia mencionar que estava pesando todos os fatos em uma balança ali, naquele lugar. Teria que ter um lugar para ser mencionado. Geografia não o interessava muito. Muito menos história. A não ser a sua, óbvio. Ele era um grande egoísta. Só poderia pensar em si próprio naquele local, naquela ilha. Dali, de onde poderia passar horas a contemplar o horizonte da afetividade projetando suas especulações mais diversas. Um horizonte que se alterava o tempo todo, de acordo com as horas do dia e com a incidência das diversas luzes. Dentre as suas especulações, uma das mais simples de todas era o mistério daquela linha que dividia dois espaços, o céu e a terra, e que se chamava exatamente linha do horizonte. Uma noção muito comum e óbvia, assim como tantas outras obviedades quaisquer de que ele tinha se apropriado para criar suas razões internas. Criar, inventar, perceber, investigar, não necessariamente nessa ordem, tudo isso era necessário para produzir aquela linha do horizonte. Essas noções comuns eram bem capazes de encontrar suas razões internas e necessárias para produzirem sua própria lógica. A lógica do horizonte. Essa lógica explicaria a sua própria causa. Ela poderia produzir uma idéia adequada para cada situação. Essas idéias não poderiam parecer milagres como muitas vezes se apresentava um lindo pôr do sol ou o despontar de uma lua cheia em uma noite estrelada e sem nuvens. Mas sabia que poderia ser qualquer um naquela ilha, inclusive ele mesmo. Essa ilha existiria em um registro qualquer, seja na imaginação da memória ou em um espaço concreto de uma confissão. E o melhor espaço para fazer tal confissão seria aqui, neste momento. O único problema de estabelecer o local como aqui e o momento como agora é que era preciso tomar muito cuidado com as distrações. Vigiar o tempo todo para não cair em tentação. Elas são muitas, pois a mente divaga sempre. Ela reage espontaneamente quando ouve ou lê determinadas palavras. Seria engraçado dizer que a mente

“mente” muito. Foi apenas um exemplo de distração, agora, aqui, neste momento. É muito difícil prestar atenção. São poucas as pessoas que prestam atenção. Talvez, se a humanidade tivesse que pagar um preço por seus erros, literalmente uma cifra econômica, talvez ela fosse mais atenta, ele pensou. Mas quando se pensa que o termo humanidade é tão genérico, amplo, escorregadio, fluido, fugidio, astuto, percebe-se que seria praticamente impossível encontrar o seu local de residência para cobrar a dívida. Dizem que havia um tribunal para julgar os crimes contra a humanidade. Mas quem iria pagar os crimes que a humanidade cometeu contra si própria? Mas não acreditava mais nessa ficção. Isso já não seria mais uma distração? Diriam que é muito triste pensar assim. Não acreditar em mais nada. Não ter fé e nem esperança. Dizem que dói muito. Mas outros diriam que apenas na tristeza ou na dor se conheceriam os sentimentos opostos. Que se sabia que estar vivo em um “mundo”. Ele diria que já doeu o bastante. Já sofreu demais. Já chorou todas as lágrimas do mundo e que agora não adiantava mais essa estratégia. Arrependeu-se de fato. Se é que ainda haveria alguém disposto a acreditar na declaração de arrependimento de um grande mentiroso.

Como prova de arrependimento sincero e eficiente, ele estabeleceria a necessidade de ser de outro modo daqui por diante. O jogo ou o processo revelaria suas regras aos poucos, se é que elas já não estivessem bastante claras desde o início. Na medida em que se fosse praticando haveria uma necessidade de cumplicidade. Algumas pessoas deveriam estar dispostas a entrar nesse jogo, no tempo concreto em que ele fosse armado, na luta ou trama de um texto em que ele estivesse amarrado. [33 – *O primeiro passo é procurar uma idéia verdadeira.*] Ele, o naufrago no seu momento de confissão, perguntaria alguma coisa em algum momento para algum sujeito. O que era uma idéia verdadeira? Onde estava a idéia verdadeira? Pois teriam que procurá-la. Ela estava lá. Bastava querer achar. Quem seria esse sujeito? Poderia ser ele próprio, perguntando a si mesmo. Mas ele “próprio” voltava a uma questão de propriedade, uma estranha propriedade. Ele mesmo teria que responder suas próprias questões, disso não haveria a menor dúvida. Mas aquele “quem” era um problema desde o início, uma vez que foi confessado que alguém talvez não pudesse mais ser considerado “ele”. Pois aquele “quem” que se dizia “ele” havia roubado tanta coisa de tanta gente que a confusão não poderia jamais ser desfeita. Aquelas idéias “emprestadas” de muitas pessoas não poderiam mais ser devolvidas aos seus legítimos donos. Talvez eles não existissem mais, ou pior, talvez aqueles “eles” também tivessem enfrentado situações terrivelmente semelhantes. Todos aprenderam a ler e escrever uma língua que provavelmente não fora inventada por “eles”. Então, era muito natural simular estar muito confuso. Não sabia mais quem era ou poderia fingir que nunca soube nada. [34 – *Para alguém saber que sabe, é necessário primeiramente que esse alguém saiba que é capaz de saber.*] Talvez aquele leitor que encontrou a garrafa perdida ou atirada ao mar pudesse ajudar a responder algumas questões. Talvez não fosse apenas um leitor. Poderia ser mais de um. Quanto mais leitores, melhor. Não era uma questão de fama. Era apenas uma necessidade de ajuda. Era uma confissão, estava estabelecido. Também era um pedido de socorro atirado ao acaso. Mas ele tinha dito que não era um

pedido de socorro. Contradições se espalham o tempo todo. Socorro! Onde estaria a verdade, afinal? Geralmente os naufragos querem ser salvos, querem ser encontrados. É bem provável que se pudesse provocar uma situação estratégica em que um sistema qualquer absorveria um pedido de socorro. Agora parece mais claro que em sua confissão poderia haver, de contrabando, um pedido de socorro. Essa confissão ou esse pedido poderia ficar arquivado por anos em uma biblioteca ou em um arquivo. O sujeito “ele”, o naufrago, poderia nem mais existir quando sua mensagem de confissão e socorro fosse encontrada. Nesse caso, aquele “ele” poderia ser perdoado? Como saber se haveria a chance de um perdão? Então, ele pensou que esse era um caminho errado de seu pensamento. O naufrago que joga uma garrafa com uma mensagem ao mar nunca poderá ter a certeza de alguma coisa. No máximo poderá continuar se questionando, elaborando hipóteses, possibilidades, imaginando os caminhos que essa garrafa poderia ter percorrido. Mas, certeza, nunca! [35 – *A certeza é uma essência objetiva: é o modo formal pelo qual se sente a própria essência. Para se ter certeza da verdade é necessário que se tenha uma idéia verdadeira.*] A hipótese mais tranquilizadora era que alguém, em algum lugar, encontraria aquela mensagem e não a destruiria. Se ninguém soubesse ler aquela escrita, essa hipótese não havia sido mencionada antes, a língua em que ela foi redigida poderia ser uma língua morta, desacreditada, que poderia nem mais ser utilizada. Assim, a confissão teria que ser levada para outros especialistas. Haveria necessidade de uma tradução. E as traduções podem trazer mais questões que desafiam a busca de uma idéia verdadeira, de sua essência, procura formal que deveria resultar em uma certeza. Essa confissão poderia acabar em um grande arquivo, em uma biblioteca, em uma coleção particular. Dizem que existem tais colecionadores, era também uma outra hipótese. Eles ajudam a salvar coisas da destruição cotidiana. Salvam as coisas mais banais, mas também salvam coisas importantes. Coisas que foram escritas em línguas mortas, que poderiam nunca ter chegado ao conhecimento dos outros. Afinal, alguns seres humanos, em alguns momentos, decidiram o que era a verdade, o que era a certeza, o que poderia ser pensado e escrito. Pode ter sido assim, arbitrariamente. Quaisquer coisas que não estivessem em conformidade com tais determinações teriam que ser destruídas. Nesse momento, a humanidade precisou de alguns desobedientes, de algumas criaturas que colecionaram coisas proibidas, que salvaram coisas da destruição. Esses colecionadores fazem coleções com paixão, pois eles geralmente acreditam naquilo que colecionam. Tentam cuidar com todo zelo. Inevitavelmente, essas coleções tomam outros rumos com a morte de seus proprietários. Elas viram espólios, fazem parte de um inventário e depois podem tomar rumos inesperados. Ninguém gosta muito de pensar nesses assuntos. Um calafrio sobe pela espinha até chegar às extremidades de um corpo. Mas voltemos para o problema anterior, ou seja, o encaminhamento da mensagem encontrada em uma garrafa à deriva. A hipótese mais agradável para o naufrago é que, na certeza de sua existência finita, ela deveria ficar arquivada em alguma biblioteca ou arquivo. Isso dava certo ânimo e até gerava um propósito de confessar mais ainda todos os seus pecados, os que ele cometera de fato ou até mesmo aqueles que haviam sido apenas imaginados. Por

pura falta de sorte ou oportunidade acabaram não se concretizando. A hipótese de um perdão póstumo era agradável, mesmo sabendo que aí se encontrava uma idéia de morte, de finitude. A possibilidade de redenção posterior acabaria justificando os seus esforços de confissão. Mas não haveria ingenuidade, pois sabia que muitas regras ainda estavam por vir. Cansou-se de ler, ouvir e estudar, em um tempo em que ele se prestava a esses papéis, sobre o devir do ser ou o ser do devir. Isso agora era apenas uma sombra em sua memória. Era complexo demais para se raciocinar na situação emergencial em que ele se encontrava. [36 – *O método verdadeiro é o caminho pelo qual a própria verdade ou as essências objetivas das coisas ou as idéias (todas essas expressões significam a mesma coisa) são procuradas segundo a ordem devida.*] O método conhecido poderia não ser o verdadeiro. O método em que foi criado era constituído de regras, normas, leis. Essas condições constituíam um edifício arquitetado em um passado bem recente. Diziam que esse passado foi iluminado por luzes que não se sabe muito bem de onde vieram. Mas muitas pessoas gostavam de imaginar que esse passado era muito anterior, muito mais antigo do que se poderia supor. O sistema permitiu e estimulava que se acreditasse nisso. “Eles” não gostavam que se mencionasse que essas tradições todas foram inventadas. Que tudo era uma questão de invenção e crença. E a procura do método verdadeiro nunca foi estimulada. Quem propôs inicialmente essa procura foi outro náufrago voluntário que havia sido muito perseguido em vida. Suas confissões foram encontradas e reavaliadas em um passado também muito recente. Realmente, o terreno em que eles fizeram as fundações desse edifício estava em uma antiguidade muito distante. Mas eles se esqueceram que aquele território antigo era de pura areia, pó, pequenas partículas, átomos sólidos e indivisíveis por um longo período. Esse edifício era de uma fragilidade muito grande e poderia ruir muito fácil. Era uma edificação construída sobre a areia. Mas os defensores para as regras desse jogo não gostavam que se falasse muito desse terreno, desse território. Suas regras e normas não deveriam ser questionadas pois todos deveriam ser “normais”, ou pelo menos a maioria deveria se situar estatisticamente dentro de um parâmetro de “normalidade”. Não gostavam nem que fosse sequer mencionada a invenção de uma suposta “estrutura”. E para esconder essa fragilidade eles armaram uma grande trama, um jogo de linguagem, segredos hierárquicos, iniciações em mistérios. Alguns ditaram regras para um jogo em um tempo não muito distante julgando a infalibilidade de seus sistemas, de suas técnicas, de suas escrituras. Outros aperfeiçoaram a eficiência dessas regras, pois enxergaram outros usos, mais infalíveis ainda, para aquilo que, na verdade, ninguém era capaz de dominar completamente. Transformaram tudo em normas e disciplinas que estavam acima do bem e do mal, pois a estatística da existência de uma multidão começava a importar mais. Todos teriam que ser disciplinados daí para frente. Poucos pensavam a respeito disso. E pensar sobre isso não deveria receber estímulos, pois isso era perigoso para a sobrevivência de uma multidão “ordenada” e em constante “progresso”. Era um sistema teoricamente muito eficiente e complexo. Aquelas cifras econômicas também não deixavam de fazer parte de todas as estratégias. Os “normais” apenas deviam cumprir as obrigações, exercer os

seus papéis, estar nos lugares que garantiam a manutenção e o perfeito funcionamento de um edifício construído sobre a areia. A eficiência era medida em números, em cifras, era necessário ser um indivíduo, com um endereço e um número próprio para ser “identificado”. Não porque era importante ter uma “identidade”, mas para fazer parte de uma quantidade, de uma estatística. Não era isso um Apocalipse completo? Ser apenas um número “próprio”, uma propriedade a serviço de uma criatura que superou o criador? O número da besta era o sinal “próprio” dos tempos: 666. E houve trevas da hora sexta até a hora nona. Ouviu-se dizer, ou pior, estava escrito em algum lugar. Entre seis e nove, uma duração de três horas. *Como se* fosse um filme de longa metragem. Entre doze horas e quinze horas no ocidente, três horas. Somando, subtraindo, multiplicando, dividindo, tudo se resumia aos algarismos três, seis e nove. A hora nona, 9, cujo algarismo girado poderia ser 6. Três vezes seis: 666. E o seis, sobreposto três vezes, girando sobre o seu próprio núcleo circular, entre as posições de 6 e de 9 formavam uma hélice, um diafragma de uma câmera fotográfica, um olho. Um olho que tudo vê. Um panóptico. Um olho vigilante que registra tudo em uma escritura sem fim. Um olho que apenas vê uma linguagem de consoantes e números! Finalmente uma grande revelação: um segredo “arquiescritural” havia sido descoberto! Não estava escrito lá no Apocalipse que, no final dos tempos, ninguém faria nada sem um número que pertencia a um sistema criado pela “besta”? Isso já era uma realidade. O final dos tempos já era desde sempre o presente daquela “dita realidade” do eterno “vir-a-ser” de uma linguagem escritural. De agora em diante o véu estava rasgado, seria possível descobrir quase todos os segredos. Havia meios de aprender como funcionava o mecanismo. Mas ele agora também poderia ser capaz de produzir efeitos incontrolláveis, indesejáveis, pois a ambigüidade da utilização desse conhecimento era sempre uma droga, para o bem ou para o mal. Ele poderia se alinhar aos “mestres da suspeita”. Poderia ser procurado, ameaçado. Seria melhor fugir para uma ilha deserta. Tudo teoria. Tudo ficção. Tudo pura imaginação. Alguns pequenos distúrbios, uma pequena perturbação, mínimos que fossem, poderiam apenas parecer ameaçar tudo. Eles queriam e estimulavam que todos apenas cumprissem suas obrigações mínimas para tudo continuar funcionando como sempre parecia ter sido. O cumprimento das obrigações era muito mais importante do que a razão que deu origem para aquilo tudo. A razão, a origem, isso tudo já havia sido desacreditada bem recentemente por alguns sujeitos inconvenientes, os tais “mestres da suspeita”. Eles reviraram arquivos, bibliotecas e fizeram escavações arqueológicas. Estavam à procura de um novo método, das estruturas por trás das estruturas, das palavras que escondiam mais do que revelavam. E tal método já poderia ter sido insinuado em algumas outras confissões escritas e arquivadas em algum local qualquer. [37 – *O método deve falar do raciocínio ou da inteligência.*] Um distinto senhor chegou mesmo a mostrar toda a fragilidade dessas razões, dessas origens, dessas regras que sustentavam o antigo edifício. Ele mostrou a descontinuidade de tantas coisas que pareciam ser contínuas, que pareciam ser verdades eternas e absolutas. Ele se deu ao trabalho de estudar essas descontinuidades, essas gêneses e genealogias. Percebeu logo que os fundamentos desse edifício eram tecidos com

redes de uma substância chamada poder. Para a grande infelicidade de nosso náufrago, aquele distinto senhor mostrou que era muito mais difícil acreditar em alguma coisa do que desacreditar. Mesmo depois de tudo isso, as pessoas ainda continuavam querendo acreditar, elas continuavam tentando levar a vida como se nada tivesse acontecido. Elas continuavam brigando para ocupar aquelas posições invejáveis que mantinham o edifício de pé. O nosso náufrago chegou a ocupar uma dessas posições por um determinado tempo. Então, ele podia dizer que conhecia um pouco daquele edifício por dentro. Sabia aproximadamente como ele funcionava. Conhecia quais eram alguns de seus pontos fracos. Escalado para uma viagem de avião que nunca chegou ao seu destino, ele acabou sendo um dos únicos sobreviventes de um desastre, senão o único naquela ilha. Ficava imaginando se aquele acidente não havia sido uma conspiração. Pensava se tudo aquilo não havia acontecido porque ele já andava meio desconfiado de algumas coisas, andou perguntando o que não devia, leu coisas que não deveria ter lido, conversou com pessoas suspeitas. Enfim, suas relações não eram nem um pouco confiáveis. Depois disso tudo, o nosso náufrago percebeu que estava mesmo perdido propositadamente em uma ilha, não tinha muito mais o que fazer, não havia salvação verdadeira para o mundo, ele perdera essa crença há muito tempo. Existiriam hipóteses de salvação. Coisas individualizadas. Eventos únicos, misteriosos e inexplicáveis. Ou existiria a salvação de criar hipóteses. Pretextos para passar o seu tempo naquela ilha sem a companhia de um “Sexta-Feira”.

Mas ele precisava de algum método, ainda não havia encontrado o seu. [38 – *O método é o conhecimento reflexivo ou a idéia da idéia. O bom método ou o mais perfeito é aquele que mostra como a mente deve ser dirigida.*] Na procura de seu método, ele ignoraria algumas afirmações estranhas que se insinuavam entre colchetes, “como se” fossem sopradas de fora, de um fora que estava dentro desde uma gênese. Ele sabia que tudo era uma questão de percepção, desde o início. Não iria subestimar a percepção de ninguém, mas preferia, neste momento, levantar a hipótese de outras ilhas, de outros náufragos. Se isso fosse verdade, cada um deveria ter suas próprias especulações também. Especulação seria alguma palavra que teria relação com espelho? Teria alguma relação com conhecimento reflexivo? Existiria algum instrumento inato que permitisse alguma forma de conhecimento que não fosse reflexiva? [39 – *Uma idéia verdadeira como instrumento inato deve existir de modo a compreender a diferença existente entre tal percepção e todas as outras.*] Nem todas as especulações gerariam hipóteses, muito menos teses. Se fossem muitos os casos semelhantes ao seu, poderia existir um universo paralelo de náufragos. Cada um em sua ilha, sem saber da existência do outro. Poderia ter ocorrido em uma época de muitos acidentes, tráfego aéreo e marítimo intensos, muitas ilhas desabitadas, pouquíssimos sobreviventes. Poderia ter havido uma época em que as pessoas decidiam pagar para viajar e nunca mais voltar. Eles seriam os náufragos propositais, uma viagem programada para que o avião caísse ou o barco afundasse nas proximidades de uma ilha desabitada. É certo que muitos morreriam na queda, mas para tais pessoas, morrer ou sobreviver em uma ilha deserta poderia “nada” significar. Não seria uma grande diferença. A decisão do naufrágio

voluntário em uma ilha deserta seria uma alternativa ao suicídio direto, ao atirar-se por uma janela de um edifício. Seria apenas uma chance para o acaso de uns anos a mais de uma “dita existência”. Caso para algum acaso fazer de uma existência algo aproveitável para uma “humanidade”. Essa poderia ser uma chance casual de tal perspectiva. Um exílio voluntário para se manter longe do conhecimento das coisas inúteis e, principalmente, para evitar a proposição de direções e regras inúteis. [40 – *Quanto mais coisas a mente conhecer, melhor compreenderá suas forças e a ordem da Natureza; quanto melhor compreender suas forças, mais facilmente poderá dirigir-se e se propor regras; quanto melhor compreender a ordem da Natureza, mais facilmente poderá se manter longe das coisas inúteis.*] E pensando nessa chance do acaso de prolongamento de uma sobrevivência, o náufrago poderia demonstrar a utilidade de uma existência que estava a ponto de não mais existir.

Há mais uma hipótese para se imaginar: se todos os náufragos tivessem a mesma iniciativa de se confessarem. De colocarem suas confissões em uma garrafa e atirarem-na ao mar. Se isso fosse freqüente, haveria uma probabilidade maior de algumas confissões serem encontradas. Nesse caso, se houvesse uma freqüência maior de confissões, os arquivos ou bibliotecas teriam que criar uma área específica para guardar tudo isso. Supondo que existiriam os náufragos produtores de confissões e aqueles seres que teriam restado e se conformado em permanecer nos continentes. Algumas pessoas continentais poderiam se especializar em encontrar confissões de náufragos. Outras poderiam se especializar em quantificá-las, classificá-las, decifrá-las, uma vez que nem todas poderiam ter sido escritas com a mesma linguagem. Poderia haver colecionadores interessados em adquirir confissões. Poderia até ocorrer um comércio de confissões. [41 – *A idéia se comporta objetivamente tal como o seu ideado se comporta realmente. As coisas têm comércio com as outras e suas essências objetivas terão o mesmo comércio.*] As mais valiosas seriam aquelas raridades, talvez em garrafas mais exóticas e diferentes, seladas de modos diversos, textos maiores ou menores cujos conteúdos formais fossem o mais atraente possível para o comércio. Com certeza, apareceria uma teoria das confissões de náufragos, uma disciplina de como estudá-las adequadamente, como abrir corretamente as garrafas sem afetar o conteúdo e até mesmo como desenrolar os papéis sem correr riscos de perdas. Nesse último caso, os conservadores ou restauradores de confissões de náufragos seriam os especialistas mais requisitados, pois quaisquer distrações, erros ou falta de habilidade poderiam destruir uma confissão única de um náufrago. Sabe-se lá de onde veio tal relato, quando e quem escreveu um conteúdo cuja decifração poderia ser uma grande e inestimável revelação. A destruição de tal documento, mesmo involuntária, poderia sempre representar a ameaça ou risco de uma perda irreparável para a humanidade. Essas hipóteses todas poderiam ser ampliadas infinitamente. [42 – *A idéia deve concordar totalmente com sua essência formal.*] Poderiam simular um percurso semelhante ao de um objeto arqueológico pré-histórico em um museu de arqueologia. Passariam por todas aquelas etapas “clássicas”: limpeza, análises preliminares, exames físicos e químicos, quantificação, medição, classificação, registro, desenho, fotografias, reproduções diversas,

simulações gráficas, conservação, restauração, comparação com outros objetos semelhantes ou opostos, criação de uma teoria, hipóteses, teses, antíteses, publicações, geração de informações, documentos, discussões, correntes favoráveis e desfavoráveis. Enfim, todo um processo que deixaria um rastro para ser arquivado, para o bem e para o mal. [43 – *O bom método é aquele que mostra como a mente deve ser dirigida segundo a norma da idéia verdadeira dada.*] Depois disso tudo, “eles” poderiam afirmar com toda a certeza do mundo que conheciam finalmente e cientificamente o naufrago que escreveu aquela confissão. Tudo explicado, tudo pronto, tudo tão simples, tudo tão bem classificado e, naturalmente, arquivado. Depois de tudo isso, “eles” considerariam como era simples e fácil conhecer cientificamente a tipologia de um naufrago por meio de suas confissões.

É preciso explicar que, naquele seu contexto ilhado, ele tentava encontrar algumas opções para ocupar sua mente, para exercitá-la. Pois havia aprendido antes de seu naufrágio, em um contexto em que seria melhor não confessar agora, pois correria o risco de não ser levado a sério, que tudo aquilo que não era exercitado corria o risco de se atrofiar. Temia que, naquela sua solidão, se não começasse a inventar hipóteses e teorias, sua mente poderia ir se atrofiando até não mais existir possibilidade de pensamento. Ele exercitava o raciocínio como se estivesse em uma academia de ginástica. Essa idéia era horrível, mas ele não resistiu em registrá-la também. [44 – *Para provar a verdade e raciocinar bem não necessitamos de quaisquer instrumentos a não ser da própria verdade e do bom raciocínio.*] Nesse caso, uma das melhores opções que foi inventada era elaborar hipóteses sobre o destino de uma mensagem de confissão na garrafa à deriva. Mas, antes mesmo de pensar no destino da garrafa, ele havia decidido se divertir um pouco ao fazer essa confissão. Era um de seus direitos solitários de naufrago. Como prolixo e mentiroso ninguém acreditaria mesmo em nada do que ele dissesse ou escrevesse. [45 – *O estado dos negócios humanos é extremamente mutável.*] Desse modo, decidiu que a única coisa com a qual poderia trabalhar e que não poderiam negar-lhe a existência era a própria redação da confissão. Assim se poderia exercitar um velho jogo com inversões dos papéis das coisas. Ele ouviu falar, ou leu em algum lugar, não importa, que das coisas nasciam outras coisas. Era todo um universo criado por coisas. Mas não havia uma preocupação com todas as ficções, pois tinha certeza plena de algumas coisas. [46 – *A verdade se revela a si mesma.*] Nesse universo, em alguns momentos ele achava que estava em um jogo; em outros, pensava que era apenas um processo. Duvidava também se era ele quem jogava o jogo ou se eram os “outros” que jogavam e “ele” era apenas uma das peças, uma das engrenagens, ou o que restou disso após o naufrágio. [47 – *De fato, há homens que nem de si próprios têm consciência; se afirmam alguma coisa ou duvidam, não sabem que duvidam ou que afirmam; dizem que nada sabem; e mesmo isso, que nada sabem, eles dizem ignorar; mas não o dizem de modo absoluto, pois temem reconhecer que existem, enquanto nada sabem; embora devam emudecer de medo de supor alguma coisa que exale um odor de verdade.*] Em algum momento ele tentaria descobrir se era possível optar entre o jogo ou o processo. Também

tentaria investigar se ele era o jogador ou apenas uma peça de um jogo dos “outros”. Mas para continuar em seu raciocínio, teria que determinar algumas coisas que outros não poderiam mais interferir. Seria necessário assumir os riscos de ser um jogador único que criava o jogo e suas próprias regras. [48 – *Com efeito, se algo lhes for provado, tais homens não sabem se a argumentação realmente prova ou falha. Se eles negam, concedem ou objetam, não sabem que negam, concedem ou objetam; devem, pois, ser considerados como autômatos, totalmente desprovidos de espírito.*] Em alguns momentos, poderia ser monótono como um autômato totalmente desprovido de espírito. Esse assunto de “espírito”, com aspas ou sem aspas era muito complicado, mas não havia outra opção a não ser seguir com os seus propósitos de confissão. Diria que, a partir daquele momento, por uma obrigação que ele mesmo havia acabado de inventar, “ele” seria a única pessoa que poderia ditar algumas regras. Não saberiam muito bem quem era “ele”, pois se sabe que alguém tentaria se esconder sob diversas formas e passar coisas de contrabando, coisas não autorizadas, não pensadas, não imaginadas. Não saberiam onde encontrá-lo, pois nem “ele” sabia em qual ilha estava e muito menos como sair de lá. Tinha apenas uma certeza: “ele” era outro sujeito, não mais aquele que havia partido antes do naufrágio. Depois de algum tempo perdido, não tinha mais uma idéia correta para afirmar quem era e nem mesmo onde estava. Apenas se lembrava que em algum momento teria que fazer uma confissão, colocar em uma garrafa e jogá-la ao mar. Também começou a se lembrar qual a razão primeira para essa confissão. Havia um método em jogo. [49 – *O método mais perfeito será aquele que captar a idéia do ser mais perfeito. Desde o início, portanto se deveria estar atento principalmente para que se possa chegar o mais rapidamente possível ao conhecimento de tal ser.*] E havia a necessidade de confissão que ele não poderia mais adiar ou ignorar.

Era preciso reparar um erro cometido há muitos anos atrás. Foi assim que tudo começou. Essa era a tentativa de explicar sua *causa sui*. Reparar um erro que talvez poucos teriam percebido. Mas ele era implacável consigo mesmo. Nunca se esqueceu desse erro, dessa negligência, desse desconhecimento. Esse erro teria que ser urgentemente... distraído. Não havia uma palavra melhor para isso: “dis-traído”. Era esse um dos princípios. As coisas começavam assim, com uma pequena distração que poderia virar uma traição. Poderiam dizer que não havia nenhuma seriedade acadêmica naquela mensagem. Ela poderia ser acusada de não ser científica o suficiente. Poderia ser acusado de ter confundido tudo, ter criado distrações com idéias falsas, fictícias e duvidosas. Mas o que era algo científico quando se falava de ciências humanas? [50 – *Deve-se distinguir e separar a idéia verdadeira das outras percepções e impedir a mente de confundir as idéias falsas, as fictícias e duvidosas com as verdadeiras. São muitos os que duvidam até mesmo das idéias verdadeiras, uma vez que não prestaram atenção à distinção entre a percepção verdadeira e todas as outras.*] Depois daquele distinto senhor que destruiu quase tudo, inclusive a si próprio. “Ele” diz aquele distinto

senhor, mas podem ter sido vários. Um se entregou voluntariamente para a morte, outro pode ter ficado louco, o outro teria morrido de uma doença terrível e associada aos pecados do sexo e da luxúria, o outro se suicidou, quanta ironia! Um senhor sempre acaba arrumando alguns discípulos, talvez a melhor palavra fosse: “apóstolos”, pois algo de apostólico se envolve em uma catástrofe apocalíptica. O mais famoso deles, o mais “apocalíptico”, arrebatou doze seguidores e dizem, ou pior, escreveram que foi crucificado pelos seus próprios compatriotas em um quase completo abandono, entre a hora sexta e a hora nona. Mas isso faz parte de outra história complicada e polêmica. Ela também se insinua aqui nesta confissão. Ela talvez faça parte de uma escritura que pode ter causado esse negócio de confissão na história toda. E o que importaria tudo isso após o naufrágio? Se houvesse a certeza absoluta de alguma coisa que poderia ser compreendida. Se ele fosse iniciado em alguns mistérios poderia haver uma chance de libertação. Como poderia haver algum tipo de certeza para suas intuições? [51 – *Podem-se identificar quais são as percepções fictícias, falsas e as duvidosas de modo que haja uma libertação de seus efeitos.*] Por um longo tempo acreditou que isso jamais aconteceria. Teria apenas que fazer algum esforço de subsistência. Seria apenas mais um sujeito esforçado e comum entre tantos outros. “Um menino muito esforçado”, ele se lembrava de ter ouvido essa frase tantas vezes em sua infância. Foi assim desde o princípio: um pouco de esforço não faria mal a ninguém. Em sua hipótese, a confissão atirada ao mar teria que ser encontrada. Ela teria que passar por uma leitura, ser analisada, e até mesmo avaliada. Deixar a opção para algumas pessoas pensarem sobre a sua história, aquelas pessoas que se deparassem com a sua confissão resgatada do mar por acaso, por um mero acaso. É preciso enfatizar a importância desse mero acaso. Dessa grande ficção do acaso. Caso contrário, nada disso poderia estar acontecendo nesse exato momento. [52 – *As ficções mais freqüentes se referem às coisas consideradas como existentes. Elas fingem algo, elas versam sobre coisas possíveis, mas não sobre coisas necessárias nem impossíveis.*] Mas pensar nesse mero acaso, nessas possibilidades todas, isso tudo seria apenas uma hipótese ou não passaria de um exercício prático de uma grande tentação? Tentação e hipótese, tudo não passava de práticas de uma só vontade, ele acabou pensando. Desse modo, não seria nenhuma maldade justapor os dois interesses: hipótese e tentação simultaneamente. Mas entre todas as hipóteses, qual delas seria a mais importante? Faria alguma diferença? Qual delas poderia ser considerada como “um princípio” ou *causa sui*? As idéias têm causas e elas devem explicar e contar suas causas. Essas causas são percebidas porque existem as afecções. Se há uma causa, é porque houve um ser que foi afetado. A afetação podia ser produzida por afecções ativas, causadas internamente, ou as afecções passivas, causadas externamente. Se toda a afetação está paralelamente correspondida no intelecto, ele não deveria esquecer que, ao pensar, a mente obedeceria somente às leis do pensamento. Então, seria outra hipótese a ser considerada nesse paralelo, que a ordem e a conexão das idéias, as causas e efeitos, por exemplo, representariam a mesma ordem e a conexão das coisas. Quem estaria por trás de tudo aquilo deveria parecer estar fora da questão. Seria uma “aparência” de exterioridade. Mas isso

seria mais uma das mentiras confessadas daquele naufrago, pois ele havia planejado uma confissão que apresentaria o “ser confissão” enquanto “ele” é produzido, no próprio processo de sua constituição. [53 – *Coisa impossível é uma coisa cuja natureza implica contradição que exista; coisa necessária é aquela cuja natureza implica contradição que não exista; coisa possível é aquela cuja existência, por sua própria natureza não implica contradição que exista ou não exista, mas cuja necessidade ou impossibilidade de existência depende de causas que são ignoradas enquanto se pode fingir a sua existência.*] Naquele universo todo não existiria possibilidade de haver alguém mais falando. Ele era um naufrago, perdido e solitário em uma ilha sem qualquer acesso ao mundo civilizado. Portanto, não havia mais ninguém. Era “ele” que falava ou escrevia o tempo todo. Algumas vezes com aspas, outras, sem aspas. E se “ele” falava dele como sendo uma outra pessoa, era porque isso facilitava as coisas. Poderia provocar uma grande dúvida inicial. Quem? Uma inquietação. Um pequeno distúrbio. A palavra “Perturbação” poderia ser considerada um termo um pouco exagerado por alguns. Mas talvez fosse necessário gerar um pouco de inquietação. Não seguir determinados modelos de confissão. Criar outros meios. Até mesmo inventar os pecados para ter o que confessar. Imaginar ou fingir coisas impossíveis e possíveis. [54 – *Se há um Deus ou alguém onisciente, nunca poderá em absoluto fingir. Depois de saber que se existe, não se pode mais fingir que existe ou não existe. A coisa, contanto que seja compreendida, se manifesta a si mesma.*] Um daqueles distintos senhores escreveu, ainda se lembrava dessa lição de cor, que a essência do ser é sua dinâmica causal produtiva, que era necessária a existência de um agente corpóreo e desejante. E sua vontade intuitiva o mandava criar, inventar, atualizar o virtual em uma realidade de uma confissão de alguém, em algum lugar, em qualquer tempo. Quem saberia dizer se, a partir daí, não haveria algum “distúrbio”? E quer coisa pior do que “uma perturbação”? Ou se poderia dizer exatamente o contrário, quer coisa melhor do que uma perturbação? O sistema... já nem se lembrava mais a qual sistema se referir, essa palavra agora não passava de uma figura retórica. Pois bem, o sistema parecia sempre dizer não aprovar e nem gostar de nada que causasse “uma perturbação”. Mas isso não passava de um mal entendido. Alguns diriam que era mesmo uma grande mentira. Não era apenas o naufrago que poderia ser acusado de ser um grande mentiroso e um ladrão. O sistema também era uma grande mentira, um grande roubo, uma apropriação, por isso mesmo, não deixava agora de ser apenas uma figura retórica nessa confissão. A artificialidade não seria mais um pecado. Ela seria absolvida de agora em diante. Talvez ela fosse a responsável por tudo. A grande culpada de tudo. Mas uma culpa feliz. O naufrago não iria jogar a culpa em outrem, a não ser que essa culpa trouxesse felicidade, principalmente ao sistema ou para toda a sua artificialidade constituída. Atribuir culpa e se desvencilhar de suas responsabilidades seria muito simples, muito fácil. Os distintos senhores já haviam mostrado como tudo era de uma falsidade, de uma artificialidade gritante. A partir daí, dessa quase destruição, não adianta mais jogar a culpa em ninguém mais. A culpa é inteiramente dele, do naufrago. Ele assumiu esse propósito de culpa desde o início da redação de sua confissão. E também

não temia mais se desvencilhar de algumas fórmulas e arriscar inventar, mentir e roubar, pois compreendeu que o sistema vivia mesmo era de potencializar algumas inquietações, distúrbios e perturbações. Não poderia haver espaço mais para aquela velha história de que alguma coisa estaria deixando de ter sentido. O sentido teria que ser inventado, criado. Ele, o sentido, seria artificial. “Ele”, com aspas, poderia ser apenas uma vontade artística. [55 – *A diferença que subsiste entre a essência de uma coisa e a essência de outra é a mesma que subsiste entre a atualidade ou a existência de uma coisa e a atualidade ou a existência de outra coisa.*] Se não houvesse mais sentido algum, por que deveria haver uma história? Por que deveria haver um texto? Por que existiria uma confissão? Poderia oferecer alguma alternativa, já que estava tão distante, um naufrago perdido em uma ilha, sem esperança de salvação. Pretensiosamente consciente de sua pretensão, poderia oferecer uma salvação para os outros, já que o seu caso já poderia ser considerado como uma causa perdida. Se o seu contexto agora era apenas uma ilha desabitada, se ele não tinha mais esperança de achar um sentido para si próprio, poderia cometer um grande sacrilégio, diriam alguns, de oferecer uma possibilidade de redenção. A diferença entre redenção e distração seria muito tênue em seu plano. Não esquecendo que a distração aqui poderia levar a uma traição. Poderia ser obra de um acaso feliz, caso concretizasse suas expectativas. Uma das alternativas era alterar o seu foco do contexto para o pretexto. Pois era necessário distrair algumas pessoas por algum tempo. Essas pessoas, como ele mesmo já havia determinado em sua hipótese, eram vítimas de um acaso feliz. Eram apenas ficções. [56 – *A ficção é o modo como se pode fingir enquanto não se vê nenhuma impossibilidade ou nenhuma necessidade. Ela evoca somente na memória o que está no cérebro ou na imaginação e que a mente se aplica confusamente a todas essas coisas ao mesmo tempo. Se há a constatação da impossibilidade ou da necessidade, não se pode em absoluto fingir, deve-se apenas dizer que se tentou fazer alguma coisa.*] Essas pessoas fictícias apenas existiriam se sua confissão na garrafa atirada ao mar fosse encontrada por alguém. Elas apenas existiriam se esse alguém que encontrou aquela mensagem não a ignorasse, não a destruísse jogando a garrafa no lixo por acaso. Era para essas pessoas, obras felizes do acaso em uma longa sucessão feliz de acasos, que ele precisava esclarecer que havia cometido um erro há muito tempo atrás. E agora vinha a confissão de fato, ele sabia que estava demorando a chegar ao ponto crucial, mas isso era totalmente premeditado. Era uma coisa arquitetada. Fazia parte da invenção toda, ou mesmo da própria confissão, se alguém resolvesse analisar o documento com uma acuidade mais científica, se isso ainda fosse possível. Ignorar que as pessoas não perceberiam essa premeditação seria interpretado como uma péssima atitude de nosso naufrago. Não gostaria de ofender ninguém com suas hipóteses, principalmente quando estava tentando se redimir de um grande erro. [57 – *As suposições podem até se referir às coisas impossíveis. Elas podem ser entendidas como hipóteses. São verdadeiras e simples asserções.*]

Reparar um erro que outras pessoas sequer haviam tomado nota de sua ocorrência exigiria um pouco mais de esforço. Antes de tudo, ele teria que contar qual foi o erro cometido. Um grande erro que quase ninguém havia percebido antes. Isso era muito arriscado também. Uma dose a mais de atrevimento era necessária. Era muito difícil passar novamente por tudo aquilo, por toda aquela situação. Teria primeiro que confessar o erro. Pronto. Já está claro que houve um grande erro. Isso poderia já ser considerado uma confissão de erro. Talvez, arrepender-se também. Confessar, arrepender, salvar, palavras todas muito familiares para alguém criado em um contexto extremamente religioso. Mas havia outro desafio também na história. E desse desafio não tinha a menor idéia de como se desvencilhar. Na verdade, o desafio não foi criado por ele. Aceitou-o como parte daquele jogo ou processo. Não sabia se era ele que estava sendo desafiado ou se tinha que desafiar alguém. Como acreditava ser hábil no manejo da espada, esperava que ninguém o desafiasse para uma luta. Como também sabia que estava sozinho e que aquele “outro” ou o “quem” poderia estar por trás de tudo poderia não passar de outra ficção, viu que o desafio era dele mesmo. [58 – *Quanto às ficções que se referem às essências, quanto menos a mente entender, ao mesmo tempo que mais coisas perceber, tanto maior será a sua capacidade de produzir ficções e, quanto mais coisas entender, tanto mais essa capacidade diminuirá.*] Ele se desafiou a fazer uma confissão, a entrar em um jogo, a fazer parte de um processo. Foi uma decisão de livre-arbítrio, ninguém o havia forçado a isso. Esse tipo de desafio exigiria uma atenção muito maior da parte dele mesmo, pois poderia trair a si próprio a qualquer momento. Mas sempre haveria a desculpa, caso cometesse algum tipo de traição consigo mesmo, de que tudo não passava de um “exercício de confissão”. Portanto, após o processo terminado, tudo estaria perdoado. Aquele que foi crucificado não perdoou seus traidores e algozes? Por que ele não poderia perdoar a si próprio? [59 – *Depois de ter produzido uma ficção o homem é tentado, em virtude de sua liberdade, a se persuadir de que ela existe realmente do modo como ela foi forjada.*] Poderia ser muito mais simples pensar em esclarecer rapidamente tudo aquilo, toda aquela ficção de uma vez por todas e acabar com a história. Mas nesse caso, não teríamos uma confissão completa. Tudo não passaria apenas de algumas frases, ou talvez uma somente. Talvez uma única frase resolveria toda a vida de uma pessoa. [60 – *O homem tem uma liberdade tal que constrange a si próprio, sua alma e até a sua própria liberdade. Depois de ter criado uma ficção, o ser humano se vê constrangido a pensar outras coisas de tal maneira que não entrem em contradição com a primeira ficção.*] Aquele que foi crucificado disse que conheceríamos a verdade e a verdade nos libertaria. Será verdade? A própria dúvida já precisava ser registrada na confissão também. Mais uma culpa. Mas ele tinha decidido que essa culpa seria feliz também. Estava feliz com a culpa de confessar a dúvida sobre o conhecimento da verdade e que, principalmente, seria liberto no momento em que a conhecesse. Não podemos esquecer que antes disso tudo ele confessou que era um mentiroso convicto. Portanto, essa própria confissão poderia ser uma mentira e ele poderia ser um ser liberto, livre. Em sua ilha poderia ser o que quisesse. Ele também havia decidido colocar isso na

confissão. Se ele era um mentiroso, na realidade ele já poderia ter alcançado a liberdade pelo conhecimento da verdade. E depois de alcançar essa liberdade, ele poderia imaginar, inventar o que quisesse. Em seu espaço, ele poderia voar, flutuar e até andar sobre as águas. Essas são questões que ninguém conseguirá provar jamais. [61 – *A utilidade de prestar atenção no mecanismo da criação da ficção e de sua falsa natureza é que a coisa fictícia é verdadeira por sua natureza quando a mente se aplica a ela atentamente para entendê-la e começa a deduzir dela o que lhe é conseqüente.*] Aí entraríamos no terreno da fé. E para fazer uma confissão verdadeira, alguém precisava ter fé em algumas hipóteses inventadas. Principalmente aquela que previa que sua garrafa seria encontrada e não seria destruída. Que sua confissão encontraria leitores em algum tempo, em algum lugar. E esse era um dos grandes desafios que combinava muito bem com a sua hipótese. Imaginar que após isso tudo, alguém iria até querer transformar isso em uma tese. [62 – *Nada há a temer ao criar uma ficção de alguma coisa desde que se perceba clara e distintamente a conexão existente entre o meio, a causa por onde e tal fato se produziu.*] Mas esse alguém seria aquele sujeito fictício, uma exterioridade qualquer que não seria levada em consideração alguma por “ele”. Seriam os “outros” que teriam que pensar na possibilidade da existência desse alguém exterior. Seriam os “outros” que teriam que construir suas ficções de realidades distintas. Se esses “outros” todos eram apenas frutos de uma hipótese, cabia a “eles” provar se esse alguém existia ou não. Não seria ele, o naufrago em sua ilha deserta, que se preocuparia com isso. Essa culpa não seria assumida. Esse pecado não seria cometido. Era tentador assumir que tudo não passava de uma invenção de outro alguém que estava lá fora, em outra dimensão. Mas não era necessário entrar nesse campo metafísico. “Ele” seria apenas um ele, um naufrago. Um sujeito que um dia cometeu um grande erro e talvez tenha aderido a algum daqueles programas voluntários de exílio do tipo viagem para se naufragar, considerando novamente a hipótese do exílio voluntário. Era aí que estava um dos princípios ou a causa de tudo. (63 – *A precipitação em formar ficções desaparece aos poucos.*)

O seu erro era muito simples, básico, uma infeliz ignorância. Poderia ter sido evitado, caso tivesse um conhecimento mais profundo sobre as coisas que dizia. Ele havia dito, ou melhor, (talvez “pior” seria a palavra mais adequada), havia escrito, ou pior ainda, havia publicado, há muitos anos atrás, que se alguém tivesse uma história para contar, esse alguém deveria utilizar um texto, não uma exposição. Esse alguém deveria publicar um livro, escrever uma tese, mas nunca usar uma exposição para dizer coisas que poderiam ser ditas em um texto. Naquele momento de insensatez, ele não havia percebido que o texto poderia ser uma forma de exposição. Se pensasse apenas consigo mesmo, somente isso, confessasse seu erro e, pronto, estivesse plenamente arrependido, e não houvesse nenhum registro externo disso, talvez ele fosse salvar apenas a si próprio. Mas não acreditava mais em sua própria salvação, isso foi mencionado anteriormente. Mesmo que não acreditasse em salvação e decidisse morrer com o seu erro sem uma confissão de culpa, não haveria o oferecimento da oportunidade para

que as outras pessoas pudessem se salvar a tempo. [64 – *Uma ficção não pode ser simples.*] Que a salvação das pessoas pudesse ser apenas um impedimento de que elas cometessem um erro semelhante. A salvação do naufrago seria oferecer a si próprio a hipótese de ter dado uma chance ao acaso de que sua confissão poderia alcançar uma alma perdida que estivesse a ponto de cometer uma loucura semelhante. Seria sua tentativa de convencer as pessoas a não falarem ou escreverem sobre aquilo que não entendem ou que elas não são capazes de entender. [65 – *Não se deve temer que a ficção seja confundida com idéias verdadeiras quando se está atento a considerar como e porque tal coisa se produz.*] O primeiro passo que se impôs foi exatamente ter a coragem de fazer a confissão de seu erro e seu arrependimento, escrever tudo, colocar em uma garrafa e atirá-la ao mar. Feito isso, o segundo passo foi considerar a hipótese de sua confissão atirada ao mar ser encontrada por alguém, em algum lugar, em algum momento que já poderia ser bem distante daquele inicial. O terceiro passo foi levantar uma outra hipótese de que seu texto de confissão, ao ser encontrado, além de não ser destruído, poderia, no mínimo, ser lido, classificado ou arquivado de modo que se pudesse encontrar em qualquer tempo, alguém que fizesse algum tipo de uso, que pudesse dali tirar algum proveito, que tal confissão encontrasse algum sentido, nem que fosse puro entretenimento, caso nada do que foi confessado tivesse qualquer outra utilidade. Mas um quarto passo se verificou necessário, pois para essa confissão ter qualquer interesse em outro momento, seria preciso despertar algum tipo de afetividade no leitor, mesmo que fosse simplesmente para entretê-lo. A pura e simples confissão de um erro em uma frase escrita, em uma garrafa atirada ao mar, poderia não ser suficiente para despertar qualquer interesse. Seria preciso melhorar sua capacidade de percepção e expressão. [66 – *Deve-se precaver para não cair em falsas percepções. A idéia falsa se refere à existência de uma coisa cuja essência é conhecida, ou à essência, do mesmo modo que a idéia fictícia.*] Ele teria que utilizar outra estratégia. Não haveria tempo para verificar se o seu plano funcionaria. Quer dizer, em sua própria experiência pragmática, sabia que a expectativa de vida de um naufrago poderia ser insuficiente para provar se sua hipótese havia funcionado ou não. Não havia a previsão de volta para casa depois de ter passado um tempo naquele exílio. Sabia que não haveria mais um lar. O desafio, por si próprio, deveria valer a pena. Se não houvesse um naufrago, uma ilha, uma confissão escrita e atirada ao mar dentro de uma garrafa lacrada, nada disso poderia estar ocorrendo agora. Explicando melhor, era preciso ser capaz de imaginar alguém lendo a sua confissão no exato momento em que ela era escrita, mas com a noção de que o momento da leitura seria completamente distante no tempo e no espaço. [67 – *Deve-se estar atento às causas internas e externas que implicam a necessidade ou não de suas próprias existências.*] Ele temia muito ser mal interpretado. Nunca quis menosprezar ninguém, justamente ele, que acreditou por muito tempo em todos e em tudo. Sua confissão engarrafada não tinha o propósito de desafiar ninguém, nem provar nada, muito menos chamar atenção para alguma missão de salvação para tirá-lo daquela ilha. Estava conformado com o seu destino de ser um “nada”. O pedido de socorro tinha sido apenas mais uma ficção. Há muito tempo

havia perdido todas as esperanças reais de salvação, não tinha mais essa ilusão de voltar para um lugar confortável. E enquanto perdia todas as ilusões, todas as esperanças, foi aprendendo a criar pretextos na forma de hipóteses. Investigou tudo o que havia na ilha, desde o horizonte até o seu espaço exíguo que poderia ser percorrido em três horas, de preferência entre a hora sexta e a hora nona... Não havia muito o que conhecer, apenas coisas simples. Ela oferecia o sustento básico vital. Mas a única distração possível era aquela que se passava apenas em sua cabeça e ali havia um universo inteiro girando. Não havia nenhuma tensão externa que fosse suficientemente forte para chamar a sua atenção. [68 – *As idéias que são claras e distintas nunca podem ser falsas, pois elas são simples ou são deduzidas de idéias mais simples. A idéia mais simples não pode ser falsa, pois cada um poderá ver por si, contando que saiba o que é verdadeiro e tenha o entendimento, ou seja, saiba discernir o que é falso.*] E atenção não combinava muito bem com tensão. Ou seria exatamente o oposto? Uma pequena tensão geraria nem que fosse um mínimo esforço de atenção. Ele não poderia dizer “eu”, apesar de ter experimentado isso em poucos momentos. Sabia que isso era um imenso perigo. Ia estabelecer conexão com aquele outro ser lá fora, externo, que geraria tantos problemas existenciais, metafísicos que não gostaria nem de pensar. [69 – *Quando se constitui a forma do verdadeiro, é certo que o pensamento verdadeiro não se distingue do falso somente por uma denominação extrínseca, mas principalmente por uma denominação intrínseca.*] Sabia muito bem que esse “eu” poderia ser uma construção fictícia. Já poderia ser um número, um algarismo qualquer. Aquelas invenções de identidade, sujeito e indivíduo que havia lido e ouvido falar muito antes de cair na ilha. Era preferível ficar ali naquele local isolado, solitário, ninguém saberia exatamente onde “ele” estava escondido. Poderiam supor alguma coisa, examinar, fazer inquéritos, pesquisar, investigar de todas as maneiras, levantar hipóteses, teorias, redigir teses, discutir, mas não iriam encontrá-lo em lugar algum. Aquele “ele” não existia. Era também uma construção fictícia, muito bem elaborada, era preciso confessar. Se não fosse tão bem elaborada, não ficaria tão tentado a pensar naquela hipótese de ter um “eu” lá fora, observando, controlando tudo, ditando e manipulando as regras do jogo de acordo com as suas conveniências. Bem que tentaram investigar de todos os modos como fazer para encontrar aquele “eu”. Mas todas as tentativas resvalaram para labirintos sem saída. [70 – *Há algo de realidade nas idéias que distingue as verdadeiras das falsas. É dito verdadeiro o pensamento que envolve objetivamente a essência de algum princípio que não tem causa e que é conhecido por si e em si.*] Se não era mais possível encontrar esse alguém que dizia alguma coisa, como seria possível gerar um fato de conhecimento? Quem seria o responsável por tudo aquilo? Quem deveria assumir esse posto de responsabilidade? Pois seria muito mais fácil ficar relembando tudo o que havia lido, citando, costurando ou colando trechos e mais trechos de conversas alheias que ainda ouvia em sua mente. [71 – *A forma do pensamento verdadeiro deve estar situada no próprio pensamento sem relação com outros pensamentos. Ela não pode ser reconhecida como causa de um objeto, mas deve depender do próprio poder e da natureza do entendimento.*] Seria muito fácil fazer

tudo isso e fingir que, a partir dali, daquele instante, um fato novo estava por vir. Mas isso era uma das maiores mentiras que havia decifrado. Na verdade, nunca foi “ele” quem decifrou tudo isso. “Ele” tomou conhecimento que alguém ou algumas pessoas haviam decifrado algumas coisas bem sérias que preferia que ficassem escondidas para sempre. Se estivesse no poder, seria bem provável que “ele” caísse na tentação de punir todos “eles” com um exílio forçado. Era muito contraditório, aquele náufrago. Ao mesmo tempo, reconhecia e renegava esse sentimento de punição e preferia punir a si próprio por ter ficado sabendo daqueles segredos todos. Reconhecia que, por mais que quisesse negar todo o seu passado, quanto mais negava, mais ele reafirmava tudo o que “eles” já tinham mencionado e discutido. Era impossível fugir de toda aquela construção, mesmo com as bases em um terreno de areia, ela era capaz de se sustentar criando forças de compensação para todos os movimentos realizados em seus pilares de sustentação. Se um estava mais fraco, ameaçando ruir, o deslocamento de forças e pesos se redistribuía de forma a aliviar aquela tensão naquele ponto que ameaçava romper a estrutura. Novos mecanismos eram criados para consertar e dar uma nova sustentação nos pontos em que parecia fraquejar. Era um edifício muito flexível, como uma rede. Impossível não se referir a “ele” de alguma forma. O náufrago foi vencido pelo cansaço. Ele tinha apenas sua própria perseverança que resvalava quase para um lado místico. [72 – *Uma idéia verdadeira depende de nosso poder de pensar e afirmar idéias simples. Compete à natureza do ser pensante formar pensamentos verdadeiros, ou seja, adequados.*] Alguém poderia reclamar a ausência de referências mais profundas que elevassem o nível intelectual de suas demandas específicas, no seu caso, a sua própria salvação. Mas ele pensava exatamente o oposto. Nunca subestimava a capacidade cognitiva de todos aqueles outros que lidavam diariamente com demandas tão específicas, tão nobres, tão elevadas. Por isso mesmo, era preciso reconhecer que seria impossível competir com todos eles. Em sua confissão ele deixava muito claro sua ignorância. [73 – *É necessário investigar por que poder nossa mente pode formar os pensamentos verdadeiros e até que ponto se estende esse poder. É certo que as idéias inadequadas surgem somente porque elas também fazem parte do ser pensante, cujos pensamentos totalmente ou em parte, mostram como a mente é constituída.*] Foi por isso mesmo que ele cometeu um erro tão terrível contra alguém, justamente alguém que o apoiou, estendeu a mão, o compreendeu em determinado momento de sua vida. A pessoa que o compreendeu e estendeu a mão era exatamente a mesma que ele havia incompreendido totalmente alguns anos antes, por pura ignorância. Era aquela pessoa para quem ele havia publicado seu malfadado e falso conselho, como se soubesse alguma coisa, como se entendesse alguma coisa, sem saber que tudo o que sabia era falso. Ele foi capaz de publicar uma crítica sobre uma exposição dela, recomendando que exposições daquele tipo eram apenas para se escrever um livro, publicar um artigo, fazer uma resenha, ter assunto para uma tese. O destino, o acaso, a predestinação, seja como for que se nomeie essa instância do devir, essas circunstâncias que fazem a vida parecer um jogo estranho e irônico fizeram com que aquela artista, sem saber de nada, se oferecesse para dialogar, para discutir, para

compreender aquela exposição que havia sido armada e arquitetada como uma resposta para aquela mesma proposição criticada. Mas essa exposição já fazia parte do *mea culpa* proposto pelo naufrago. Ela já era uma estratégia da própria confissão de ignorância. Ele entendeu perfeitamente aquela expressão antiga de que a pedra que os construtores rejeitaram veio a se constituir como a pedra angular fundamental. Tudo o que fez a partir da consciência de seu erro foi imaginar como se poderia reparar tamanha ignorância. Sentia a culpa porque o que o havia provocado a escrever tal crítica era uma sensação de impotência e ignorância aliada com outra perigosa sensação de acreditar que sabia e que entendia das coisas. Então, sua estratégia foi responder com um trabalho em que ele próprio assumiria o seu erro, a sua culpa e ao mesmo tempo, faria a proposição a si mesmo para cumprir o que havia indicado para aquela artista fazer. Era o seu próprio senso de justiça. Não precisava um ser externo para puni-lo de seus pecados. Ele mesmo iria tentar reparar o seu engano. Confessaria seu erro, contaria sua história, escreveria uma confissão levantando todas as hipóteses cabíveis, enfim, seria necessário tomar a sua própria cruz e escrever uma tese. [74 – *Deve-se distinguir a imaginação do entendimento.*] Nesse plano todo, não estava previsto que aquela artista que produziu o grande estímulo para aquele seu erro confessado seria uma de suas maiores defensoras. Justamente ela! Isso poderia parecer a prova da existência daquele outro ser externo que comanda tudo, que joga um jogo em que ele mesmo dita todas as regras. [75 – *Deve-se esforçar para examinar todas as percepções segundo a norma da idéia verdadeira.*] Mas seguir por esse caminho poderia encurtar a jornada e diminuir o preço a pagar. No mundo das cifras econômicas e das quantidades, tamanho erro e engano teriam que ser recompensados por alguma coisa de uma envergadura proporcional. Por que seria preciso provar alguma coisa quando não tinha mais esperança alguma de salvação? A resposta é que ele não precisava provar nada para ninguém a não ser para si mesmo. Ele, o próprio naufrago, era o pior deles, o mais crítico, o mais exigente, o mais ambicioso, enfim, era a pior pessoa para se tentar provar alguma coisa. Não encerraria a discussão com simples finais felizes e metafísicos. [76 – *Não se deve temer o conhecimento da origem e da genealogia das coisas.*] Pensou até em pedir socorro para aquele “eu” externo. Uma vaga sensação de abandono que deve preceder o momento final. Aquele que foi crucificado também reclamou desse abandono no momento final, justamente na hora nona. Não ousaria repetir aquelas palavras por aqui para não tomarem uma proporção irônica. Não queria ser irônico com questões relacionadas com a crença dos outros. E esse era um daqueles assuntos pelos quais as pessoas estavam dispostas a dar sua vida para defender. Não era o caso do naufrago. Por isso mesmo, era preferível deixar aquele “eu” se diluir em um personagem mais distante. Tão distante que sua presença permanecesse apenas como uma espera infundável. [77 – *A idéia duvidosa é aquela verdadeira dúvida no espírito e não cabe ao método corrigir ou suprimir a dúvida. Sua competência é apenas uma inquisição da obstinação da dúvida e à sua correção.*] Ele seria apenas um sobrevivente de um naufrágio, de um avião ou de um navio qualquer, ele nem se lembra mais o que havia mencionado no início de seu relato. Ele apenas é um ser perdido em uma

ilha deserta. [78 – *Não há nenhuma dúvida proveniente da própria coisa de que se duvida. Se na alma houver uma só idéia, seja ela verdadeira ou falsa, não haverá dúvida nem certeza: somente uma sensação. A idéia em si não é nada mais que certa sensação; a dúvida virá de outra idéia que não é suficientemente clara e distinta para que possamos dela concluir algo de certo, abrindo espaço para a ilusão dos sentidos.*] Desse modo mais distante, mais desiludido, pode-se exercer outro tipo de autoridade. Pode-se pretender ou fingir ser um autor de uma confissão jogada ao mar. Não seria essa uma tentativa de uma contribuição muito mais nobre e altruísta? O autor assumiria certa responsabilidade de transportar alguma coisa de um lugar para outro. Haveria a condução de alguém. E qual seria esse fascínio? Não seria isso uma demonstração de “exercício de poder”? Essa palavra, “o poder”, ainda não havia aparecido por aqui com essa propriedade. É preciso confessar que ela também exerceu certo charme e atração antes do naufrágio. Mas foi um charme discreto. Sabia que o exercício do poder exige algum grau de autoridade. Tudo estava tão simples antes. Era um naufrágio, uma ilha deserta, uma garrafa, uma mensagem, algumas hipóteses. Agora tudo ficaria muito mais complexo, pois a palavra autoridade envolvia um aspecto mencionado há momentos atrás e que poderia até passar despercebido: uma autoria. O sistema, aquela figura retórica, ainda exigia assim: para se poder exercer o poder de autor dever-se-ia provar a detenção de alguma forma de autoridade. E como provar alguma coisa em um sistema “líquido”, ou no mínimo “flexível”, capaz de criar as armadilhas mais estranhas? Existiam infinitas possibilidades. Mas era preciso escolher uma delas. E o que provocava essa escolha? Seria uma atração? Uma repulsa? Uma afetação ativa ou passiva? Seria uma distração? Uma traição? Uma dúvida? Um distúrbio? Uma perturbação? [79 – *A atenção ao conhecimento que temos da origem de todas as coisas pode ser suficiente para tirar toda dúvida que possamos ter a respeito das idéias claras e distintas.*] Apenas uma coisa era muito certa: era impossível estar certo de alguma coisa. Isso exigiria um esforço muito maior. Algo muito além de suas próprias forças. [80 – *A dúvida nada mais é que a suspensão do espírito a respeito de alguma afirmação ou negação que afirmaria ou negaria algo que, por ser desconhecido, deve tornar imperfeito o conhecimento dessa coisa. A dúvida sempre surge do fato de que as coisas são investigadas sem ordem.*] Poderia ser preciso apelar para a “fé”. E se a fé poderia ser definida como a certeza das coisas de que não podemos ter certeza, sobre qual fundamento poderíamos edificar algo? Se partirmos desse princípio, a certeza das coisas incertas, tudo pode parecer muito frágil. As aparências podem revelar todo o nosso grau de “incerteza”. Como construir um discurso sustentado por tal fragilidade? [81 – *Sobre a memória e o esquecimento: quanto mais inteligível for uma coisa, mais facilmente é retida e, pelo contrário, quanto menos inteligível o for, mais facilmente é esquecida.*] Para se ter uma autonomia, era preciso exercitar uma pequena forma de poder. Para exercer esse pequeno poder, dever-se-ia ser capaz de provar possuir algum grau de autoridade. Para ter esse grau de autoridade, era preciso convencer, em primeiro lugar, a si próprio. Depois disso, existiam todas aquelas hipóteses que não poderiam ser comprovadas nunca. Sabia que essa forma de

exercício de poder era complexa. Nas relações humanas não há como provar coisas matematicamente com operações como soma, divisão, multiplicação ou subtração. Há o comércio. Ninguém se deixaria convencer por alguma coisa qualquer. Antes elas mesmas teriam que ter conhecimento de uma determinada forma de vontade ou de predisposição para o comércio. [82 – *A memória se fortalece pela força do entendimento e também pela imaginação, ou o sentido como é afetada por alguma coisa corporal singular. A imaginação é afetada somente por objetos singulares e pelos corpos.*] Era como caminhar sobre o fio de uma navalha. Isso, dentro de um dos princípios que ele próprio havia estabelecido: o de não escolher os caminhos mais fáceis. Por que alguém já havia dito antes que o caminho e a porta para a salvação eram muito estreitos. Para quê provocar tudo isso, se alguém já havia alcançado o que queria: já estava conformado com sua ilha e sua posição de náufrago? Essa foi uma das questões inevitáveis ao longo do caminho. Por que redigir uma confissão, colocar em uma garrafa, lacrar e jogá-la ao mar se, para ele mesmo, nada disso o salvaria de sua própria condição humana? [83 – *A memória nada mais é que a sensação das impressões do cérebro, acompanhada do pensamento da duração determinada da sensação, o que também mostra a reminiscência.*] Sabia que o seu maior erro era acreditar em tudo e em todos, simultaneamente. Tinha essa predisposição desde criança. Qualquer um, com argumentos mínimos e um bom discurso, era capaz de convencê-lo de tudo e qualquer coisa. Poderia dizer que era semelhante a uma segunda encarnação de uma “metamorfose ambulante”. Seria condenado por usar essa última frase, era de outro senhor muito famoso, mas uma fama que não era muito bem vista em determinados círculos. Decidiu não ter mais opinião formada a respeito de nada. Essa frase era pior ainda! Um roubo explícito à luz do dia mais claro. Mas deixaria ali como estava. Poderia ter sentido afetivo para alguém. [84 – *É importante a distinção entre a idéia verdadeira e as outras percepções que têm sua origem na imaginação. A imaginação é vaga e a alma sofre se não se sabe como dela se libertar com a ajuda do entendimento.*] Assim ele abriria o caminho para acreditar definitivamente em tudo e em todos. E acreditar em tudo e em todos o levava cada vez para uma distância tão incrível, que sabia que não seria mais possível retornar para o ponto de partida. Nunca mais. Cada vez, percebia estar em um território mais desconhecido ainda, povoado por tantas incertezas. A coisa mais óbvia estava, desde o princípio, escancarada diante de sua face. [85 – *A idéia verdadeira mostra como e porque algo existe ou foi feito e que seus efeitos objetivos na alma estão em conformidade com a essência formal do próprio objeto.*] E ele não foi capaz de perceber nada disso antes do naufrágio. Levou muito tempo para aquele sujeito esforçado perceber que, se todos e tudo eram dignos de sua mais absoluta e sincera crença, não haveria mais possibilidade alguma de ter certeza absoluta de nada. Pois constataria a enorme confusão ao comparar as contradições e as diferenças entre as crenças de todos aqueles que se propôs a acreditar. Deveria haver alguma saída, pois todos “eles” estavam plenamente conscientes de suas verdades e certezas cujas crenças eram respectivamente assumidas e afirmadas pelo náufrago “simultaneamente”. E a única esperança que transcendia toda aquela certeza absoluta

parecia ser um caminho de fé. Ele precisaria recorrer a essa instância de transcendência se quisesse continuar acreditando que tudo e todos poderiam estar certos. Não foi tão logo que notou que precisava confessar que essa era a sua grande culpa: ele acreditava em tudo e em todos a partir daquela confissão, talvez um pouco antes dela, para ser mais exato. Também admitia que para crer em tudo e em todos simultaneamente jamais poderia ter certeza de alguma coisa. Isso também era muito perigoso, pois tinha noção de que poderia facilmente cair em uma armadilha. Poderia se perder no labirinto da metafísica para sempre. [86 – *Adquire-se um conhecimento do entendimento e tal norma da idéia verdadeira que já não há motivo para recear confundir as verdadeiras idéias com as falsas ou com as fictícias. Aprende-se a lidar com as operações produzidas pela imaginação que se realizam de acordo com outras leis, totalmente diversas das leis do entendimento e que a alma, no que diz respeito à imaginação, tem somente uma condição passiva.*] Mas era preferível ficar perdido nesse emaranhado de confusão para sempre do que ter certeza de alguma coisa. Por isso ele nunca se esqueceu de que, pelo menos, se ele precisava demonstrar algum grau de autoridade seria através de um ato de exercício de poder criativo. Teria que voltar para aqueles conhecimentos antigos já citados de que o ser é definido em sua potência de existir e produzir. Tentaria explicar isso de outros modos. Planejou fazer uma exposição para poder escrever sobre ela. Essa exposição contaria uma história ou várias histórias sobre as verdades dos “outros”. A matéria-prima para essa exposição era um jogo com regras que foram se aprimorando na prática. [87 – *A falta de distinção entre imaginação e intelecção faz incidir facilmente em grandes erros.*] Era preciso ter matérias-primas compatíveis com a ambição do projeto. Era preciso se transformar em “outro” ou em vários “outros”. Em primeiro lugar, era preciso se envolver no comércio. Um colecionador montaria uma coleção de obras de seus contemporâneos como lastro para uma atividade futura. Para essa empreitada, o colecionador precisaria da ajuda de um etnólogo, um arqueólogo, um arquivista, um curador. Depois disso um artista faria uma exposição como um pesquisador, um artista conceitual que se apropriaria de todas as obras, experiências, imagens e processo daquilo que havia sido acumulado nas etapas anteriores. Esse artista apresentaria uma investigação formal em um espaço artístico nobre e inquestionável e veria os resultados, registraria tudo para o seu arquivo de informações úteis. No final, seria preciso contar com a ajuda de um escritor, talvez um náufrago e outros artifícios, para registrar tudo isso em um texto. Seriam vários personagens. Mas a autoridade inquestionável final estaria submetida a um náufrago redator de uma confissão. Quanta ambição e pretensão! Teria que estudar muito. Teria que planejar bastante. Teria que contar com muita sorte, muitos acasos. E o pior de tudo era como confessar tudo aquilo que havia planejado e colocado em prática? Seria preciso arquitetar alguma coisa com as palavras e a imaginação. Talvez um jogo, talvez um processo. [88 – *As palavras fazem parte da imaginação. Os conceitos são formados ficticiamente e as palavras que os nomeiam são compostas vagamente na memória a partir de certa disposição dos corpos. As palavras, como a imaginação, podem ser a causa de muitos e grandes erros, se delas não nos acautelarmos com extremo esforço.*]

Talvez, a melhor estratégia fosse tentar evitar provar sua autoridade e seu conhecimento. No começo mostraria e confessaria um grande erro, essa confissão seria a *causa sui*. Pois isso era um fato que não poderia ser negado. Foi a partir da constatação desse erro que todo o projeto começou a tomar forma e se formou a causa primária. Era essa uma das idéias. Um dos princípios para também poder reparar o seu grande erro. Além de reparar o seu erro, sabia que deveria tentar criar um entretenimento, um pretexto para convencer a si mesmo, em primeiro lugar. Um entretenimento sério com as palavras. [89 – *As palavras são arbitrárias, de acordo com a compreensão comum dos homens. São sinais das coisas tais como subsistem na imaginação e não como subsistem no entendimento. Afirmamos e negamos muitas coisas porque a natureza das palavras permite afirmá-las ou negá-las, e não a natureza das coisas. Muitas vezes, coisas positivas receberam nomes negativos, pois o homem imagina mais facilmente seus contrários. Por isso é tão fácil tomar algo falso por verdadeiro.*] Ninguém faria uma coisa dessas se não tivesse uma longa história de envolvimento, vontade e prazer. Quanto às questões de autoridade, era preciso acreditar que isso poderia ser tangenciado de outra forma. Não dependia inteiramente apenas de uma vontade. Ela, a vontade, estaria submetida às hipóteses, aos acasos de um percurso. Ela poderia ser a maior vítima de todo o jogo engendrado. Mas “ele” não queria ser vítima. Não queria essa passividade. Teria que assumir sua vontade e sua capacidade de ação. [90 – *Julgamos entender aquilo que imaginamos quando não distinguimos a imaginação da inteligência.*] Cabia a ele, tão somente, fazer a melhor confissão que pudesse fazer e atirá-la ao mar. [91 – *O objetivo, portanto, é ter idéias claras e distintas, como aquelas que provêm da mente pura e não de movimentos fortuitos do corpo.*] Ele sabia que o mar poderia estar infestado de tubarões e outros animais perigosos. Mas em sua hipótese primária, sua garrafa seria encontrada por alguém especial que seria capaz de reconhecer sua confissão e levá-la a sério o suficiente para não destruí-la. Alguém levaria aquele relato para algum lugar onde pudesse ter suas chances de acasos criativos. [92 – *Se uma coisa existe em si, se é causa de si mesma, então ela deverá ser entendida por sua essência somente. Pelo contrário, se a coisa não existe em si, mas requer uma causa para existir, então ela deve ser entendida por sua causa próxima; pois, na verdade, o conhecimento do efeito nada mais é que adquirir um conhecimento mais perfeito da causa.*] Se acontecesse um lance de sorte, isso poderia até chegar bem perto do local que exercia certo grau de fascínio, pois tudo estava situado exatamente lá onde as coisas começavam a ser arquitetadas. Os riscos de ser mal interpretado e ser confundido como um pretensioso irônico qualquer não eram ignorados. [93 – *Deve-se tomar o máximo cuidado para não misturar aquilo que existe somente no entendimento com aquilo que existe na coisa.*] Poderia parecer uma crítica a um sistema retórico que detinha o exercício de poder para atribuir aquele tipo de autoridade a qualquer um. Mas havia uma necessidade de assumir esse risco, pois seria preciso ainda mais uma confissão, havia a atuação de uma vontade quase secreta. Se não fosse a confissão, ninguém saberia disso. “Ele” também descobriu que era semelhante a todos “eles”. No fundo, era esse jogo criado pelo sistema que o estimulou, desde

o princípio, a criar toda essa confissão. As causas existiam, os pecados eram reais, mas a confissão era movida por obrigações que ele mesmo se impunha utilizando pretextos externos. [94 – *A via correta da pesquisa consiste em formar pensamentos a partir de uma definição dada, o que se processará com maior êxito e facilidade quanto melhor for a definição da coisa dada.*] Era muito preguiçoso, vivia em um tédio terrível. Não criaria nada se não existissem as obrigações estrategicamente criadas com o auxílio dos pretextos externos. Seria mais fácil e cômodo ficar quieto em seu canto, em seu espaço. [95 – *Não se deve confundir a propriedade das coisas com as suas essências.*] Talvez nem tivesse partido para se isolar em uma ilha deserta. Mas agora era preciso recorrer àquele sujeito fictício, aquele outro que era pura criação, pois aquele indivíduo queria ser mais um entre tantos. Ele se esforçou muito para isso. Fez todos os deveres de casa. No entanto, o que toda essa experiência havia realmente lhe acrescentado? Sabia que poderia haver uma pane no sistema de navegação. Deveria se orientar baseado em mecanismos quaisquer. [96 – *Os vícios de confusão devem ser evitados. A definição de uma coisa criada deverá compreender a sua causa próxima e o seu conceito deve ser tal que todas as propriedades da coisa possam ser concluídas dela mesma. Toda definição deve ser uma afirmação intelectual.*] Mas quem fabricava tais mecanismos? Por que se deveria confiar neles? Pois ele não havia acabado de confessar que o seu maior erro foi crer em tudo e em todos? Enfim, havia uma saída, uma salvação. Por que se deveria acreditar em tudo e em todos? Simplesmente porque somente desse modo se poderia continuar existindo ou mesmo se conformar em ficar isolado em uma ilha após o naufrágio. A decisão de continuar acreditando em tudo e em todos era para salvar a si próprio. [97 – *Para a definição de uma coisa não criada [ou incriada], são requeridas certas condições: que toda causa seja excluída, isto é, seu objeto não tem necessidade de nada mais que de seu ser para sua explicação; que uma vez dada a definição dessa coisa, não haja mais lugar para a pergunta: “será que ela existe?”; que com relação ao espírito, não contenha nenhum substantivo que possa ser adjetivado; requer-se que todas as suas propriedades sejam concluídas da definição. Tudo isto, de resto, é evidente para quem presta acuradamente atenção.*] Essa era uma das mensagens mais importantes naquela garrafa perdida no mar. Sua vontade de decisão. Talvez tudo já tivesse sido dito, feito e não restasse mais nada a não ser se repetir e, talvez, se diferir nessa eterna repetição por “acaso” ou “distração”, talvez alguma “traição”. Sempre haveria um antes do qual ele foi apenas informado por diversas fontes, todas, doravante, dignas de crédito. E se tudo já tivesse sido dito e feito em uma introdução ou conclusão, o que se deveria transmitir como mensagem após o naufrágio? [98 – *A melhor conclusão deverá ser tirada de uma essência particular afirmativa.*] Ele deveria oferecer um caminho para as almas perdidas? O melhor e único caminho era contar a sua própria experiência ao produzir a sua confissão. Era apenas sobre isso que ele poderia falar com autoridade. Deveria haver uma conclusão afirmativa. Mas ele apenas poderia afirmar coisas sobre si. Poderia criar um pretexto para que as pessoas acreditassem em uma possibilidade de salvação, embora se imaginasse que, para ele mesmo, tudo aquilo não passaria de

“pretextos” para passar e entreter o seu próprio tempo, a sua duração. [99 – *Antes de tudo, é necessário fazer um inventário de todas as nossas percepções. Elas devem ser ordenadas e unidas a partir de todas as nossas idéias das coisas criadas, de coisas físicas, ou seja, de seres reais, progredindo sempre que possível, segundo a série das causas de um ser real para outro ser real, sem passar por abstrações e universais para que haja um progresso verdadeiro do entendimento.*] Entendimento e entretenimento. Coisas felizes. Afirmações positivas. Ordem e progresso. Já tinha visto essa última frase em algum lugar. Ou seria em algum símbolo de algum lugar? Era assim que fazia para passar o tempo, imaginando, examinando, fazendo inquéritos a si mesmo. Essas hipóteses todas, ele as inventava para passar o seu tempo na ilha. Mas não se furtava ao compromisso de confessar isso também em sua mensagem na garrafa. Não haveria mais razão para ocultar nada. Ninguém queria mais nada escondido, nada privado. Tudo seria público a partir de um determinado tempo. Ninguém poderia alegar que seria iludido por ele. [100 – *Deve-se notar que por série das causas e dos seres reais, não se deve entender a série de coisas singulares mutáveis, mas somente a série das coisas fixas e eternas.*] Alguém poderia até argumentar que esconder alguma coisa poderia ser um pequeno exercício de autoridade. Deveríamos todos andar nus, como no princípio. Nada escondido. E ele se cansou de tudo aquilo, talvez no final do sexto dia. Disse que não estava mais disposto a continuar naquele jogo ou processo. Mas qual era a outra alternativa? Atirar-se pela janela? Mas até o cansaço também não passava de mais uma mentira que era preciso confessar. Pensou em tudo o que havia escrito, feito e percebeu que, mesmo sem querer, havia escondido muitas coisas. [101 – *Essas coisas fixas e eternas, embora sejam singulares, serão para nós, contudo, em razão de sua onipresença e de seu amplíssimo poder como universais, ou os gêneros das definições das coisas singulares mutáveis e as causas próximas de todas as coisas.*] Não por maldade ou com más intenções. Algumas vezes, por completo desconhecimento mesmo. Não poderia entender nada sobre as coisas eternas e universais se mal era capaz de tentar compreender a si próprio. Era um sujeito com propensões muito ingênuas. Acreditando em tudo e em todos, pensava que não precisaria provar nada para ninguém, pois todos já saberiam de antemão, tudo aquilo que estaria tentando demonstrar ter “descoberto”. [102 – *Existe uma dificuldade realmente não desprezível para que se possa chegar ao conhecimento dessas coisas singulares, pois, conceber todas as coisas ao mesmo tempo ultrapassa em muito as forças do entendimento humano. Ora, a ordem segundo a qual uma coisa é compreendida antes de outra não deve ser exigida da série de sua existência, tampouco das coisas eternas. Lá, com efeito, todas essas coisas são, por natureza, simultâneas.*] Lá, onde todas as coisas são eternas e simultâneas, “eles” reconheceriam de cor, imediatamente, de onde vinha tudo aquilo que um dia “ele” acreditou que pudesse pertencer a um “eu”. “Eles” saberiam e apontariam todas as suas apropriações, todos os seus erros, todos os seus enganos, e, se tivesse sorte, alguns acertos. Haveria algum juízo final? [103 – *Antes, seria o caso de tratar dos auxílios necessários para que se saiba utilizar os sentidos e fazer, segundo leis certas e por ordem, experiências que sejam suficientes para*

determinar a coisa investigada.] Mas havia mais uma ingenuidade: ele pensava que havia se apropriado de tudo e de todos. Por que não percebeu que sua pequena autoridade lhe conferia certo senso de “posse” e “propriedade”. Ainda admitiu isso, por último. Demorou muito para perceber que a propriedade também era uma convenção de um grupo de autoridades. Um acordo entre todos de que as coisas poderiam pertencer a alguns. Independente de essas autoridades serem eventos ou acontecimentos com uma duração delimitada em um espaço de tempo. [104 – *Para isso, deve-se trazer à memória o próprio pensamento e examiná-lo e dele deduzir na ordem correta as coisas que devem ser legitimamente deduzidas, se esse pensamento for falso, descobrirá a sua falsidade; se for verdadeiro, prosseguirá com êxito e sem interrupção a deduzir dele coisas verdadeiras.*] Elas poderiam ter a posse provisória de algumas coisas, mas quem detinha mesmo a propriedade era somente o tempo. E “ele” estava bastante acostumado a perceber os efeitos do tempo sobre as coisas. Ou seria o efeito da duração das coisas em um espaço de tempo? Tudo poderia ser invertido assim? Tudo teria um efeito reflexivo como em um jogo de espelhos? Dependendo do ângulo dos espelhos, poderiam existir imagens refletidas até o infinito. Mas não era necessário chegar até o infinito. [105 – *A primeira de todas as coisas é o método, que é o próprio conhecimento reflexivo. Esse fundamento deve dirigir os pensamentos para o conhecimento daquilo que constitui a forma da verdade e o conhecimento do entendimento, de suas propriedades e de suas forças.*] E esse era um desafio maior ainda a ser enfrentado pelo devir do ser ou pelo ser do devir. Adquirir algum tipo de conhecimento em um jogo de imagens refletidas. [106 – *A dedução das forças e do poder do entendimento somente é possível a partir da própria definição do pensamento e do entendimento.*] Com o cansaço, fictício ou não, o jogo estava chegando ao fim. Não havia mais fôlego para continuar por muito tempo. As coisas que precisavam ser entendidas deviam estar ali em sua confissão. [107 – *A definição do conhecimento se dará a conhecer por si mesma se houver atenção às suas propriedades compreendidas clara e distintamente.*] Suas propriedades, suas posses, seus efeitos, suas causas. Um dia, talvez, ele faria um inventário de tudo isso, se ainda houvesse tempo para isso. Ou se a sua duração no espaço tempo assim o permitisse. [108 – *As propriedades do entendimento são as seguintes: envolve a certeza; percebe certas coisas, forma certas idéias absolutamente e certas a partir de outras, prestando atenção à idéia de quantidade e do movimento da quantidade; exprimem a infinidade, especialmente quando lidam com a noção de quantidade e movimento; formam as idéias positivas antes das negativas; percebem as coisas não tanto segundo a duração, mas com certo aspecto de eternidade e em número infinito; ou de preferência, para perceber as coisas, não prestam atenção ao número nem à duração; as idéias claras e distintas parecem depender absolutamente e só de poder e vontade; a variedade das idéias das coisas que o entendimento forma a partir de outras; quanto mais as idéias exprimem a perfeição de certo objeto tanto mais serão perfeitas.*] Ele prestou atenção em tanta coisa. Seria impossível mencionar todas elas. Teria que fazer escolhas, opções, favorecer algumas coisas, preterir outras. Agora já era tarde para mudar a ordem dessas escolhas. Era

o prenúncio de um juízo final, se esse evento ultrapassasse a capacidade de imaginar ficções. Estava muito próximo da hora nona e “ele” se sentia bastante desamparado. [109 – *O restante das coisas, o amor, a alegria, etc., não podem ser concebidos a não ser que se perceba o entendimento. Uma vez suprimida toda e qualquer percepção, todas essas coisas são igualmente eliminadas.*] O restante das coisas, a espera sem um horizonte acessível. A impaciência de um desejo de memória. Isso era a vida, o que realmente deveria importar. O que deveria ser vivido muito antes de ser entendido. [110 – *A essência do pensamento deve ser procurada nas propriedades positivas.*]

E havia o último desafio a ser enfrentado. O desafio de um desapego de todos de tudo aquilo que eles temem perder. Deve ser por isso que ainda existiam certos títulos, documentos, cartórios, registros, ele ainda pensou ingenuamente. Toda posse e propriedade de coisas externas somente poderiam ser comprovadas com documentos. Posse, propriedade, tudo isso não passava de uma grande ilusão. Tudo era ficção. Isso fazia parte também dos grandes acordos de um sistema. Um documento assinado por alguns conferia a autoridade a alguém para exercer alguma forma de poder. Era sobre isso que ele deveria ter falado antes. Ele atirou a garrafa bem longe e ficou olhando-a fixamente. Ela flutuava entre as ondas, afastando-se lentamente e seguindo o curso da correnteza. Ela desapareceu de seu campo de visão muito antes que pudesse alcançar a linha do horizonte.

[*Reliqua desiderantur*] ⁵⁶

Um naufrago ⁵⁷

⁵⁶ Todos os trechos numerados, em itálico, com a pontuação propositadamente dentro dos colchetes, intercalados ao longo de todo o texto são resumos, adaptações, apropriações e citações diretas das 110 proposições de Baruch (Bento) Spinoza, em seu “Tratado da Reforma do Entendimento” ou “*Tractatus de Intellectus Emendatione*”. O tratado é uma obra inacabada e é encerrado com a citação em latim “*reliqua desiderantur*”, ou seja, falta o restante, do mesmo modo que encerrei o presente texto. Referência bibliográfica utilizada:

- Spinoza, Baruch (Bento). *Tratado da Reforma do Entendimento / Tractatus de Intellectus Emendatione*. Texto Integral Bilíngüe. Tradução: Ciro Mioranza. São Paulo: Editora Scala. 2007.

⁵⁷ Apesar do título “beckettiano” [principalmente o Beckett da trilogia Molloy, Malone Morre e O Inominável], a idéia central desse primeiro capítulo também é uma homenagem ao austríaco, Thomas Bernhard. Não são coincidências as referências aos seguintes livros do autor:

- Bernhard, Thomas. *Perturbação*. Tradução de Hans Peter Welper & José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- Bernhard, Thomas. *O Naufrago*. Tradução de Sergio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- Bernhard, Thomas. *Arvores Abatidas*. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

CAPÍTULO II

CEM FRAGMENTOS PARA ARQUIVAR UMA COLEÇÃO

“O fragmento é um mestre da escola das artes fictícias”.
André Malraux

(...) “havia nele uma sedução pelo fragmento, pela ruptura, e uma tentação de reconstituir um conjunto, uma continuidade cósmica”.
Jean Baudrillard

1. Quem pensa em constituir uma coleção, talvez queira arquivar uma história. Talvez uma história que não seja possível ser contada apenas por meio de palavras em um texto escrito e impresso. Cada obra dessa coleção, desse arquivo chamado coleção, é um fragmento de uma narrativa textual impossível. Entre o “visto” e o “não visto”, entre o visível e o invisível, entre o subjetivo e o objetivo, estão centenas, milhares, ou até milhões de possibilidades de combinação, leitura e interpretação. Os objetos dessa coleção podem ser âncoras, pontos de passagem, locais onde fixar a atenção por algum tempo. Também poderiam ser vistos como documentos [evidências] que possibilitam reinterpretações e reconstruções de uma trajetória e duração de uma vida. Podem ser as provas dos fatos narrados, quando se requisita a existência de algo com a devida consistência física como evidência incontestável de prova de alguma coisa. Sob o ponto de vista do colecionador, além do gosto e do prazer envolvidos no processo, os objetos podem conter narrativas diversas que transcendem os limites de comunicação entre o dizível e o não dizível. Entre todas as coisas disponíveis em um mundo de coisas, uma coleção revela circunstâncias para se falar sobre o ser e o mundo. E sobre tudo o que pode ser dito, ainda é necessário lembrar que muita coisa se perde nas cinzas de um arquivo apagado.
2. A palavra arquivo nomeia um começo, e simultaneamente um comando de um lugar onde as coisas começam. Existe no começo e no comando um local de onde se exerce uma autoridade, a partir do qual uma ordem é dada. Esta origem talvez esteja em um “Ser”. Um “ser” positivo confrontado a um “nada” negativo, enfim, na própria existência do ser que encara suas percepções [ou sua fé perceptiva] como participantes de um mundo efetivo de experiências e ações (Merleau Ponty, M. 2003)⁵⁸. Esse ser parte do princípio de uma realidade do ser não desvinculada de seu pensamento, admitindo todas as possibilidades de contradições de um pensamento inevitavelmente envolvido na fé perceptiva, suas obscuridades, reflexões, negações, interrogações e intuições (idem). Do grego *Arkhe* (começo e comando), assim como no latim *archivum* ou *archium*, o sentido do arquivo remete ao *arkheion* grego, um domicílio, endereço, residência dos

⁵⁸ A fé perceptiva e a negatividade, p.57-96. Merleau Ponty, M. *O visível e o invisível*. Tradução de José Artur Gianotti e Armando Mora. São Paulo: Perspectiva. 2003 (Quarta edição).

magistrados superiores, os *arcontes*, aqueles que comandavam, que eram os guardiões do arquivo, mas que também tinham o poder de interpretá-los. Os arquivos precisavam ter uma consistência física [não há arquivo sem exterior], um suporte e uma residência que estabeleçam uma autoridade hermenêutica legítima. Uma teoria do arquivo propõe com seus títulos, gêneses e genealogias uma *consignação* como uma reunião de signos em um determinado local cuja legalidade ou legitimidade determinam limites do direito: direito das famílias ou do Estado. Esses limites estabelecem relações entre o secreto e o não secreto, um trânsito entre o privado e o público, entre o autobiográfico e o biográfico. Para Derrida, a psicanálise produziu um efeito devastador sobre o arquivo, sobre o local em que se inscreve a palavra arquivo e sobre a autoridade que se exerce em seu nome. Não há mais ordem alguma garantida, pois a impressão da psicanálise deixou uma assinatura freudiana sobre o conceito de arquivo e de arquivamento, “*o que é o mesmo que dizer, inversamente e por contragolpe, sobre a historiografia*” (Derrida, J. 2001, p. 11-16).

3. O “mal de arquivo”, de Derrida, remete a uma desconstrução e reconstrução da psicanálise freudiana como uma ficção de uma espécie de pulsão de morte, de destruição na economia da produção do arquivo. Essa pulsão trabalha para destruir o arquivo no local onde existe uma falta originária e estrutural da chamada memória. O medo da aniquilação da memória ou do esquecimento produz a *consignação* do dispositivo documental ou monumental sobre algum suporte e em um lugar exterior. *A estrutura técnica do arquivo arquivante determina também a estrutura do conteúdo arquivável em seu próprio surgimento e em sua relação com o futuro. O arquivamento tanto produz quanto registra o evento* (Derrida, J. 2001, p. 22-29). Importante reter aqui que existe, na origem de um arquivo, uma possibilidade de “simultaneidade” na produção e no registro de um evento. O evento aqui deve ser visto como o acontecimento arquivável que tem a necessidade de uma consistência, um exterior com fronteiras entre o dentro e o fora. O acontecimento *post-scriptum* determina retrospectivamente o que o precede. A pulsão de destruição incorpora a pulsão de conservação, o que Derrida chama de pulsão de arquivo. O acontecimento arquivável depende simultaneamente de uma instabilidade transitória entre passado e futuro. O arquivo remete ao passado, mas depende do conceito de futuro, pois está em débito com a história do conceito que inscreve uma impressão na língua e no discurso, articula o desejo, sua abertura para o futuro, “*em suma, tudo o que liga o saber e a memória à promessa*” (Derrida, J. 2001, p.45).
4. O arquivista produz o arquivo. Ele está em uma situação de “*injunção ‘arcôntica’ de proteger e recolher o arquivo, lembrar dos outros, os outros do outro e os outros em si*” (Derrida, J. 2001, p.99). Em uma lógica do inconsciente relacionada com um pensamento virtual, a interpretação do arquivo está às voltas com as instâncias freudianas da verdade histórica versus a verdade material.

São duas fontes contraditórias que dependem da declaração, ou melhor, de “uma confissão”. Mas a verdade não está em lugar algum. A verdade é espectral e fantasmática e todas as situações podem conter uma semente de verdade da verdade, de acordo com o pensamento arqueológico que é resgatado pelo pai da psicanálise. Uma arqueologia está sempre em tensão com sua evidência material. A tensão e atenção voltadas para a decifração do desejo interior de decifrar. E nessa tensão é possível encontrar-se com fantasmas e até falar com eles⁵⁹. Assim, “a experiência através da qual encontramos os fantasmas ou os deixamos vir a nosso encontro é indestrutível e inegável” (idem, p. 115). No entanto, Freud não se exclui do perigo e nem omite os grandes riscos da ficção envolvida em todos esses processos [e o próprio Derrida se inclui no mesmo raciocínio]. Isso não elimina o fato de que “o primeiro arquivista institui o arquivo como deve ser, isto é, não apenas exibindo o documento, mas estabelecendo-o. Ele o lê, interpreta e classifica” (ibidem, p.73). Poeticamente ele o coloca na “Arca da Aliança” e estabelece um princípio de crença, praticamente como um imperativo religioso de lembrar de se lembrar.

5. A perturbação do arquivo é a perturbação dos segredos, dos complôs, dos assuntos perturbantes que perturbam e turvam a visão, que impedem o ver e o saber, em meio às conspirações clandestinas, às conjurações meio privadas, meio públicas, sempre no limite instável entre o público e o privado e uma intimidade mais privada que a família, entre si e si (Derrida, J. 2001, p.117). O arquivo reserva sempre um problema de tradução. Os fantasmas são sensíveis às leis do idioma. O mal de arquivo [como o título da tradução inglesa da obra de Derrida⁶⁰] é uma *febre* de arquivo, é arder de paixão, é não ter sossego, é “*incessantemente, interminavelmente procurar o arquivo onde ele se esconde. É correr atrás dele ali onde, mesmo se há bastante, alguma coisa nele se anarquiva* [ou seja, algo no arquivo é sempre impossível de ser arquivado]. É *dirigir-se a ele com um desejo compulsivo, repetitivo e nostálgico, um desejo irreprimível de retorno à origem, uma dor da pátria, uma saudade de casa, uma nostalgia do retorno ao lugar mais arcaico do começo absoluto. Nenhum desejo, nenhuma paixão, nenhuma pulsão, nenhuma compulsão, nem compulsão de repetição, nenhum “mal de”, nenhuma febre surgirá para aquele que, de um modo ou outro, não está já com mal de arquivo*” (idem, p. 118-119).

⁵⁹ Derrida cita a aparição espectral do pai de Hamlet, como o prenúncio da chegada de um *scholar* do futuro, que “no futuro, e para pensar o futuro, ousaria falar com o fantasma. De um *scholar* que ousaria confessar que ele sabe falar com fantasmas, pretendendo mesmo que isso não contradiga nem limite sua *scholarship* mas que, ao contrário, a tenha condicionado à custa de alguma complicação ainda impensada que viesse dar razão ao outro, isto é, ao fantasma. E talvez sempre ao fantasma paterno, isto é, aquele que está em posição de ter razão, de se dar razão – e de dar sempre a última palavra”. (Derrida, J. 2001, p.54).

⁶⁰ Derrida, Jacques. *Archive Fever: a Freudian impression*. Translated by Eric Prenowitz. Chicago / London: The University of Chicago Press. 1996.

6. Escolher o número cem para arquivar impressões [e inscrições] sobre uma coleção seria como escolher qualquer número, se não fosse o fato de a própria coleção constituída e alguns trabalhos realizados utilizarem o número cem como uma referência [ou como um arquivo] ⁶¹. Baudrillard escreveu que “*além de cem quilômetros por hora, há a presunção de eternidade (também de neurose talvez)*” (Baudrillard 1993, p.75). O filme “Afogando em Números”, de Peter Greenaway, é um jogo de cenas que vai do número 1 ao número 100 [em determinado momento, um personagem declara que após 100, tudo passa a ser repetição]. Algum tempo depois, o mesmo artista apresentou uma obra intitulada *100 Objects to Represent the World* [100 objetos para representar o mundo], em 1994, em Genebra⁶². “Cem temas e uma variação”, é o título de uma exposição relâmpago de Jac Leirner, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 2001⁶³, assim como uma série de outras obras em que a mesma artista utiliza a acumulação do papel-moeda, geralmente notas de 100, como matéria-prima. Portanto, cem fragmentos de texto devem ser o suficiente para traçar um comentário sobre os princípios da coleção que lastreia a instalação Love & Hate e outras ações empreendidas até o momento.
7. “Até o momento” é uma expressão cuja impressão é muito difícil de ser arquivada. De qual momento se fala sobre um determinado momento? Poder-se-ia inverter a questão e propor a partir de qual momento se lêem as impressões de um acontecimento presente? O sentido literal de uma data se inscreve em uma coleção como algo arquivável? Seria uma determinada “data” uma tese arquivável? Não são as datas referenciais para as experiências da memória, assim como para a utilização dos termos “arcaico” ou mesmo “arqueológico”? Esse “até o momento” coloca uma busca por um tempo perdido, a constituição de uma instância e de um lugar de autoridade. Uma condição para se resgatar a originalidade de um acontecimento. Ou seria a própria duração de um acontecimento que estaria em jogo? Uma duração “até o momento” poderia supor uma originalidade como uma unicidade? De acordo com Derrida, essa unicidade pode não resistir. “*Seu preço é infinito. Mas infinito na medida imensa, incomensurável onde é inencontrável. A possibilidade do traço arquivante, esta simples possibilidade, não pode senão dividir a unicidade. Separando a impressão da marca. Pois esta unicidade não é nem mesmo um presente passado. Ela não teria sido possível, só podemos sonhar, a posteriori, na medida em que sua iterabilidade,*

⁶¹ Love & Hate: Constellation e One hundred is better than one, por exemplo.

⁶² Obra citada in: Belting, Hans 2006, p.142.

⁶³ Fazem parte da coleção em questão, dois dos cem objetos de Jac Leirner, presentes naquela exposição (vidros, etiquetas adesivas, vinil branco, adesivo 3M e tinta U.V. 40 cm x 20 cm x 8 mm; exemplares 37/100 e 82/100). Também integram a coleção: “O livro (dos cem) / *The book (of the one-hundred)*, texto impresso em off-set, de 1987 (65 cm x 54,5 cm, assinado e com dedicatória: “*para o Gedley amar e odiar / Jac 05-05-05*”); “os cem”, papel-moeda e entretela (quatro notas de “cem cruzados novos”, costurados em entretela, de 2006, 24,2 cm x 14 cm, assinado e com dedicatória no verso: “*pro querido Gedley, muito querido, com carinho, Jac Leirner / 2006*”).

isto é, sua divisibilidade permanente, a possibilidade da sua fissão a obcecava desde a origem. A memória fiel de uma tal singularidade só pode ser entregue ao fantasma. (...) A propósito desta contabilidade secreta, podemos sonhar. A especulação começa aí – e a fé. Mas o segredo propriamente não pode ter arquivo, por definição. O segredo são as cinzas do arquivo, o lugar onde não tem mais sentido dizer as ‘próprias cinzas’ em sobre as ‘cinzas’.” (Derrida, J. 2001, p.128).

8. Uma coleção em chamas. Cinzas de uma coleção. Esse arquivo está gravado em algum lugar, no passado, no presente ou no futuro. Uma chave para interpretação: a coleção é auto-referente: abrem parênteses, colchetes [*“O homem fogo”,* bronze de Alex Cervený, *“As duas chamas”,* bronze “póstumo” de Leonilson]. São correntes visíveis e invisíveis que ligam uma obra à outra. No entanto, nessa gênese ou genealogia, Jac Leirner tem um papel fundamental para a decisão consciente de formar uma coleção de obras de arte. Seu trabalho, muitas vezes, está associado com o acúmulo de matérias-primas relacionadas com diversas situações: o corpo (a série: *“Pulmão”*), publicidade e comunicação visual (todos os tipos de adesivos), sistema financeiro (papel-moeda), transporte aéreo (*“Corpus delicti”*), com o sistema das artes (cartões de visita, embalagens de lojas de museus, etiquetas e materiais museográficos). De todos os seus trabalhos, o principal para a filiação genealógica, para o estudo de uma gênese ou mesmo de uma origem é a exposição *“Foi um prazer”,* de 1997, realizada na Galeria Camargo Vilça. As matérias-primas dos trabalhos dessa série são cartões de visita dos profissionais que constituem o sistema das artes: curadores, críticos de arte, artistas, galeristas (*marchands* ou *art-dealers*), colecionadores, agentes de seguro, transportes especializados em obras de arte, montadores de exposição, museólogos, administradores e funcionários de instituições culturais, enfim, praticamente todas as pessoas envolvidas no circuito artístico. Além de todo o inegável interesse artístico e valor estético [uma estética das relações?] dessa obra já inserida no circuito, deve-se ressaltar um caráter documental que envolve um arquivamento de nomes, símbolos, fragmentos que representam a mediação e a relação direta de indivíduos investidos de uma função profissional no sistema artístico (daí a tradicional expressão nas cerimônias de troca de cartões: *“foi um prazer”,* ou *“nice to meet you”*). *“É aqui que aparece [uma obra que explicita] a vocação dos objetos ao papel de substitutos da relação humana”* (Baudrillard 1993, p.134). Se as relações são efêmeras, passageiras, não duram mais do que uma vida profissional, o objeto de arte arquiva as posições que os nomes ocupavam em determinado instante. *“O sistema dos objetos ilustra esta sistemática fragilidade, da efemeridade, da recorrência cada vez mais breve e da compulsão de repetição. Da satisfação e da decepção. Da conjuração problemática dos verdadeiros conflitos que ameaçam as relações individuais e sociais”* (idem, p.140-141).

9. Já que [Jac], cada vez mais, o sistema artístico toma consciência de si próprio, nada mais natural e simples do que ele se voltar para o seu próprio objeto de trabalho, exposição, consumo e circulação: a obra de arte. A obra de arte que acumula obras de arte literalmente. Aí se inscreve a decisão de usar uma coleção de obras de arte como lastro ou mesmo matéria-prima. Ao invés de trabalhar com a noção de “foi um prazer”, inverte-se para a noção mais possessiva que o próprio sistema admite: “**o prazer é meu**”. Talvez aí se encontre a possibilidade de síntese de todas as representações das acumulações utilizadas por Jac Leirner. Para começar a constituição de um discurso, há o corpo do artista (o vício da coleção como a compulsão do cigarro, a presença do corpo, a metáfora do pulmão que tem a função primordial de processar o ar, a troca cíclica ambiental envolvida na respiração). Há também o inesgotável assunto do comércio, a obra de arte como mercadoria de troca que abrange uma imensa gama de circuitos do sistema das artes e suas possibilidades de representações. Há o lastro maior, a obra de arte em si, como aquela matéria-prima que representa o indizível, aquele objeto que, por mais visível e físico que possa se apresentar, por mais operações de circulação, comércio, troca, posse e mediação, nunca se permitirá formular um discurso que esgote todas as possibilidades de expressão.
10. Um desafio a enfrentar é tentar se aproximar da literalidade dos acontecimentos. Como transformar a decisão de formar uma coleção de arte em um texto? Como adequar o conteúdo dos acontecimentos de uma coleção a uma determinada forma escrita? Talvez, a melhor alternativa seja utilizar o próprio raciocínio de uma coleção. Ela não seria um conjunto, um agrupamento de coisas? A princípio, tais coisas teriam alguma razão apenas para quem as colecionou. Aos olhos dos outros, tais objetos colecionados não deixariam de ser várias coisas simultâneas colocadas paralelamente umas às outras. O termo “paralelamente” aqui não deixaria de ser uma alusão a uma possibilidade de tal coleção. Mas se as obras estivessem realmente paralelas umas às outras, apenas se poderia ver aquelas que estivessem nas extremidades. Talvez fosse possível ver as bordas das obras que constituíssem tal coleção. Para fugir da armadilha do termo “paralelamente”, seria melhor dizer que as obras podem ser simultâneas em um determinado agrupamento. E se elas fossem expostas simultaneamente, justapostas lado a lado em uma mesma e imensa parede, poderiam simular uma linha de lateralidade e vizinhança. Poderia dissimular um efeito paralelo ao trabalho “*Foi um prazer*”, de Jac Leirner, em que os cartões de visitas estavam justapostos lateralmente, constituindo-se como um corpo de uma obra horizontal, como pontos de uma linha e que, se não fossem fragmentados, poderiam se estender *ad infinitum*.
11. A estratégia fragmentária parece ser a melhor alternativa para acompanhar o raciocínio de formação de uma coleção. A fragmentação literal do texto permite a reprodução formal de um efeito de acumulação de outros pequenos textos. A vontade de acumulação pode representar ou poderia tentar disfarçar uma outra intenção: a ação de enfrentar o vazio e o desaparecimento.

Vazio e desaparecimento: duas palavras caras aos colecionadores. O vazio é preenchido com a busca e a acumulação de objetos cujo sentido último poderia estar nos domínios do desaparecimento do sujeito e das próprias coisas. O ser e o nada.

12. Uma coleção de obras de arte geralmente não tem fim, a não ser com a morte do sujeito colecionador. Parece ser uma das formas de enfrentar a finitude: constituir uma coleção como um processo de busca, cujos objetos nunca se esgotariam. Seria, então, uma busca teoricamente sem fim, uma busca impossível se a coleção se colocar como princípio essa abertura. Obviamente, seria teoricamente possível alguém pretender colecionar toda a “pequena” produção de Vermeer (se ela estivesse disponível no mercado). Mas ainda assim, restaria o sonho ou meta de encontrar as obras desconhecidas, não registradas, não atribuídas corretamente. No entanto, uma coleção de artistas contemporâneos propõe nitidamente uma obra aberta e com a probabilidade de uma busca inesgotável. As faltas e ausências também fazem parte do processo. *“Tanto pela falta, pelo inacabado que a coleção se separa da pura acumulação”* (Baudrillard 1993, p. 112).
13. Os limites de uma coleção, além de todos os fatores subjetivos que envolvem o foco da coleção, são geralmente estabelecidos pelos recursos econômicos do colecionador e pelas chances de mercado. Quanto menos recursos financeiros tal colecionador tiver, cada descoberta, cada oportunidade aproveitada, enfim, cada aquisição deve ser celebrada como uma conquista, como uma vitória. Aqui, se impõe a distância em relação ao paralelismo com o trabalho de Jac Leirner. Os cartões profissionais de *“Foi um prazer”* dizem respeito ao mundo em que o trabalho de Jac Leirner já estava inserido, são cartões sem valor comercial ou artístico que são trocados em um contato pessoal (mesmo levantando a hipótese de que muitos cartões podem ter sido “coletados” por amigos, essas coletas também dizem respeito a um mesmo universo de trocas). No trabalho *“Corpus Delicti”*, os objetos acumulados foram furtados de aeronaves, provavelmente durante as viagens da artista que revelam uma grande possibilidade de circulação, um privilégio de mobilidade em um espaço aéreo [principalmente considerando aquelas obras em que são expostos os bilhetes que comprovam o trajeto de viagem]. Deve-se prestar atenção na existência de uma confissão de furto em *“Corpus Delicti”*, um “pecado” cometido relacionado com um meio de transporte aéreo. Tal referência pode ser muito útil para conexões com outras discussões em um texto por vir. A circulação em questão é a do corpo da artista. É ela que transitou por todos aqueles espaços e entrou em contato com as pessoas com quem trocou cartões de visita profissionais. O furto [ou roubo] oferece outra possibilidade de comentário para quem trabalha com a linguagem: de quem são as letras, as palavras, a sintaxe de uma língua? Além do delito “artístico”, tal trabalho também poderia levantar um interesse etnográfico, oferecendo a chance para um estudo antropológico da arte e da circulação do corpo de uma artista dentro de um determinado circuito [um trânsito já inscrito em um sistema de privilégios sócio-culturais].

14. A coleção de obras de arte, em outra vertente também passível de estudos etnográficos e antropológicos, deixa de tratar do universo paralelo ou circundante para se ocupar com o objeto / causa / origem / finalidade de existência de um sistema das artes. Essa coleção pode ser entendida como a constituição de um espaço de jogo cuja única singularidade, o seu criador / colecionador, é quem irá ditar as regras. *“A coleção emerge para a cultura: visa objetos diferenciados que têm freqüentemente valor de troca, que são também “objetos” de conservação, de comércio, de ritual social, de exibição, - talvez mesmo fonte de benefícios. Estes objetos são acompanhados de projetos. Sem cessar de se remeterem uns aos outros, incluem neste jogo uma exterioridade social de relações humanas”* (Baudrillard 1993, p.111). Essa exterioridade social de relações humanas age em momentos distintos e múltiplos. Um projeto de tal natureza não seria ingênuo ao ponto de não imaginar e supor que, a partir de determinado ponto, seu silêncio, sua invisibilidade e / ou indiferença deixariam de existir. O inventário total do arquivo formado por uma coleção poderia mostrar que essa ingenuidade não existe. Ao mesmo tempo, essa falta de ingenuidade supõe a própria contradição de que **não se deve e não se pode abrir todo o arquivo sob o risco de afetar toda essa rede de relações humanas, suas táticas e estratégias que requerem compromissos de segredos e silêncios**. Aqui se deixa claro que não haverá a apresentação de um inventário total da coleção formada como “lastro”.
15. Uma coleção de obras de arte poderia ser considerada “um acontecimento”? Uma coisa aconteceu e acontece ainda. Uma coisa pode parecer infinita enquanto sua origem persiste em existir. Nota-se aqui uma possibilidade de efeito de sucessão, de encadeamento, de ordenamento, de exposição, de arquivamento. A influência do pensamento de Derrida é inegável, pois o que está em ação aqui são as complexas máquinas de escrever e arquivar. Se a invenção pode ser considerada um acontecimento (Derrida, J. 2004: 70), diz-se que o acontecimento afeta o “quem” e o “quê”. Uma coleção é o resultado de um afeto, mas sua concretização, sua invenção como corpo, como um agrupamento, como um novo conjunto que antes não existia, afeta o próprio colecionador e potencialmente pode atingir também um outro “quê”. Esse outro “quê” pode refletir o potencial de relações aberto por algo que não existia antes. Pode ser representado pelo próprio sistema das artes que acaba reagindo à força de união de elementos que antes se encontravam dispersos. O acontecimento afeta e transforma as singularidades de todo o tipo, ainda que seja a título de um acontecimento passado, inscrito ou arquivado (idem, p.80), intencionalmente, deliberadamente ou mesmo de propósito (ibidem, p.91).
16. A coleção, como uma construção, sempre oferece a oportunidade de uma operação de desconstrução. Se a coleção for vista dentro da perspectiva de uma invenção, ela também pode ser um acontecimento. A desconstrução de um acontecimento envolve uma operação. Para operar a desconstrução do corpo de uma coleção é necessário o instrumental adequado, talvez até a

utilização de instrumentos cirúrgicos e máquinas. A desconstrução do corpo ameaça o sujeito autobiográfico, pois a sua construção geralmente foi feita com a apropriação de diversos elementos nem sempre esclarecidos durante sua existência subjetiva. As apropriações de idéias artísticas podem sugerir furtos, roubos, enganação, mentira, simulação e dissimulação (um novo “*corpus delicti*”?). Como o próprio corpo humano, tal construção pode ser forte em seu conjunto e muito frágil se analisada sob aspectos microscópicos.

17. O fim de uma obra pode ser sua origem. A finalidade de uma coleção pode ser o relato, o comentário, a confissão, o arquivo. Não existe acontecimento sem uma experiência que o tenha antecedido. Derrida diz que um acontecimento apenas advém se sua irrupção interrompe o curso do possível e como o impossível surpreende toda a previsibilidade (Derrida, J. 2004, p.38). O maior problema é provar que houve um acontecimento, principalmente quando a única fonte testemunhal e o único arquivista do acontecimento estão conjugados em um mesmo sujeito. Trata-se de um universo em que o relato pode estar próximo de uma confissão. O território é aquele em que são obscuras as relações entre acontecimento, memória, memória mecânica ou não, arquivo, consciência e inconsciente, um delicado e abissal problema de arquivamento (idem, p.48).
18. A maior matéria-prima do colecionador é o tempo. Somente o tempo permite a constituição do conjunto que receberá o nome de coleção. Adaptando livremente o que Derrida escreveu em outro contexto, trata-se de um tempo de “cedo ou tarde” que se procede ao fenômeno “de graça”, de um “estado de graça”. Explicando melhor, é o tempo necessário para que um conjunto de coisas separadas se transforme em um corpo, e esse corpo em uma obra. O colecionador, assim como o artista, espera sua redenção em um tempo que pode estar além de sua própria vida. Não deixa de ser um sonho muito ambicioso. Mas o que seria do ser humano sem um pouco de ambição que pudesse escapar à sua capacidade de controle? E nas mãos de quem estaria esse controle? Somente o tempo pode fazê-lo crer e esperar que sua obra passe a operar por si mesma, para muito além e sem a assistência viva de seu signatário, qualquer que seja o tempo necessário, qualquer que seja o tempo por vir; pois o tempo não deve contar mais na sobrevivência desse “cedo ou tarde”: a operação do sentido literal de algo “póstumo” é inevitável. Nessa perspectiva, pouco importa o tempo que isso levará, o tempo é dado, ele está do lado de quem alcançou “a graça” e não existe mais como um referencial. O tempo não custa mais nada. Não se está mais diante do domínio do circuito econômico. Como não custa mais nada, esse tempo é dado graciosamente em troca do trabalho da obra que opera sozinha, quase maquinalmente, virtualmente, e, portanto, sem trabalho do autor: como se, contrariamente ao que muitas vezes se pensa, houvesse entre a graça e a máquina, entre o coração e o automatismo da marionete, uma

invencível afinidade; como se ela funcionasse sozinha, a máquina de desculpar, como máquina de escrever e, ao mesmo tempo, de inocentar (Derrida, J. 2004, p.51).

19. Uma coleção pode propor o pensamento sobre a lógica do acontecimento textual como inscrição material. O acontecimento textual remete à história e à historicidade da história. Pode-se pensar no conceito de história a partir de uma lógica que é regulada pela análise posterior do acontecimento, da ocorrência e da singularidade de um evento. Uma lógica retrospectiva, portanto, retroativa, e que muitas vezes oculta o valor do poder de quem narra; a linguagem do poder e a linguagem como poder. O materialismo da coleção possibilita um jogo de significações em que apenas a noção do tempo não basta para fazer história. Está certo que a coleção é formada de fragmentos descontínuos. No entanto, a materialidade mesma da inscrição ou do “rastro material” constituído permite que as coisas possam ser sempre restauradas, recuperadas, “reinscritas” em um sistema cognitivo.
20. No ato de colecionar pode estar implícita outra operação: a coexistência de uma representação político autobiográfica de uma vida e uma época. Há nessa operação de escrita a intenção de arquivar um retrato de uma vida. O colecionador como artista estaria acumulando matéria-prima para um auto-retrato póstumo⁶⁴. Não se pode falar em inserção de vida e autobiografia sem o aparecimento de um contexto político. Se o que está em jogo é a construção de um retrato, essa imagem não será apenas a de um “ser autobiográfico” em um fundo branco ou neutro, nem que esse fosse o seu único e exclusivo objetivo. Todos os outros componentes do cenário dessa fotografia irão inevitavelmente estar presentes. Ao colecionar alguma coisa característica de uma época é preciso lembrar a importância da materialidade daquilo que se coleciona e também da presença da palavra época, além de todas as operações que isso pode implicar. Uma coleção escreve ou inscreve um arquivo para a sua própria época. Ela revela o engajamento [ou abnegação?] de uma vida preocupada em se inserir no contexto de sua época. E o engajamento aqui é a operação que se revela como se fosse uma intimação a que e pela qual atendem alguns seres que optam, em qualquer circunstância, pela vida⁶⁵.
21. A inteligência presumida de um / uma intelectual somente pode ser qualificada e justificada no instante do engajamento inventivo (Derrida, J. 2004, p.212-213). É nessa transação que aparece a possibilidade de suspensão. Essa operação pode levar à análise, à crítica, à desconstrução dos

⁶⁴ E o auto-retrato póstumo é um dos assuntos tratado em *It's my life*, na instalação Love & Hate (2005). O auto-retrato ou obras auto-referentes são tradições artísticas e a coleção não poderia deixar de ter seus representantes: “O Cildo Meireles”, do Cildo Meireles, as aquarelas de Efrain Almeida (uma delas representa doze “cabeças” de Efrain, formando um círculo), as gravuras de Edgard de Souza e Gustavo Rezende, a abstração de Brígida Baltar assinada com a inscrição “be bee” (o imperativo “seja abelha”, simultaneamente as iniciais “BB” da autora), os vídeos (em DVD) de Marcela Tiboni, Frederico Câmara e Adriana Aranha, por exemplo.

⁶⁵ Derrida, J. 2004, p.158-162. Livre adaptação [uma bricolagem] com comentários inseridos.

horizontes, dos critérios garantidos, das normas, das regras existentes. Essa inteligência presumida inventa ou propõe novas figuras (conceituais, normativas, criteriológicas) de acordo com novas singularidades, principalmente quando essas singularidades estão situadas em uma abertura para o olhar do outro, literalmente e materialmente na obra do outro. E falar do outro traz para bem próximo um “outro” [agora com aspas] muito caro a todo esse trabalho, já citado várias vezes ao longo do texto, mas que merece um olhar diferenciado nesse momento: Jacques Derrida (1930-2004). Parece que nenhuma palavra consegue passar despercebida em sua escrita e na escrita dos outros que ele admira e respeita. Em seu arquivo de trabalho operatório, ele reflete sobre o papel do papel como metáfora de um tempo de vida (que ele menciona coincidir com o tempo de sua geração). Sobre a possibilidade do fim do uso do papel, poeticamente ele se refere aos escritos de Balzac, sobre um papel que se retira, reduz-se, retrai-se inexoravelmente à medida que um homem envelhece – e tudo o que passa a estar em jogo então é dispêndio e poupança, cálculo, velocidade, economia política e, como no romance de Balzac, “saber”, “saber” e “querer”, com o acréscimo de uma nota de rodapé, que deve deixar neste momento de ser uma nota de rodapé, em uma tentativa de seguir o método de Derrida, quando ele acrescenta uma informação, ainda se referindo a Balzac: “Querer nos queima e *Poder* nos destrói; mas SABER deixa nossa fraca organização num perpétuo estado de calma”.⁶⁶

22. Uma coleção pode ser analisada como um retrato de um gosto singular. A singularidade de um gosto que procura ampliar a esfera de sua presença e atuação. Teixeira Coelho escreve⁶⁷ que a ampliação da esfera e presença do ser deve ser o maior compromisso que podemos ter conosco mesmos, bem como a meta de toda arte, toda educação, toda política cultural. Quanto mais o “ser político” amplia a sua esfera de atuação e presença, mais ele pressupõe inevitavelmente a abertura para o outro, mais ele se coloca em áreas de interseção e afetação com as esferas e presenças dos outros. No caso da criação de uma coleção, essa ampliação da esfera e presença do ser deve prever a ordenação e a variedade. Ordenação e variedade, nesse caso, estão sujeitas aos jogos de acasos e da habilidade de um jogador em lidar com tais situações. A habilidade talvez esteja relacionada com uma sensibilidade especial, o modo como um sujeito foi afetado por determinadas coisas e circunstâncias, mas, principalmente, pela experiência adquirida ao longo de um tempo ao lidar com tal afetação. A estrutura da sensibilidade parece depender de uma percepção e entendimento relacionais das coisas. Tanto mais apurada é uma sensibilidade, quanto mais ela é capaz de reconhecer ou propor relações entre os objetos que a animam. As coisas e os

⁶⁶ Derrida, J. 2004, p.217-218. A utilização das letras maiúsculas e em itálico na citação de Balzac segue o original de Derrida. O romance em questão é *La Peau de chagrin* [A pele de onagro].

⁶⁷ No “Posfácio, Esboços do Prazer (Ensaio de Imperfeições)”, Teixeira Coelho escreve um ensaio “casualmente” muito útil nesse momento, sobre a sua própria tradução de “O Gosto”, de Montesquieu (nas referências bibliográficas como Montesquieu, C. S. B. 2005).

objetos, no caso de uma coleção, dizem respeito a um mundo material produzido por vontade e experiências. Tais experiências estão associadas à habilidade para produzir ou perceber acontecimentos. No caso de uma coleção, tais acontecimentos podem ser cumulativos e reveladores de uma surpresa repleta de acasos agradáveis. O gosto, nesse caso, alia a sensibilidade ao prazer. O prazer da posse, da convivência estreita com aquilo que afeta a sensibilidade do colecionador. O prazer, para Montesquieu, é algo que se obtém mais quando é achado do que quando é procurado, aquilo que é inesperado, que surge quando menos se espera (Coelho, T. in Montesquieu, C. S. B. 2005, p.83-110). Estão em jogo aqui, novamente, as expressões “*Foi um prazer*” e “*O prazer é meu*”.

23. Se uma coleção pode ser encarada como um jogo, também certos prazeres podem ser evidenciados. Pode-se satisfazer com ambigüidade a vaidade e a esperança de sempre ter mais – pode ser um jogo sem fim e com regras que dependem de outras circunstâncias além daquelas estabelecidas pelo jogador. São também as regras e as circunstâncias de uma economia de mercado que estão em jogo. Cada obra adquirida tem o potencial de se transformar em um troféu, uma medalha. No entanto, após o acúmulo de alguns bons resultados, os efeitos de tais conquistas podem simular uma preferência da sorte em uma determinada direção. Esses efeitos são facilmente comprovados pela curiosidade e atenção que os outros dedicam à felicidade (ou ao prazer) desse colecionador. As maiores questões de surpresa podem ser produzidas pelo espanto retrospectivo de tal acúmulo.
24. Como e quais circunstâncias podem favorecer um determinado jogador a ganhar determinadas partidas? Seria esse um “jogo viciado”? Ou entraríamos no terreno do vício do jogo? Um jogador viciado, certamente tem um repertório maior de “truques”, algumas “artimanhas” a mais. As avaliações de espanto são geralmente proporcionais ao que os outros julgam pelas evidências exteriores, quando eles supõem que as chances de um jogador são mínimas. O jogo e o desafio podem remeter à história da batalha entre Davi e Golias (episódio tão representado por artistas ao longo da História das Artes). Principalmente quando tais aparências exteriores dão impressão de que ele não é um dos privilegiados, caso contrário, não haveria razão para espanto ou surpresa alguma ⁶⁸. Mas Davi age por acreditar em princípios que não são visíveis *a priori*. Sua fé

⁶⁸ Apesar de evitar entrar no território autobiográfico, um fato vivido constantemente a partir da apresentação pública de algumas propostas de uso artístico da coleção [exposições] foi o espanto de algumas pessoas diante do conjunto das obras reunidas. Essas mesmas pessoas [geralmente ocupando cargos públicos], detentoras de autoridade sobre o uso dos espaços públicos de exposição, recusaram as propostas evidenciando exatamente a inversão de valores do Brasil, sob o pretexto de um “purismo” e “exclusivismo” das manifestações artísticas dentro de suas esferas de poder e atuação. Essa curiosidade e espanto comprovam que limitações da capacidade de tal jogador foram presumidas e atribuídas também *a priori*. Não deixa de ser curioso que tais presunções e atribuições partam exatamente de circunstâncias que acreditam deter poderes de “berços esplêndidos”. Foi exatamente em um espaço privado e teoricamente muito mais complexo “e autoritário” de se expor [o Gabinete de Arte Raquel Arnaud] em que a proposta foi acolhida sem julgamento *a priori*, tendo a galeria exercido um papel muito mais democrático do que se poderia esperar.

perceptiva vem de uma experiência pessoal que não pode ser julgada pelas primeiras impressões. Um caso julgado incompreensível pode trazer à tona outras questões como a habilidade e a experiência que são criadas ao saber lidar com outro “berço esplêndido”, as peculiaridades de um mercado de arte atípico (e invertido?) como o brasileiro. Somente no Brasil tal situação pôde ser produzida, pois aqui se vive uma inversão de valores e o mercado de arte ainda não corresponde efetivamente às leis gerais do comércio como a oferta e procura ⁶⁹. São as mesmas situações que deixam passar ou não prestam atenção em oportunidades de “acaso e sorte” (pois elas [as oportunidades] estavam sempre lá, disponíveis igualmente para todos, onde poucas pessoas antes haviam prestado atenção). Assim, os prazeres do jogo incluem a percepção das diferentes possibilidades de surpresa que a própria partida circunscreve.

25. O que é que se escreve a partir da ação de cada sujeito? Se existe uma repressão no terreno das pesquisas ditas “científicas”, ela talvez seja capaz de causar o efeito inconveniente de não perceber as práticas que lhes são heterogêneas. No entanto, não se deve ignorar que existe uma realidade fugidia e permanente – um paradoxo – um lugar e um não lugar onde se ativam, simultaneamente, forças estratégicas de poderes localizados e uma infinidade móbil de táticas. É nesse terreno móbil que aparece a “arte do fraco”. As táticas do colecionador com poucos recursos econômicos utilizam as falhas das conjunturas particulares: ele tem que ser persistente, vigilante, caçador. Tem que saber o que quer e tem que conhecer o sistema local onde atua. O mesmo tipo de ação precisa ocorrer quando esse colecionador pretende dar um uso criativo para a posse de seus objetos. É assim que ele é capaz de criar a surpresa, pois ele joga com o terreno que lhe é imposto, movimentando-se dentro do campo de visão do “inimigo” ⁷⁰. Michel de Certeau observou que o poder se acha amarrado à sua própria visibilidade e que para lidar com essa visibilidade, o lado mais frágil tem que saber lidar com a dialética da estratégia e da tática. Desse modo, “sem lugar próprio, sem visão globalizante, cega e perspicaz como se fica no corpo a corpo sem distância, comandada pelos acasos do tempo, a tática é determinada pela ausência de poder, assim como a estratégia é organizada pelo postulado de um poder” (Certeau, M. 1994, p.100-103).

⁶⁹ Vide textos “Lugar nenhum: o meio de arte no Brasil”, de Paulo Venâncio Filho (p.216-223) e “O boom, o pós-boom e o dis-boom”, de Carlos Zílio, José Resende, Ronaldo Brito e Waltercio Caldas (p.179-196), in: Basbaum, Ricardo (org.). *Arte Contemporânea Brasileira*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001. (ISBN: 85-87184-18-0).

⁷⁰ A proposta de exposição foi apresentada para Raquel Arnaud depois das recusas dos espaços públicos do Centro Cultural São Paulo [Vergueiro], do Centro Universitário Maria Antônia e do Museu de Arte de Ribeirão Preto, pois não havia um plano prévio de mostrar o trabalho no circuito comercial. A intenção inicial era ocupar o espaço público e específico para discussões e proposições experimentais. A tática se move exatamente nesse terreno móbil das recusas, das portas que se fecham e das outras que se abrem. Muitas vezes, os caminhos que seriam os mais óbvios e esperados é que se fecham (o país das inversões) e aquele que parecia mais difícil [improvável ou quase impossível] é que se abre.

26. O discurso que esconde aquilo que sabe pode muito bem estar praticando aquilo que ele esconde saber. Seu valor teórico pode estar na astúcia de conhecer o saber científico e o poder que o funda. Se alguém se encontra na situação de fazer um discurso que esconde alguma coisa, o que está em jogo é uma situação de simulação ou talvez de dissimulação. Pode existir uma necessidade de se economizar o uso do local próprio, talvez para enfatizar as táticas e não as estratégias. Nesse caso, seria esperado que o valor teórico pudesse advir de uma explicitação das práticas daquilo que se sabe. É um paradoxo esconder aquilo que realmente sabe e, simultaneamente, explicitar as práticas daquilo que se sabe. O conhecimento verdadeiro ou a informação mais preciosa somente seria captado por alguém que também reconhece a astúcia do saber científico e sob quais poderes ele subsiste. O território estratégico pode estar no campo de uma ciência particular e precisaria evitar um confronto direto. Nesse caso, a arte opera fora do discurso esclarecido e seus “observadores” se fazem colecionadores, descritores, analistas. Michel de Certeau se refere a Foucault e a Bourdieu como os “dois monumentos” que colocaram o campo de pesquisa em dois pólos opostos; no entanto, eles parecem ter utilizado um processo semelhante de fabricação de suas teorias: em primeiro lugar, destacam e, depois, colocam do lado avesso (invertem), ou seja, criam um isolamento “etnológico” e, em seguida, uma inversão lógica. A figura da modernidade estaria exatamente na exploração de uma realidade etnológica (Certeau, M. 1994, p.132-135). Uma coleção montada sob tais perspectivas evidenciaria também essa realidade etnológica.
27. A questão do equilíbrio entre dois pólos distintos revela uma “arte do tato”. Trata-se de uma faculdade de julgar que traduz um arranjo formal entre o imaginar e o compreender. O relato do tato deve ser visto como o discurso do homem comum ou ordinário, de qualquer pessoa. É o homem comum que se equilibra na corda bamba do cotidiano. Ele pode ter os seus segredos comuns guardados em uma pequena arca como coisas da infância de um saber. Dessa arca podem sair fios em direções opostas e em cujas extremidades estão alianças de ouro. Sobre tais alianças de metal nobre podem estar representações de uma imaginação e de uma compreensão de uma experiência infantil prévia ao saber como saber. É esse sujeito que está situado, por questões óbvias de percepção e sobrevivência, em um lugar onde a prática precede o discurso teórico. Nesse campo, são as intuições e as astúcias que regem o nexo da relação entre o fazer e o conhecer. É esse sujeito ordinário que opera saberes que ainda estão fora do limite do discurso. Na intuição e na astúcia do fazer estão histórias e / ou narrativas ocultas. A inteligência desse sujeito ordinário poderia oscilar entre os regimes do estético, do cognitivo ou do reflexivo. Nesse campo situado entre as práticas não discursivas da intuição e da astúcia pode ser localizada a arte de fazer ⁷¹.

⁷¹ Fragmento redigido baseado na leitura de Certeau, M. 1994, p.146-149.

28. Uma coleção é como a costura de frases ou fragmentos de outros e que acaba se transformando em uma possibilidade de discurso. Não importa se as obras de uma coleção foram adquiridas em uma relação de comércio. O que importa nesse momento é a posse, a apropriação envolvida nesse processo. Não existe um discurso puro, pois ele é efeito de uma rede de operações. O “efeito de plágio” é uma coisa moderna, um efeito de um discurso romântico idealista que criou o mito do autor original, do gênio ímpar. Harold Bloom, citando um ensaio de Burchfield, registra o uso da palavra plágio pela primeira vez em 1621 (e Burchfield menciona que a associação entre plágio, culpa e dissimulação surgiu bem mais tarde). Bloom também relata que toda a grande literatura é uma espécie de roubo, lembrando que Emerson afirmava, com satisfação, que “os Originais não eram originais” e que, por outro lado, Chaucer se apraz em atribuir crédito a autoridades fictícias (Bloom, H. 2005, p.187). Baudrillard também utilizou esse recurso ao atribuir ficticiamente uma citação sua como um versículo bíblico, em um ensaio sobre o simulacro. O discurso é um efeito de posse (ou um “discurso de posse”). A posse é uma convenção transitória. O máximo de posse é limitado pela existência, pela duração de um ser, enfim, a posse é uma coisa da vida e não da morte. Se a morte é o limite do discurso, ela é também o limite da posse de algo. O discurso sempre diz algo do outro, sobre outro e para outro. Se existe alguma singularidade, ela está apenas no sujeito que “costurou”, “organizou”, “coleccionou”, “arquivou”, enfim, no agente corpóreo e desejante [espinozista ou deleuziano?]. Pois é preciso uma vontade de desejo corporificada para que as coisas possam existir. Então, a lógica de uma coleção pode ser a de uma bricolagem, de uma construção em que as matérias-primas estão sempre relacionadas aos outros. A começar pelos nomes próprios. Uma coleção articula nomes em torno de práticas espaciais e práticas significantes. É a partir daí que se estrutura um discurso que leva a crer e autoriza um espaço de jogo. As obras criam legendas duplas: aquilo que se deve ler, assim como referência àquilo que se pode ler. As legendas têm um parentesco bem próximo com as lendas, com as invenções e com as relíquias.
29. A memória é o “antimuseu”, ela não é localizável. O silêncio das coisas faz a memória falar dessas coisas ou dos outros colocados à distância, tirando da sombra os sonhos dos segredos. O relato da memória faz da ausência uma presença, transforma o discurso sobre as coisas em relíquias verbais. O capital da memória está em permanente alteração, ele nasce do outro [ou de circunstâncias do outro] simultaneamente perdendo-o. Ela vive de crer nos possíveis e de esperá-los, vigilante, à espreita. O discurso da memória leva a crer e depende das astúcias de um narrador. Esse discurso fala mais de uma ausência do que de uma presença, no entanto, ele está sempre autorizando um espaço de jogo. O jogo propõe uma memória das partidas [Duchamp era um grande jogador de xadrez], um repertório de histórias ou narrativas. Existe uma arte da memória assim como a arte do momento oportuno que produz a ocasião. A ocasião é o saber que tem por forma a duração de sua aquisição, a coleção de conhecimentos e escolhas particulares,

heterogêneas, articuladas pela prática do tempo. A ocasião é como um princípio de economia que desaparece em seu próprio acontecimento, um mínimo de força para a obtenção máxima de um efeito (Certeau, M. 1994, p.156-157).

30. Uma coleção de obras de arte e a sua utilização propõem o estabelecimento de forças visíveis e invisíveis⁷². A visibilidade torna-se óbvia pela própria materialidade ou existência física dos objetos, enquanto persiste como dado invisível da memória as escolhas das obras, suas histórias e trajetórias, as presenças e as ausências. Por sua vez, as ações pontuais (os usos, por exemplo) acarretam possibilidades de novos efeitos visíveis em uma dada ordem estabelecida. Michel de Certeau pergunta: *qual a implantação da memória num lugar que já forma um conjunto? Este é o momento equilibrista e tático, o instante da arte. [...] A ocasião é “aproveitada”, não criada. É fornecida pela conjuntura, isto é, por circunstâncias exteriores onde um bom golpe de vista consegue reconhecer o conjunto novo e favorável que irão constituir mediante um pormenor a mais. Um toque suplementar, e ficará “bom”* (Certeau, M. 1994, p.160-162). Sob esses aspectos “equilibristas e táticos”, as limitações, as recusas, as portas fechadas podem criar situações mais favoráveis do que desfavoráveis nas mãos de um jogador.

31. Coleção como celebração de um enigma: o da visibilidade. Como entrar em posse de sua visão? Ela só aprende vendo, é desse modo que ela se apreende. Merleau-Ponty escreveu que “o olho vê o mundo e o que falta ao mundo para ser quadro, e o que falta ao quadro para ser ele próprio, e, na paleta, a cor que o quadro espera; e vê, uma vez feito, o quadro que responde a todas essas faltas, e vê os quadros dos outros, as respostas outras a outras faltas. (...) O olho é aquilo que foi sensibilizado por um certo impacto do mundo e o restitui ao visível pelos traços da mão” (Ponty, M. 2004, p.19-20). A citação pede para focar a atenção no que o olho vê e naquilo que ele não vê, ou seja, aquilo que ele sente falta no mundo para que o mundo seja um quadro. E aquilo que falta ao quadro para que ele tenha consciência de ser um quadro. É relevante a menção à paleta, às cores que o quadro espera como resposta para todas as ausências, pois essa esperança de resposta sustenta uma crença [uma fé perceptiva], afinal, como saber quais são as cores corretas que respondem a uma “ausência pressentida”? As cores ausentes que devem estar presentes como respostas somente podem estar situadas em um território imaginário, invisível. É necessário visualizar os quadros dos outros, o potencial de respostas outras para as mesmas questões de ausências e presenças. Uma coleção reúne esse conjunto potencial de respostas de olhares múltiplos que enxergaram o mundo e sentiram faltas, ausências daquilo que poderiam transformar o mundo em um quadro. Se o olho é aquilo que foi sensibilizado por um impacto do mundo, o olhar de um colecionador está representado na reunião de olhares múltiplos dos outros que

⁷² Love & Hate: Seen & Not Seen.

relatam uma multidão de ausências e presenças. A coleção se transforma em um único e novo quadro. Materialidades físicas experimentadas como uma coleção de impactos do mundo [ou de mundos?] que produzem um movimento potencial infinito e inesgotável de produção de outros impactos. Esse olhar, obviamente está possuído pela pintura ou as pinturas o possuem. Essa posse quer se estender aos demais aspectos de um ser que, de todo modo, tenta se fazer visível.

32. Merleau-Ponty pergunta: “*como nomear, onde colocar no mundo do entendimento essas operações ocultas, e os filtros, os ídolos que elas preparam?*” (Ponty, M. 2004, p.23). Se o entendimento pretende se posicionar como algo que explicita uma operação, ele começa a operar pela nomeação das coisas. Entre os nomes e as coisas existirão sempre fronteiras invisíveis, talvez incompatíveis com os próprios nomes que tentam lhes atribuir. Os filtros são infinitos, pessoais, e ocultam mecanismos complexos que retêm algumas substâncias e deixam outras passarem. Os filtros podem ser colocados nos limites entre a visibilidade e a invisibilidade, entre os nomes e as coisas, entre as presenças e as ausências. Daí que o entendimento estará sempre intermediado por algum tipo de filtro que pode auxiliar ou distrair uma nomeação. Um tratado sobre o entendimento pressupõe a utilização de um método como um conhecimento reflexivo ou a idéia da idéia. Todas as formas de conhecimento das “ciências humanas” podem ser questionadas exatamente por causa das operações ocultas e seus filtros. Quanto aos ídolos, não se sabe se Ponty se referia a Demócrito ou Bacon. Demócrito aponta para uma materialidade das imagens formadas por átomos emitidos pelos objetos e que afetam os órgãos dos sentidos, da alma ou o próprio pensamento. O que acontece com essa materialidade da imagem se os átomos passam por um determinado filtro? Os ídolos de Bacon⁷³ têm em comum deficiências da linguagem, são ficções, imaginações, falsas representações profundamente enraizadas no espírito humano e impediriam o correto entendimento.

33. “*De que modo estamos entranhados no universal pelo que temos de mais pessoal.*”⁷⁴ (Ponty, M. 2004, p.82 – adaptado). Um colecionador se transforma em um aliado ou cúmplice de todas as outras tentativas de expressão. Talvez, ele estaria tomado por uma grande tentação de acreditar que existe uma unidade do estilo humano, assim como haveria uma predisposição genética humana para a língua (se a teoria de uma linguagem universal de Chomsky estiver correta⁷⁵). A crença em uma unidade na variedade do estilo humano, fortemente influenciada por idéias de

⁷³ Bacon classifica quatro ídolos que impedem seguir o verdadeiro caminho da ciência: ídolos da caverna, ídolos do teatro, ídolos da tribo e ídolos do mercado.

⁷⁴ Trecho original: “*A pintura moderna coloca um problema muito diferente daquele da volta ao indivíduo: o problema de saber de que modo é possível comunicar-se sem o amparo de uma Natureza preestabelecida e à qual se abriam os sentidos de todos nós, de que modo estamos entranhados no universal pelo que temos de mais pessoal.*” Ponty, M. 2004, p.82.

⁷⁵ Chomsky, Noam, 2005.

André Malraux, acredita que essa unidade seria capaz de concentrar os gestos de todos os pintores (todos os artistas) em uma única tentativa. Todas as suas produções se resumiriam em uma única história cumulativa, em uma única arte. Essa aliança ou cumplicidade não deixaria de ser inscrita como apenas mais uma das tentativas, e, por isso mesmo, tal ambição não passaria de um indivíduo sucumbido por uma grande tentação. Tentação e ambição que estão no limiar de uma religiosidade, de uma poesia de seita que constrói facilmente o seu universo segundo as perspectivas de um sonho ou da irracionalidade (Malraux, A. 2000, p.176). Paixões, tentações, movimentos, circunstâncias que denunciam um momento em que algo interno se faz externo. Uma emoção, sentimento, afecção que geram ações. A regra da ação, nesse caso, não é ser eficaz a qualquer preço, mas principalmente ser fecunda (Ponty, M. 2004, p.106).

34. Diante das incertezas das tentações e paixões, a fecundidade da ação pode estar no campo da crença em uma transcendência. Se há sempre alguma coisa para dizer, também há sempre a vontade de significar. Existe um estranho envolvimento que faz com que a escolha dos meios já seja a escolha de um fim. *“Aquilo que queremos dizer não está à nossa frente, fora de qualquer palavra, como uma pura significação. É apenas o excesso daquilo que vivemos sobre o que já foi dito”* (Ponty, M. 2004, p.118). O enigma da transfiguração: Deus se faz homem, “Ele desce dos céus” [“God” aterrissa], o verbo se faz carne e habita entre nós, o homem tenta se aproximar de Deus, transformando-se em seu porta-voz ou em um portador privilegiado de sua obra. *“O poder demiúrgico dos mestres do Irreal não é mais, para nós, do que um poder artístico”* (Malraux, A. 2000, p.180). E o poder do conhecimento artístico é justamente o oposto daquilo que chamamos de um dom, pois o dom é uma coisa que logicamente tem de ser dada, se fosse adquirida não seria um dom (Danto, Arthur C. 2005, p.286). Daí que somente deve produzir uma obra, um artista ou uma consciência que esteja ciente que não tem consciência de tudo [não existe, nesse caso, “um dom genial”]. Alguém que está inquieto e está sempre procurando (talvez eternamente) ainda os vestígios daquilo de que ele ou ela não tem consciência. *“Faz parte da estrutura de uma transfiguração metafórica que o objeto da metáfora mantenha sua identidade o tempo todo e seja reconhecido como tal”* (Danto, Arthur C. 2005, p. 247).
35. O “Museu Imaginário” de André Malraux é um marco da consciência da pintura como pintura ou da arte como arte. Cada artista é visto como um agente que constitui uma linguagem única. Cada um está à procura de sua própria verdade e acaba acreditando que a maioria dos outros é uma “impostura”. Malraux acreditava que somente havia fraternidade entre os pintores na morte (a mesma morte que limita o discurso, mas não é o seu fim). Apenas em um local livre das adversidades e lutas pessoais, no caso o espaço de um museu, é que todas as obras de tempos diversos poderiam ser olhadas como pertencentes a um mesmo universo. Desse modo, a fecundidade ilimitada de cada presente individual poderia estar justaposta sem os discursos de

imposição e adversidades. Nesse ponto, esse museu que funda a consciência da arte como arte somente é visto ou percebido como uma consciência retrospectiva que depende de uma nova vida, uma forma nobre da memória. Apenas nesse espaço de memória nobre é que todas as pinturas (ou todas as artes) podem se juntar pelo que afirmam, independente da contradição, das adversidades ou das intenções dos autores e artistas que se opunham ou que se negavam em vida.

36. De que uma coleção está inevitavelmente privada? Em primeiro lugar, como todo museu, de tudo aquilo que não foi possível ser adquirido ou de tudo aquilo que não possui a devida “mobilidade”. Malraux comenta que, mesmo envolvendo o emprego perseverante de meios imensos, o museu real, em oposição ao seu “Museu Imaginário”, decorre de uma sucessão de felizes acasos. Esses acasos são legitimados pela razão de cada época (pois o museu transita entre o tempo). No entanto, essas razões múltiplas não deixam de se revelar como um mundo criado pelo e para o prazer da imaginação. Foi a partir do Romantismo que se operou uma transformação do tesouro dos museus por meio de metamorfoses, mutações, transfigurações de todos os valores. As aparições e ressurreições se transformam em espetáculos e surgem os ídolos, os gênios (alguns providencialmente malditos, pois todos os espetáculos precisam de protagonistas e antagonistas). O homem passa a ter valor pela sua faculdade de transmitir um mundo imaginado e criado por ele. Como uma “seita apaixonada”, a arte torna-se um território em que a vida não é mais do que a matéria-prima. As coleções contribuem potencialmente para as ressurreições, pois são seleções entre muitas ofertas, uma oferta geralmente superior à demanda, pois é exatamente a partir do Romantismo que o artista passa a produzir para satisfazer a si próprio, em primeiro lugar, e deixa de atender encomendas. São os colecionadores, com suas escolhas, que irão determinar quais obras merecem ser salvaguardadas, reunidas. O acaso oferece oportunidades, mas são os colecionadores que as escolhem. Se as coleções surgem com a mobilidade das obras, elas também se esquecem de seus locais privilegiados (castelos, igrejas, túmulos). Daquilo que é móvel para a moldura, até chegar ao museu, as coleções se transformam em locais intermediários. São antecâmaras do museu. O colecionador, segundo Malraux, sabe que é apenas um usufrutuário das obras que estão sob sua tutela, pois a coleção, como posse, tem uma relação estreita com o trânsito entre a vida e a morte. A posse é apenas uma instância do trânsito. Um estacionamento provisório.
37. A construção de uma coleção como lastro para um “programa artístico” propõe um estado de invenção não distante das propostas construtivas de Hélio Oiticica, assim como a comparação com o trabalho de Jac Leirner, podendo ser colocada em uma posição semelhante a um “paralelismo”. Se em Oiticica o campo é invadido por ações, pela vida, à arte contemporânea corresponde um espaço estético onde tudo pode surgir; tudo pode relacionar-se com tudo em jogo permanente (Favaretto, C. 2000, p.15-19). Oiticica considerava “*construtivos os artistas que*

fundam novas relações estruturais, na pintura (cor) e na escultura, e abrem novos sentidos de espaço e tempo. São construtores, construtores da estrutura, da cor, do espaço e do tempo, os que acrescentam novas visões e modificam a maneira de ver e sentir; portanto, os que abrem novos rumos na sensibilidade contemporânea, os que aspiram a uma hierarquia espiritual da construtividade da arte” (idem, p.28). Desse modo, a entrega a uma construção do mundo do homem é um esforço de codificação rigorosa de um sistema de arte. A construção da coleção funda-se na aquisição de uma constelação básica de referências com o objetivo explícito de criar “novas ordens”.⁷⁶ Essa constelação de referências básicas não esgota a potência da multiplicidade de contribuições, provenientes de artistas, tendências ou grupos⁷⁷, pelo contrário, ela amplia infinitamente a possibilidade de atuação, obviamente, dentro dos limites estabelecidos pelas séries ou ordens propostas. Como a construção de uma coleção pode ser um programa aberto, cada uma das séries de ações também pressupõe uma abertura para novos acasos e formulações experimentais. Cada elemento novo adquirido pode dar uma nova figuração ao conjunto, pode ser uma nova cor na paleta, uma nova matéria-prima e, portanto, resultar em uma nova possibilidade de construção imagética.

38. Oiticica procurava a dimensão infinita da obra de arte, abrindo um campo de proposições em que “um pensamento”, “uma idéia” ou “uma atitude” pudessem expressar possibilidades variadas de transformar a “indeterminação” em projetos inovadores. A necessidade de dar à cor uma nova estrutura, literalmente “dar-lhe corpo” sugere uma noção de cor estrutural nuclear, ou seja, as cores como “centros nucleares de energia”, que expandem a estrutura-cor no espaço e no tempo. São inevitavelmente “focos de energia” que se instalam em objetos ou situações especializadas e que não temem o estranhamento. A expressividade da cor transcende a matéria de que ela é constituída, no caso os pigmentos, para se desenvolver como “potencialidades variadas de pulsação” [pulsões rítmicas, presença da música, referência importante para *All that Jazz*]. Em suas proposições vivenciais criativas, o que é escolhido é necessário para a objetivação da concepção. Não deixa de ser notável que os textos do próprio Hélio Oiticica situam seus experimentos-obras em um território de vanguarda em que ele próprio assume uma posição ímpar e ambiciosa dentro do contexto artístico. Inevitavelmente isso caminha para um aumento do conceitualismo e de uma ênfase no processo. Assim, um modo subjetivo é renovado e leva a um raciocínio em busca de raízes de um comportamento coletivo. As apropriações de objetos de Oiticica visam uma ação ou um exercício para um comportamento cuja importância é o constante

⁷⁶ Constelações de referências que literalmente se transformam na matéria-prima para séries como: *Discurso de Posse*, *Love & Hate*, *Constellations*, *One Hundred is Better than One*, *United Colors of Power*, *Caught in the Web* e a *Obra Póstuma: All that Jazz*.

⁷⁷ Fragmento repleto de apropriações, colagens e reconstrução em uma “nova ordem” do texto de Celso Favaretto sobre a obra de Hélio Oiticica (Favaretto, C. 2000).

“estado de invenção” com a fusão [uma confusão?] entre idéia e objeto (Favaretto, C. 2000, p.89-103).

39. As manifestações de cor no espaço sugeridas por Hélio Oiticica e seus Parangolés estão à procura de uma participação ambiental em que se misturam “vivência mágica” e “vivência total”. Para isso, as estruturas de construção (uma lembrança de Mondrian) são substituídas pelo próprio corpo como eventos instáveis e indefinidos em um processo que ele mesmo chamou de “incorporação”. De acordo com as próprias palavras de Hélio e comentários de Favaretto, tratava-se de “violar” o “estar” dos participantes “como indivíduos no mundo”, transformando-os em comportamentos coletivos, um campo de estruturas abertas que produzisse uma transmutação espacial em uma vontade de criar uma experiência social definitiva (Favaretto, C. 2000, p.105-114).
40. Impossível não lembrar que Jac Leirner entende e estende os princípios de Oiticica em algumas séries que exigem o corpo como extensão da compreensão da obra. *Hip Hop* (1998), uma explícita homenagem ao *Broadway Boogie Woogie*, de Mondrian [um dos ídolos de Oiticica, de acordo com Mário Pedrosa], usa campos de cor feitos de adesivos que são justapostos e assumem todos os contornos do espaço expositivo a ser percorrido por um corpo. Do mesmo modo, os “Fantasmas”, remetem ao papel moeda sem sua impressão e cores (a cor agora é a ausência da cor) e assumem a forma de serpentes que tomam conta dos espaços expositivos e cujas curvas e trajetórias também precisam ser acompanhadas. O branco, ao mesmo tempo em que na “cor luz” é a soma de todas as cores [que podem ser decompostas novamente pela utilização de um prisma de cristal], é na tela, na parede, nos “fantasmas” ou na superfície de reflexão, a não cor que reflete as vibrações de quaisquer cores ali projetadas. Não poderia existir nome mais apropriado para essa obra do que “fantasmas”. Por outro lado, as legendas e documentos de exposições museológicas, que são “apropriadas” como matérias-primas por Jac Leirner, remetem sempre a outras obras e operações do sistema das artes e dizem respeito a uma indeterminação de cores de uma multiplicidade de outros espaços e tempos virtuais. Os adesivos coloridos sobre superfícies transparentes assumem posições ambíguas, como o *Grande Vidro* de Duchamp, e trazem referências de outros universos (os adesivos não dizem mais respeito apenas ao mundo da arte) para amplificar a participação ambiental, a “vivência mágica” ou a “vivência total” do espectador.
41. Em outra obra de Jac Leirner (*Nomes / Names* – 1989), são as sacolas e embalagens plásticas de lojas de museus [mais uma coleção / mais uma série] que fazem uso das dimensões vertical e horizontal (em algumas montagens⁷⁸). Trata-se de uma instalação que faz menção a um sistema

⁷⁸ Como na Casa de Cultura Mario Quintana, em 1993 ou na Ikon Gallery, Birmingham 1990 (p.105-106. Catálogo da Mostra: “Jac Leirner: *Ad Infinitum*”, Curadoria de Ligia Canongia. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002).

das artes mais complexo, com nítidas referências a uma visão “Neoconcretista” de construção (mais especificamente sob o ponto de vista da obra e dos textos de Hélio Oiticica). Há também indiscutivelmente uma referência etnográfica nessas coleções de objetos símbolos / recipientes de um consumo. O trabalho também suscita o interesse antropológico que poderia estudar as relações entre os museus, os objetos, suas imagens [e “*souvenirs*”] e o comércio. No entanto, é na obra / exposição “*Foi um prazer*”, que Leirner substitui todas as cores reais por menções literais aos corpos e às operações de todos aqueles indivíduos que “ativam” o sistema das artes. Para apreender o trabalho é necessário caminhar pacientemente ao longo dessa obra ⁷⁹ que explora a horizontalidade e a extensão do espaço em que é instalada, assim como em obras de artistas minimalistas como Carl André. A apreensão e compreensão para além da estética distante de signos gráficos, desenhos e letras (e até assinaturas) necessita de outra operação: a aproximação de uma leitura.

42. O “Museu Imaginário” de Malraux propõe a tese de uma metamorfose do olhar e do sentimento diante das obras de arte. “*O vasto departamento do Museu Imaginário que reúne os quadros e as estátuas, orienta a transformação dos verdadeiros museus por uma intelectualização sem precedente da arte, e pela sua destruição das pertenças*”... (Malraux, A. 2000, p.216). As coleções, como domínios de imagens, refletem uma nova consciência de seus objetos. Através das imagens (e suas diversas técnicas reprodutivas) pode-se confrontar lado a lado a obra completa de um artista, a antologia de um estilo (ou a própria noção ambígua de “estilos”). São fatores para a consciência dessa nova imagem da obra de arte: o enquadramento; o detalhe; as cores [agora totalmente controláveis por processos digitais]; a questão bidimensional da fotografia [e o uso da fotografia em “preto e branco”, sugerido por Malraux, na época, 1965, em seu clássico ensaio]; a descontextualização dos formatos originais e redimensionamento de obras colocando-as praticamente em dimensões semelhantes. A reprodução fotográfica iguala tudo em imagens e o “*modelo torna-se o meio da imagem, muito mais do que a imagem é a reprodução do modelo*” (Malraux, A. 2000, p.88). “*A reprodução não rivaliza com a obra-prima presente: evoca-a ou sugere-a. [...] Leva-nos a contemplar as obras-primas que não são acessíveis, não a esquecer-las; e, sendo inacessíveis, que conheceríamos nós, sem a reprodução? Ora, a história da arte nos últimos cem anos, desde que escapa aos especialistas, é a história do que é fotografável*” (idem, p. 108).
43. É por meio da fotografia e dos textos que obras ou operações radicais de artes também entram no sistema das artes. Desde *performances*, *site specifics*, instalações, ações, tudo precisa se transformar em imagem e texto. “*A nova concepção de imagem, que, aliás, deriva da situação*

⁷⁹ A referência aqui é a montagem de 1996 na Galeria Camargo Vilaça, pois a obra teve outros desmembramentos e montagens.

artística disparada pela pop-art, ressalta o que nela há de sensível e sentido. Inscreve-se na tendência à ressemantização” (Favaretto, C. 2000, p.115). As fotos (e imagens em movimento, vídeos ou filmes) dos Parangolés de Hélio Oiticica em uso são documentos tão ou mais importantes do que os originais para a compreensão de suas propostas. Em diversas exposições, as obras originais estão em vitrinas e em locais inacessíveis e privam o público daquilo que era mais caro ao artista: a experiência de usar, mexer, manipular, e ver o outro usar, mexer ou manipular suas obras (ele considerava tudo *como se* fizesse parte de uma experiência indissociável). As obras originais desse tipo de trabalho, quando possível, são mantidas em museus e coleções do mesmo modo que objetos rituais de etnias diversas são guardados em museus de etnologia. Também existe a semelhança com as coleções de objetos arqueológicos, em que o principal objeto de estudo do arqueólogo / antropólogo é destruído durante a pesquisa sistemática: o sítio arqueológico e todo o contexto de relações daquilo que foi escavado.

44. O artista belga Marcel Broodthaers (1924-1976), talvez influenciado pelo “Museu Imaginário” de André Malraux, decidiu, no final dos anos de 1960, criar o seu próprio museu fictício, em seu atelier, trabalhando as variações sobre classificações e designações museográficas. Douglas Crimp, analisando a obra de Broodthaers, comenta que é frequentemente notado que a curiosa persona do artista começa com o atestado de uma “condição de mercadoria” da arte. No entanto, e o mais importante de ser arquivado aqui, algo que tem passado virtualmente despercebido: **isso também envolve uma frustração de não ser capaz de ‘construir uma coleção’**. Ou seja, Broodthaers “confessou” que gostaria de construir uma “coleção verdadeira”, mas a realidade prática de suas condições financeiras e o mercado europeu de arte impossibilitavam tal empreitada. Talvez essa confissão de “má fé” [e se é confessado de “má fé”, deixa de ser má fé] possa explicar por que Broodthaers se tornaria não somente um “criador de ficção”, mas também um criador de “ficções de museu”. Pois, “com a sutil clarividência do materialista”⁸⁰, ele revelaria nessas ficções as verdadeiras condições históricas da coleção como elas existem hoje (Crimp, Douglas 1993)⁸¹.

45. Douglas Crimp reconhece que a cultura é obediente àqueles que exercem controle sobre ela e que Broodthaers também reconhece que gostaria de exercer tal controle. Ele acrescenta que o sistema de trabalho proposto por Broodthaers teria [hipoteticamente] como objetivo a anulação de outro sistema. Conforme os *readymades* de Duchamp esclareceram, acrescenta Crimp, a função do museu de arte (e do artista que trabalha dentro da sua autoridade discursiva) é declarar, a respeito de cada um dos objetos abrigados ali: “Isto é um trabalho de arte” (Crimp, Douglas 1993). A

⁸⁰ No original, trata-se de uma citação de Benjamin H. D. Buchloh, “Introductory Note”, October, no. 42 (Fall 1987), p.5.

⁸¹ As traduções do original em inglês do texto de Douglas Crimp aqui citadas foram feitas por Jorge Menna Barreto.

autoridade discursiva do artista não pode mais ser ignorada, a partir de então e essa atividade, relacionada com a desestetização revela a atitude bastante comum a partir de meados de 1960: *“muitos artistas consideraram que eles mesmos seriam os mais indicados para explicitar as bases teóricas de sua arte, e não os críticos, por mais sensíveis e simpáticos que fossem às novas propostas. Além disso, em algumas tendências, como a conceitual, por exemplo, a teorização é dimensão integrante do processo.”* (Favaretto, C. 2000, p.17). Aqui também está um ponto importante para a estruturação da idéia de uma exposição chamada *“Obra Póstuma”*, em que o texto do catálogo foi deliberadamente preparado [por um suposto “finado autor”] como parte de sua estratégia ⁸².

46. Marcel Broodthaers previa (talvez com um cálculo cínico e / ou irônico) que essa “museologização” de sua própria obra acabaria acontecendo. Broodthaers chegou a mencionar em carta aberta que a partir daquele instante consagrador da exibição de sua obra em uma Documenta de Kassel, ela estaria destinada ao tédio. No entanto, o próprio artista previu, de acordo com Crimp, que a tríade “Fazer, Informar, Poder” apontava de forma pessimista para uma nova fase da história do museu e que o seu *Musée d’Art Moderne* seria absorvido pelo próprio sistema criticado, de acordo com aquela carta enviada por Marcel Broodthaers, por ocasião da Documenta de Kassel, em junho de 1972: *“Esse museu, fundado em 1968 sob a pressão da percepção política do seu tempo [importante notar que as datas são posteriores ao livro “O Museu Imaginário”, de André Malraux], irá agora fechar suas portas por ocasião da Documenta. Irá, portanto, trocar a sua forma heróica e solitária por uma que beira a consagração, graças ao Kunsthalle em Düsseldorf e à Documenta. (...) É lógico que ele vai agora seguir o modelo do tédio. É claro que isso é um ponto de vista romântico, mas o que posso fazer a respeito? Quer olhemos a figura do evangelista São João ou do Walt Disney, o símbolo da águia [Broodthaers fundou em seu museu um Departamento das Águias, mas o termo águia em francês, “aigles”, pode ter a conotação de “autoridade”, de “gênio” ou até de “esperto”, assim como em português pode se referir a uma visão muito aguçada] é sempre particularmente pesado quando se refere à palavra escrita. Não obstante, eu estou escrevendo essas linhas por que eu vejo na disposição romântica uma nostalgia por Deus.”* (Marcel Broodthaers in Crimp, Douglas, 1993).

47. A carta de Broodthaers revela que ele não tinha nenhuma ingenuidade quanto ao sistema das artes e nem mesmo quanto aos mecanismos canônicos das gêneses artísticas (gênios, gêneros, genealogias), especialmente quanto à literatura. Mallarmé investigou profundamente o “livro” como depositário de uma escrita e como objeto. Ele escreveu que “o mundo existe a fim de terminar em um livro” (*“Le [tout au] monde existe pour aboutir à un livre”*) e um de seus poemas

⁸² Vide Capítulo VI.

mais célebres é aquele que diz que “um lance de dados jamais abolirá o acaso” (“*Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*”). Broodthaers não ignorava esse autor, assim como provavelmente foi muito influenciado por Malraux. Antes de se aventurar pelas artes visuais, ele também era um poeta e havia lançado um livro de poesia que dificultava a leitura “*Pense-Bête*” (1962). Magritte, outro artista belga que trabalhou com os jogos de palavras, imagens e suas representações, presenteou Broodthaers com um exemplar de “*Um lance de dados*”. Marcel tratou de trabalhar o livro de Mallarmé como um objeto de arte: “*Um lance de dados – Imagem*” (Panek, B. 2003)⁸³. O seu ponto de vista confessadamente romântico estava ligado à idéia de gênese do movimento Romântico. A outra confissão de “nostalgia por Deus” citada na carta vai direto ao cânone dos cânones na literatura, a própria Bíblia, que também não deixa de ser uma coleção de livros, mas um livro que sempre aspirou ser o Livro dos Livros. A mistura irreverente de Walt Disney e o evangelista São João colocam lado a lado dois mundos aparentemente distintos. O americano Walt Disney (1901-1966) deu vida a um império através de seus personagens de ficção e terminou seus dias planejando e sonhando com a construção de uma comunidade experimental utópica (EPCOT). Não podemos ignorar que a águia é o símbolo dos Estados Unidos da América e que na época da carta de Broodthaers o mundo vivia em uma situação política entre dois pólos em que o “fantasma” do comunismo era o combustível para uma “Guerra Fria” contra os países alinhados com a União Soviética. A águia também é o símbolo iconográfico de São João. Esse evangelista é o mais emblemático do ponto de vista da literatura, pois é ele que inicia o seu evangelho escrevendo “*No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus. (...) E o Verbo se fez carne, e habitou entre nós*”⁸⁴(...). Se é o evangelista São João que escreve o evangelho que fala literalmente do Criador como o Verbo, curiosamente é ele também que [por uma consideração tradicional] escreve o livro do fim, o Apocalipse⁸⁵ [“*Revelation*”, na Bíblia inglesa]. Talvez a nostalgia por Deus de Broodthaers fosse uma “revelação” de que o início de seu tédio agora era esperar o fim. Ele considerava sua obra já “canonizada” por um sistema que tinha o poder de inseri-la na genealogia das obras de museu, as obras que não devem ser mais ignoradas e que devem ser inscritas em um livro de história da arte.

48. Os álbuns, os catálogos, os livros, as antologias. O “profeta” André Malraux também não se esqueceu que, se havia uma tendência para a “picturalização” do mundo, uma das outras maiores

⁸³ Bernadette Panek relaciona Mallarmé, Magritte e Broodthaers em sua dissertação de mestrado. Panek, Bernadette. *Livro de artista: o desalojar da reprodução*. Dissertação de mestrado. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2003.

⁸⁴ Evangelho Segundo São João. Versículos 1-14. *A Bíblia Sagrada*. Traduzido em português por João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, 1963.

⁸⁵ Deve-se reter essa informação para a compreensão da trilogia que compõe a “*Obra Póstuma*”: *All that Jazz*, *Vanishing Point* e *Apocalypse*. Vide capítulo VI.

ambições da ficção criada pelas coleções era a de se transformar em exposição, escrita, em texto, em álbum, catálogo, e, finalmente, em livro, pois após a representação do mundo, seguia-se a sua anexação (Malraux, A. 2000, p.61). Aliadas às retrospectivas mundiais [que ele vislumbrou como uma tendência] o livro surge, à margem do museu, como o mais vasto domínio artístico que o homem conheceu, a primeira herança [*heritage* = patrimônio] de toda a História, e o situa no mesmo grau de um vírus [a histórica frase de William S. Burroughs: “*Language is a vírus from outer space*” transformada em canção / performance da artista Laurie Anderson] que desagrega as obras de arte em benefício do estilo, pois este decorre da sua redução comum ao formato do livro, da proximidade e da sucessão das pranchas [as páginas], que animam um estilo como a aceleração do filme anima uma planta [ou a decomposição dos animais mortos, como no filme “*ZOO – a zed & two noughts*”, de Peter Greenaway]. É o livro que conhece a continuidade histórica da exposição retrospectiva para a qual colaboraram vinte nações [ou dezenas de museus e colecionadores particulares] e que contribui para revelar as intenções e significações de um pintor tão secreto quanto Vermeer, tão complexo quanto Rembrandt, tão arrebatado quanto Rubens, enfim, indivíduos que podem não pertencer à mesma nação e época, mas que não são apenas a expressão de uma visão, mas do invisível. E esse mundo transcendental revela o sentimento de uma relação fundamental do homem com o universo, de uma civilização com o valor que considera supremo: com os seus deuses (Malraux, A. 2000, p.141-154).

49. O ser humano alcança, cada vez mais, um estado de liberdade intelectual sem precedentes. Isso poderia vir a funcionar como um fator de impotência. Para Bergson, se um ser humano se contentasse em viver apenas, não haveria necessidade de outra coisa (Bergson, Henri 1999, p.92). Mas isso não ocorre no universo, pois os seres humanos constituem verdadeiros “*centros de indeterminação*” (idem p. 34). Nesse processo de constituição indeterminada, transcender o ponto de vista particular é uma dificuldade que está presente tanto na conduta de vida como na reflexão. Somos seres muito complexos, estamos sempre em movimento, transitando entre pontos de vistas não unificados. Os impulsos ou pulsões de transcendência aliam forças destrutivas e construtivas. Uma nova relação com o mundo requer uma imersão naquilo que se quer compreender. Ao mesmo tempo, é necessário um recuo de uma visão inicial acerca desse mundo, caso contrário não se conseguirá vê-lo de uma perspectiva diferente. Supor que nós e a nossa aparência formamos parte de uma realidade mais ampla é a base para se justificar a busca do conhecimento mediante um afastamento proposital. Também é preciso aceitar que nem toda a realidade será bem compreendida proporcionalmente ao aumento da objetividade em uma pesquisa. Seres em busca de um lugar. Talvez não seja possível definir qual é esse lugar que se procura tanto encontrar. Se o caminho religioso pode parecer como o mais fácil e inquestionável desses lugares é porque, apesar (e depois de tudo), ele se mostra como a força ideológica mais poderosa que a história humana tem testemunhado (Eagleton, T. 2000 / 2005).

50. O universo existe apenas em pensamento ou fora dele? Partindo do corpo como o centro ao qual se relacionam todas as outras imagens não se pode ignorar que esse mesmo corpo tem a tendência a se mover [a se dispersar, talvez]. A confusão metafísica poderia ser vista como uma confusão psicológica (Bergson, Henri 1999, p.48). Não resta dúvida que, tanto para os realistas como para os idealistas, a representação do universo material é relativa e subjetiva (idem, p. 55). Torna-se cada vez mais clara a noção de relativismo de um contexto quando se verifica que o presente sempre desloca o passado (ibidem, p.108). E isso pode estar relacionado com um ponto fundamental chamado “cérebro”, local [ou órgão?] onde provavelmente [e a menção da palavra “provavelmente” é necessária exatamente por causa de todas as indeterminações e transitoriedades aqui tratadas] se faz o processamento, a análise e a seleção das percepções. Bergson chama o cérebro de “central telefônica”, na falta ainda de modelos mais complexos, no entanto sem invalidar a metáfora [antes das noções de hardware x software]. É nessa “central telefônica” [que se pode ver como um dispositivo de hardware] que as percepções são processadas. De acordo com Bergson, *“a percepção tem um interesse inteiramente especulativo; ela é conhecimento puro. Toda a discussão tem por objeto a importância que é preciso atribuir a esse conhecimento em face do conhecimento científico. (...) Perceber significa antes de tudo conhecer”* (Bergson, Henri 1999, p.24). Ele reconhece que não há percepções que não estejam impregnadas de lembranças. Bergson diz que *“aos dados imediatos e presentes de nossos sentidos misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada”* (idem, p.30). O território por excelência, ou o lugar [que não é exatamente um lugar] do processamento de todas essas informações é a memória. A conservação das imagens percebidas aconteceria exatamente nesse *“fio contínuo da memória”*. A questão da literalidade da expressão *“fio contínuo”* não precisa ser analisada neste instante, a não ser que se pense o fio contínuo como o lugar da transmissão de uma corrente elétrica. Talvez a “corrente” fosse uma expressão metafórica mais adequada. E os impulsos elétricos, contínuos, descontínuos ou alternados? O importante é reter a impressão de que é a memória que permite a sobrevivência das imagens passadas, para que elas possam se tornar úteis e, a todo instante, completar a experiência presente com a experiência adquirida, e como essa não cessa de crescer, acabará por recobrir e fazer submergir a outra (idem p. 69). De acordo com Bergson, ciência e consciência coincidiriam no instantâneo [no agora?].
51. A questão é saber como uma imagem é escolhida para fazer parte de minha percepção, enquanto uma infinidade de outras imagens permanece excluída (Bergson, Henri 1999, p.40). Perceber conscientemente significa sempre estar a escolher (idem, p. 49) [ou “acolher”]. Não se considera, neste instante, as percepções que não são conscientes ou que não são livres escolhas. No mundo das possibilidades de escolha humana, uma rede infinita de relações das escolhas conscientes [e inconscientes] dos outros determinam reflexos condicionais [ou condicionantes] nas opções de escolha disponíveis. No entanto, supondo que essa escolha implica em uma relação com o sujeito,

existe um grau de afecção que determinada coisa exerce sobre alguém. O aumento gradual dessa percepção que pode vir a se concretizar em uma escolha também pode se transformar em dor. Bergson pergunta em qual momento e qual a razão especial “faz com que um fenômeno, de que eu era de início apenas o espectador indiferente, adquira de repente um interesse vital para mim?” (ibidem, p. 56). “Nossas sensações estão, portanto, para nossas percepções assim como a ação real de nosso corpo está para sua ação possível ou virtual. A ação virtual concerne aos outros objetos e se desenha nesses objetos; a ação real concerne ao próprio corpo e se desenha por consequência nele. Tudo se passará, enfim, como se, por um verdadeiro retorno das ações reais e virtuais a seus pontos de aplicação ou de origem, as imagens exteriores fossem refletidas por nosso corpo no espaço que o cerca, e as ações reais retidas por ele, no interior de sua substância. Eis por que sua superfície, limite comum do exterior e do interior, é a única porção da extensão que é ao mesmo tempo percebida e sentida. (...) Assim como os objetos exteriores são percebidos por mim onde se encontram, neles e não em mim, também meus estados afetivos são experimentados lá onde se produzem, isto é, num ponto determinado de meu corpo”. (Bergson, H. 1999, p.58-59).⁸⁶

52. Ainda seguindo as pistas encontradas no território das idéias de Bergson, a subjetividade de nossa percepção consistiria, sobretudo, na contribuição de nossa memória. As qualidades sensíveis da matéria poderiam ser conhecidas em si, de dentro e não mais de fora, se pudéssemos separá-las desse ritmo particular de duração que caracteriza a consciência [o fio contínuo ou o encadeamento de elos de uma corrente]. Nesse ponto, Bergson conclui que as questões relativas ao sujeito e ao objeto, à sua distinção e à sua união, devem ser colocadas mais em função do tempo que do espaço (Bergson, H. 1999, p.75). Bergson, generosamente propõe uma solução para esse impasse entre subjetividade e materialidade. Ele diz que “haveria um meio, e apenas um, de refutar o materialismo: seria estabelecer que a matéria é absolutamente como ela parece ser. Por aí se eliminaria da matéria toda virtualidade, todo poder oculto, e os fenômenos do espírito teriam uma realidade independente” (idem, p. 77).
53. Seria possível associar o pensamento e a obra “duchampiana” como uma tentativa de resposta para esse impasse? Bergson escreve que a memória é praticamente inseparável da percepção. Ela funciona intercalando o passado no presente, “condensa também, numa intuição única, momentos múltiplos da duração, e assim, por sua dupla operação, faz com que de fato percebamos a matéria em nós, enquanto de direito a percebemos nela” (Bergson, H. 1999, p.77). Percepção e memória: duas coisas entrelaçadas e completamente subjetivas que estão a nos oferecer situações complexas de escolha ou mesmo múltiplas possibilidades de atribuições de sentidos capitais para

⁸⁶ Esse trecho é uma referência fundamental também para a análise do processo que envolve o desenvolvimento do trabalho “Love & Hate”.

uma existência. *“Daí a importância capital do problema da memória. Se a memória é o que se comunica sobretudo à percepção seu caráter subjetivo, eliminar sua contribuição, dizíamos, deverá ser o primeiro passo da filosofia da matéria”* (idem). Para Bergson, a memória seria o palco de atuação do espírito e *“a realidade de erigir o espírito em realidade independente se imporia”* (idem p.78). Complexa realidade de um lugar que não é lugar, de um palco que remete para uma atuação, uma imaginação entre simulação e dissimulação capaz de pressupor a presença de um “espírito” atuando. Mas é preciso fazer descer esse “espírito” para um plano de uma “presença plena”. *“Para evocar o passado em forma de imagem, é preciso poder abstrair-se da ação presente, é preciso saber dar valor ao inútil, é preciso querer sonhar. Talvez apenas o homem seja capaz de um esforço desse tipo”* (ibidem p. 90). E não teria sido isso uma grande lição deixada pela obra e pensamento de Duchamp? Dar sentido ao inútil e ensinar que seria preciso querer sonhar? Não se pode ignorar que Duchamp tinha uma noção muito clara de que suas obras reais eram simplesmente imagens externas para se aproximar do [ou “rememorar” o] percurso de seu pensamento que remete a uma presença a si de uma linguagem. Um pensamento estratégico de um jogador de xadrez interessado na memória de uma partida. Não é um acaso que ele mesmo produziu ou autorizou “reedições” ⁸⁷ daquelas obras que ele considerava “as capitais” para se acompanhar o percurso de seu pensamento. Se a memória tem um papel importante na constituição ou na eleição de focos de atenção, não se deve ignorar também que a brevidade da vida do ser humano impõe um “limite técnico” para a ação dessa memória enquanto uma “corrente contínua”. No desenvolvimento do percurso humano, houve a necessidade da criação de métodos ou fórmulas externas de acumulação ou impregnação [ou impressão] de vivências anteriores em coisas [suportes físicos] com duração externa à própria memória [o pensamento do rastro]. Arquivos de memórias, dos fios ou elos de correntes que se transformam em registros, fragmentos, traços, inscrições e impressões que necessitam durar, salvar-se da destruição. São coisas que podem ser transmitidas às gerações do porvir. Caso contrário, o homem estaria sempre destinado a refazer todo o percurso de experiências e descobertas da existência de sua própria espécie (o *“homo sapiens”*) sempre retornando à caverna e sua vida pré-sedentária, pré-agricultura [“pré-pá-lavra”].

54. Se Duchamp é o grande mentor de um momento da arte ainda chamada de contemporânea (vamos situar aqui os séculos XX e XXI), torna-se relevante rememorar e rever um pouco mais de perto o seu próprio pensamento acerca de sua obra e até mesmo de uma já constatada influência no final de sua existência. Em alguns momentos de sua vida Duchamp trocou a arte pelo jogo de xadrez, em outros, para dar aulas de francês para americanos, também trabalhou em uma biblioteca,

⁸⁷ Desde ready made destruídos ou perdidos ou mesmo compilações oficiais de miniaturas e reproduções acondicionadas em caixas assinadas e numeradas.

estudou um pouco de filosofia. Ele também comercializou obras de arte de seus companheiros (principalmente Brancusi) e ainda auxiliou alguns milionários americanos na aquisição de obras para suas coleções [não deixando de incluir as suas próprias obras nessas coleções]. Um dos filósofos que mais atraíram Duchamp foi Pirro de Elis (c.365-275 a.C.), que negava a existência de absolutos. E o principal argumento de Pirro que deve ter influenciado Duchamp, de acordo com um de seus biógrafos mais recentes (Tomkins, Calvin 2005, p.142), era o de que atingir a verdade objetiva era uma coisa impossível, porque “nada é em si, tudo é aparência”. Tomkins prossegue a análise dizendo que “*uma vez que nada era totalmente verdadeiro ou falso, só restava cultivar uma atitude de ‘indiferença’ e ‘imperturbabilidade’ na vida, evitando julgamentos e opiniões, mas mantendo-se vigilante sobre a passagem de cada instante*”.⁸⁸ [O instante e a passagem de cada instante não deixam de fazer referência ao conceito de “duração” de Bergson]. A vigilância sobre a passagem de cada instante diz respeito a uma questão da origem da linguagem que extrapola todo o nosso conhecimento. O elo perdido dos séculos que privou a linguagem da presença plena e próxima [por exemplo, de uma voz] e a transformou em um sistema complexo em que tudo já é, desde o início, suplementar e pura articulação. A vigilância [que se confunde com a indiferença e imperturbabilidade] diz respeito à consciência de que nunca se terá o controle absoluto daquilo que se inscreve em uma vida, por mais atento que se esteja. “*O pensamento de Pirro, sob certos aspectos, aproximava-se bastante dos dogmas do zen-budismo. E sua importância para Duchamp não foi pequena, uma vez que ele, por essa época, começava a fazer referências à ‘beleza da indiferença’*”. (idem). Outro filósofo apresentado a Duchamp por seu amigo Picabia foi Max Stirner. O pensamento de Stirner escolhido por Tomkins para ilustrar essa influência é que a preocupação dele não era com o divino e nem com o humano, tampouco com o verdadeiro, o bom, o justo, o livre etc., “*mas somente com aquilo que é meu, e aquilo que é meu não é comum a todos, pois é único, tal como eu sou único (...) Nada é mais eu do que eu mesmo*” (ibidem). As idéias de despreocupação com tudo o mais e a presença dos pronomes “eu” e “meu” não devem ser ignoradas em tal pensamento; sobretudo, o efeito que isso pode ter tido sobre a construção da obra duchampiana.

55. A entrevista de Duchamp concedida em 1966 a Pierre Cabbanne, dois anos antes de sua morte, poderia representar uma síntese de seu pensamento e de suas idéias. Talvez seja o melhor testamento, a melhor “impressão de arquivo” que o artista deixou para as gerações vindouras. Marcel Duchamp disse que sua matéria-prima principal era o tempo. Se ele percebeu ou intuiu que o público representava uma grande parcela do momento de reconhecimento da obra de arte como “uma obra de arte”, ele também logo intuiu que não falar sobre a sua obra era melhor do

⁸⁸ Tomkins, Calvin 2005. Com nota indicando que a referência original ao filósofo Pirro vem de texto de Thomas McEvelley, publicado no artigo “Empyrrhical Thinking (And Why Kant Can’t)”. *Artforum*, out. 1988, p.120-127.

que falar demais (Cabbanne, Pierre 2002⁸⁹). Duchamp declarou que colecionava idéias para depois juntá-las [ele era um colecionador de idéias, é importante arquivar essa declaração]. Ele tinha uma verdadeira obsessão em evitar a repetição [repetição de si próprio, de um trabalho, de uma idéia]. Ele declarou, naquela mesma entrevista, que não queria mais se preocupar com a linguagem “retiniana”, visual [contradição clara e intencional de seu testamento, uma vez que ele já estava armando um enigma retiniano póstumo e contraditório à sua declaração: o “*Etant donnés*”, seu “instante dado” para a posteridade julgar]. Ele percebeu o início e a força da Arte Conceitual: “*Tudo estava se tornando conceitual, quer dizer que dependia de outras coisas que não a retina*” (C. P. p. 65). A arte não dependia mais de uma habilidade especial, de uma genialidade do fazer [principalmente de uma demonstração de “adestramento manual”], de um traço estilístico individual que seria desenvolvido ao longo de anos de estudos e prática e nem mesmo de julgamentos estéticos sobre o que era “o belo”. Também não dependia mais de um ponto de vista estabelecido por um artista, pois todos estavam inseridos na obra a partir da transparência de “O Grande Vidro” (mais um xeque-mate póstumo de “*Etant donnés*”, pois Duchamp não deixa outra alternativa para o espectador a não ser o ponto de vista de uma fresta em uma porta). Para um exímio jogador de xadrez, não passava despercebido que aquilo que se transformava em algo conceitual passaria cada vez mais a depender de uma relação entre coisas e seres humanos. Naquele contexto que estava sendo inscrito, os principais elementos a serem julgados seriam a aquisição e constituição de subsídios próprios para uma atuação, para uma ação, para o estabelecimento de um jogo, de um processo, cujas táticas e estratégias ainda estavam completamente abertas para um porvir. E em que ponto o artista se posicionaria a partir de então? Como ele deveria agir a partir do pressuposto de que tudo era permitido [toda a liberdade já havia sido conquistada]? Como os artistas se inscreveriam em uma genealogia a partir daquelas premissas que já se insinuavam no início do século XX? Como separar o que era relevante do que seria irrelevante? Como julgar uma obra de arte a partir do fato de que não era mais necessário ter habilidade, nem escola, nem estilo? Haveria algum “contexto correto” que se estabeleceria como prerrogativas básicas para uma instância de arte? Qual seria esse “contexto correto”? O que deveria ou poderia levar um artista a agir? Quais seriam suas verdadeiras motivações a partir de tudo isso? Simultaneamente a todas as possibilidades encenadas pela arte moderna, Duchamp declarou várias vezes, ao longo daquela entrevista [daquele testamento inscrito], que quase tudo o que ele fez era como uma forma de distração ou mesmo uma diversão⁹⁰. Distração e traição são

⁸⁹ Entrevista de Marcel Duchamp concedida a Pierre Cabanne em 1966 e publicada originalmente em 1967. Para simplificar as referências ao longo do texto, doravante utilizaremos a abreviatura C. P. e a página. Referência da edição brasileira: Cabanne, Pierre. Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido. Tradução Paulo José Amaral; Revisão: Plínio Martins Filho e Roney Cytrynowicz. São Paulo: Perspectiva, 2002. (Segunda edição, segunda reimpressão).

⁹⁰ Seria divertido contar quantas vezes Duchamp usa, na clássica entrevista a Pierre Cabanne, a expressão ou justificativa de que ele fez alguma obra simplesmente por que achou “divertido fazer aquela coisa”.

palavras muito próximas nesse jogo. A distração de Duchamp estava mais relacionada com a traição de certos hábitos e idéias pré-concebidas. Ele queria levar a crer que tudo o que ele fez não passava de meros pretextos para passar o tempo [o tempo dele e o dos outros, pois ele nunca esteve alheio “aos outros”]. Talvez, a sabedoria de Duchamp estaria na proposição de uma ação consciente de alguém [impossível provar], um jogador, que havia compreendido como o palco havia sido montado e como se dependia de uma encenação. Ele havia compreendido, “antes” que todos os outros que a arte cada vez mais dependeria dos outros, de um “depois”, aqueles tantos “outros” que auxiliariam a criação de novas motivações / proposições e relações para, cada um, à sua maneira, aprender como viver e passar o tempo.

56. Duchamp disse que era muito “*divertido conservar o acaso*” (...) “*É sempre a idéia de “diversão” que me levava a fazer as coisas, e repeti-las três vezes.. Para mim, a cifra três tem uma importância, não do ponto de vista esotérico, mas do ponto de vista da numeração: um é a unidade, dois é o duplo, a dualidade, e três é o resto. Desde que você chegou à palavra três, você terá três milhões e é a mesma coisa que três*” (C. P. p. 79). Um artista que detestava a idéia de repetir-se propõe que sua vontade de “diversão” o levava a fazer as coisas [importante reler aqui a sua noção de “necessidade” de repetição]: “*repeti-las três vezes*”. A idéia de diversão traz a noção de prazer. Era por prazer que Duchamp dizia agir. Mas a conservação de alguma coisa já não poderia implicar simplesmente em uma noção ingênua de prazer. Conservar alguma coisa era salvá-la, arquivá-la; “salvaguardar” seria a palavra museológica para a questão. E o que dizer sobre “seria muito divertido conservar o acaso”? O acaso poderia não ser sempre algo divertido e conservável. Muitos acasos mereceriam ser esquecidos e Duchamp sabia muito bem disso. Qual o acaso que Duchamp acharia divertido ser conservado? Pouco provável que fosse o acaso de uma indiferença, como ele parecia enfatizar. A contradição revelada postumamente em “*Etant donnés*” é uma chave para interpretar o segredo do testemunho da última entrevista de Duchamp. O mal de arquivo ou pulsão de destruição e conservação deve ser resgatado aqui. Sua febre de arquivar o acaso poderia estar relacionada com uma paixão maior e inominável. Um acaso de um acontecimento poderia esconder um segredo que não seria mais segredo ao ser conservado. No entanto, um segredo arquivado com o rótulo de “um acaso” poderia ser passado adiante sem despertar muita atenção. Seria o acaso de um instante, um presente [um dom?] que revelaria um acontecimento e que deveria ser conservado, mantido, arquivado? Em sua definição retórica de “*ready-made*”, ele disse que era preciso chegar a qualquer coisa com uma indiferença tal, que você não tivesse a mínima chance de experimentar nenhuma emoção estética. “*A escolha do ready-made é sempre baseada na indiferença visual, e ao mesmo tempo, numa ausência total de bom ou mau gosto*” (P.C. p.80). Duchamp não estaria procurando reproduzir um silêncio sepulcral ao enfatizar a indiferença e ausência total de bom ou mau gosto? O silêncio de uma ausência, de uma indiferença tal que não suporte a idéia de prazer, de emoção estética. Um sintoma de uma

época captado por uma intuição das mais sensíveis e mais aprimoradas. Esse silêncio também poderia dizer respeito a uma grande dúvida. Essa dúvida não estaria relacionada com o “instante de ser artista”? Não seria uma dúvida genealógica, relacionada com a gênese, com o gênio? Nada seria menos divertido e prazeroso do que esta dúvida para um artista capaz de tantos sacrifícios como Duchamp. Nada mais contraditório para a sua própria afirmação de que “seria divertido conservar o acaso”. Não havia chance para o acaso em Duchamp, seu esforço para alcançar a indiferença revelava uma atividade intelectual incessante. Sua busca incansável de objetos que não dessem chance de experimentar nenhuma emoção estética revela a preocupação com um apurado juízo estético necessário para julgar aquilo que poderia não produzir um efeito de emoção estética.

57. Para quem conhecia Bergson, seu conceito de duração, as especulações sobre matéria e memória, esse “acaso” a ser conservado não poderia ser um simples e mero acaso. Teria que ser um acaso que combinasse com outro princípio muito caro para Duchamp: intuição. E para Duchamp, gosto era uma questão de um hábito, pois momentos antes [na entrevista] ele havia advertido que escolher qualquer coisa era muito difícil, “*porque depois de quinze dias você poderia começar a gostar ou detestar o objeto escolhido*” (P.C. p.80). Duchamp já demonstrava que qualquer objeto escolhido, mesmo “ao acaso”, poderia produzir algum tipo de afetividade a partir de uma intimidade desenvolvida com a proximidade e o tempo. Não se pode esquecer que Duchamp havia afirmado que sua matéria-prima era o tempo. Ele sabia que qualquer “acaso conservado” [arquivado, salvaguardado] poderia ser absorvido por algum tipo de afetividade (de amor ou ódio, de paixão ou repulsa, não importava). E o *ready-made* queria dizer para ele que a coisa “foi feita”, que ele não era responsável por aquilo: (...) “*há uma defesa, eu me opunha à responsabilidade*” (idem, p.81). O que ele queria dizer é que ele se opunha à responsabilidade autoral. Porque essa responsabilidade autoral criava vínculos de exercício de poder e ao mesmo tempo, compromissos que poderiam gerar uma obrigação de se repetir. E era disso que Duchamp estava fugindo sua vida inteira, da obrigação de se repetir e também da responsabilidade de exercer alguma forma de poder (por isso ele foi morar em Nova York, fugindo da sua responsabilidade de lutar em uma guerra que não o interessava em nenhum aspecto). No entanto, a recusa autoral de Duchamp abria o espaço para a autoria dos outros, para as atribuições autorais dos outros. No extremo momento de dúvida quanto ao silêncio genealógico, nada mais genial do que abrir espaço ao outro, à multiplicidade dos outros, aos vários outros que também faziam parte dele, que assumidamente estavam incorporados em seu corpo, em sua obra, em sua genealogia, em sua gênese, em seu gênio criador. Somente o tempo [sua matéria-prima] seria capaz de exercer o seu poder autoral maior de separar o joio do trigo.

58. Um momento do depoimento de Duchamp bem relevante para essa discussão é quando ele afirma que a conservação é uma coisa para a história da arte, e que a pintura tem um tempo pré-determinado de duração. Qual seria esse tempo pré-determinado citado por Duchamp? Aproximadamente o tempo de estimativa de vida de um ser humano. Ao afirmar em um tom melancólico que a “pintura morre”, ele revelava sua paixão, seu segredo que não era mais segredo. Nada de prazer e nem diversão. Sua idéia de que “seria divertido conservar o acaso” talvez revelasse a constatação de uma impossibilidade de eternizar momentos raros de percepção e prazer causados pelo “acaso da pintura”. Não seria arriscado dizer que talvez fosse sua intenção dizer: “seria divertido conservar a vida”. À maneira de Derrida, pode-se fragmentar e comentar o testemunho [em itálico] de Duchamp: “*Creio que a pintura morre, compreende. O quadro morre ao fim de quarenta ou cinquenta anos, porque o seu frescor desaparece. A escultura também morre. É uma idéia fixa minha* [idéia fixa que se fixa, que fica registrada, conservada, que deixa sua impressão gravada, um rastro, uma idéia que quer resistir à morte] *que ninguém aceita*, [é difícil até mesmo para Duchamp aceitar a finitude] *mas não importa* [é o que mais importa, na realidade]. *Penso que um quadro ao final de alguns anos morre, como o homem que o fez; em seguida, isto é chamado de história da arte* [talvez “o chamado da história da arte”, pois esse chamado genealógico somente pode ser efetivado pelo outro, pelo olhar do outro; o tom de lamentação pode ser entendido aqui como a constatação de história da arte como um fim, ou mesmo como o fim da história da arte. Impossível não imaginar um saudosismo e uma tristeza existencial aqui]. *Existe uma enorme diferença entre um Monet hoje, que é escuro como tudo* [“escuro como tudo” não seria o fim de tudo, a finitude, o silêncio sepulcral? O Monet em um museu, escuro como tudo, obscuro como tudo, silencioso como a escuridão final. A presença que lembra uma ausência. Uma ausência total que remete à indiferença inicial mesma da pré-origem, pré-gênese, pré-criador, pré-criatura], *e um Monet sessenta ou oitenta anos atrás, quando era brilhante, quando foi feito* [“quando foi feito”, obviamente é uma referência a “quando Monet estava vivo”; é preciso lembrar aqui, existe a ação da memória de uma paixão que testemunhou essa história toda, pois os quadros impressionistas envelheciam mais rápido do que as obras “antigas”. Eles não mais recebiam vernizes como os seus antecessores na genealogia da história da arte e não poderiam ser tão brilhantes, a não ser metaforicamente brilhantes no sentido de se testemunhar uma paixão da memória. Percebe-se, também a consciência histórica da filiação genealógica de Duchamp. Agora a corrente da memória do arquivo já está construída como “impressionistas”, “pós-impressionistas”, “modernistas”: “tudo escuro” e já constatado e afirmado por essa mesma e lamentável “história da arte”, em 1966, dois anos antes de sua morte]. *Agora, entrou para a história*, [é certo que Duchamp também já havia entrado para a história, ele estava sendo entrevistado naquele momento por Pierre Cabanne exatamente por causa de seu papel fundamental] *é aceito como tal, e além do mais, tudo bem, isto não muda nada de qualquer*

forma. Os homens são mortais, os quadros também.” [Uma declaração de paixão e ressentimento simultaneamente]. “*A história da arte é uma coisa muito diferente da estética* [mais uma grande contradição na declaração de quem criou o “ready made” como a busca de algo totalmente sem apelo estético e que, estrategicamente, encontrou seu status estético no discurso de uma “história da arte”]. *Para mim, história da arte é o que restou de uma época em um museu* [declaração também contraditória, pois Duchamp auxiliou a formação de núcleos importantes das coleções de arte moderna de americanos, incluindo seus próprios trabalhos nessas coleções, é importante mencionar; depois os estimulou a doar suas coleções para os museus. Nesse momento, 1966, ele já havia assinado sua obra final, seu xeque-mate “*Etant donnés*”. Duchamp já estava negociando para que ela fosse para o Museu de Arte de Filadélfia⁹¹, somando-se à maior coleção de suas próprias obras em um único museu. Existe nesse ato uma vontade explícita de aproximar suas próprias obras, seu pensamento: uma coleção que traça o fio de uma trajetória incluindo suas obras capitais], *mas não é necessariamente o melhor desta época, e, na verdade, pode ser até mesmo a expressão da mediocridade dela* [sua inquietação, sua dúvida genealógica seria conservada para sempre naquele lugar do “tudo escuro”; nem a consagração da história museológica da arte era suficiente para respondê-lo], *porque as coisas belas desapareceram*, [as coisas belas que desaparecem não seriam exatamente “as pessoas”? A vida?] *o público não quis guardá-las* [Duchamp parece ter uma consciência aguçada de que suas obras não teriam sido preservadas pelo grande público, e muitas realmente foram destruídas, subsistindo hoje em museus apenas as réplicas produzidas sob sua autorização e coordenação. Poderia haver aqui o reconhecimento de que o privilégio de ter suas próprias obras guardadas não se devia a um grande público, mas ao seu acesso a uma elite cultural e econômica]. *Mas isso é filosofia...*” (Cabanne, P. 2002. p. 117).

59. Escrever sobre Duchamp é inevitável, pois ele é apontado como uma das maiores referências para justificar a imensa e variada produção da arte contemporânea (séculos XX e XXI). No entanto, a maioria dos adeptos desse “sistema das artes” parece pouco se preocupar com as raízes do pensamento que praticamente norteia o funcionamento de um jogo ou processo. Se o pensamento geral de Duchamp fosse realmente colocado em prática, muita coisa deveria ser revista ou alterada. Ele mesmo disse que “*na produção de não importa qual gênio, grande pintor ou grande artista, na realidade, não existem mais de quatro ou cinco coisas que realmente contam em sua vida. O resto não passa de preenchimento de cada dia*” (C. P. p.121). Vê-se aqui que Duchamp literalmente se inteirava de questões relacionadas com a genialidade, com a gênese de uma obra rara. Aqui se explica a sua própria contenção de produzir muito, de se repetir, pois ele estava atento ao que fosse essencial. Ele ainda confessa que até sonhava com a “raridade”, “*o que, de*

⁹¹ Tomkins, Calvin, 2004, p.479-481.

outra forma, poderia ser chamado de estética superior” (idem). Um pensamento desse tipo revela que sua procura por algo que não pudesse gerar nenhuma emoção estética, que fosse totalmente indiferente ao mau ou bom gosto passava por uma imensa sensação de impotência diante de um peso genealógico intenso das obras primas dos grandes e raros gênios. Ele prossegue: “Porque considero, com efeito, que se um homem, um gênio qualquer, mora no coração da África e produz, todos os dias, quadros extraordinários sem que ninguém os veja, ele não existirá. Dito de outra forma, o artista não existe sem que se o conheça. [Duchamp reconhece que o reconhecimento do outro é fundamental]. Por consequência, pode-se considerar a existência de cem mil gênios que se suicidaram, que se mataram, que desapareceram, porque não souberam fazer o necessário para que fossem conhecidos, para que impusessem, e conhecessem a fama. [Então pode existir um saber fazer o necessário para ser conhecido para que se imponha ou se conheça a fama]. Acredito muito no lado medium de um artista. [Seria a “mediunidade de um artista” uma das formas de acaso a ser divertidamente conservada?] O artista faz qualquer coisa, [e é isso que a maioria acredita, que o artista faz qualquer coisa como uma coisa qualquer] um dia, ele é [misteriosamente?] reconhecido pela intervenção do público [da noite para o dia, por acaso, o público reconhece um artista? Seria uma grande ingenuidade supor que o que é exposto ao público já não passou por uma grande intervenção prévia, por jogos múltiplos de ação e atuação de todas as partes envolvidas no sistema], a intervenção do espectador [talvez o maior mito inaugurado com a “era duchampiana”, mas que ele mesmo trata de colocar um ponto final em “Etant donnés”]; passa assim, mais tarde para a posteridade [o “mal de arquivo” está totalmente exposto aqui]. Não se pode suprimir isso, pois, em suma, é um produto de dois pólos; há o pólo daquele que faz uma obra e o pólo daquele que a vê. Dou tanta importância àquele que a vê quanto àquele que a faz.” (...) “a obra-prima é assim chamada pelo espectador como uma última instância. É o espectador que faz os museus, que provê os elementos de um museu. O museu é a última forma de compreensão, de um julgamento? A palavra “julgamento” é, também uma coisa terrível. É totalmente aleatória, totalmente sem valor. Que uma sociedade se decida a aceitar certas obras e a fazer um Louvre, que dura alguns séculos, vá lá. Mas falar de verdade e de julgamento real, absoluto, não acredito”. (C. P. p.122-123). A incredulidade em um julgamento absoluto confirma a influência do pensamento do filósofo Pirro de Élis durante todo o período de vida do artista. A questão do julgamento da genialidade, além de revelar os vestígios de um pensamento romântico [mesmo que Duchamp possa negá-lo], pode trazer à memória um texto já clássico de Schopenhauer: “O mundo como vontade e representação”.

60. Duchamp confessa que gosta mais de respirar, de viver, valoriza mais a sua própria “preguiça”. *“Então, se você quiser, minha arte seria a de viver; cada segundo, cada respiração é uma obra que não está inscrita em nenhum lugar, que não é nem visual nem cerebral. É uma espécie de euforia constante”. (C. P. p. 125). Ele diz não acreditar que o seu trabalho pudesse ser visto como*

algo importante, do ponto de vista social, em um futuro. Como um bom estrategista, isso pode ser apenas um blefe. Ele guarda sua jogada final para além de sua própria vida. É no Museu de Arte da Filadélfia que está a sua aposta até os dias de hoje. No ano de 1966, quando concedeu a entrevista a Pierre Cabanne, Duchamp já se mostrava insatisfeito com os rumos do que era apontado como uma influência sua sobre a arte jovem (contemporânea?) que se fazia e que ele era considerado o pai de uma nova geração, de um novo pensamento. Sua resposta para essa filiação involuntária: “*As pessoas dizem isso... Suponho que todas as novas gerações desejam um protótipo. Desempenho esse papel no caso. Gosto muito. Mas isto não significa nada além disso. Não existe semelhança flagrante entre o que fiz, e o que se faz hoje. Além do mais, faço o mínimo possível de coisas. Isto não está dentro do espírito atual, que, ao contrário, faz o possível para ganhar o máximo possível de dinheiro.*” (C. P. p. 161). Duchamp, apesar de gostar muito desse papel que lhe foi atribuído, disse não ver semelhança entre sua produção e o que se fazia naquela época (1966), enfatizando um de seus princípios de produção mínima, de uma economia máxima de esforços. Ele confessa que “gosta muito” desse papel atribuído a ele, mas isso não significa “nada além disso”, nada além desse nada, de gostar de nada, de ser melancolicamente indiferente ao seu próprio gosto.

61. Desaparece um colecionador de idéias que acharia divertido conservar o acaso: Duchamp faleceu em 1968. No mesmo ano, Baudrillard publicou o seu “Sistema dos Objetos”⁹². Sua proposição era saber como os objetos são vividos, a que necessidades, além das funcionais, eles atendem. Quais as estruturas mentais se misturam às estruturas funcionais e as contradizem, sobre que sistema cultural, infra ou transcultural, é fundada a sua cotidianidade vivida (Baudrillard 1993, p.10). Os objetos são por natureza antropomórficos e conduzem um discurso segundo uma multiplicidade de combinações ilimitadas. O homem, nesse sistema, seria o homem do arranjo, o ser de uma relação e de uma ambiência: um homem funcional. No jogo dos objetos existe a mobilização de um espaço como uma mensagem para os outros e para si próprio. A imagem seria o contrário do objeto, pois ela omite sua presença. Dentro desse sistema, o signo do objeto é o tempo, não o tempo real, mas uma presença alegórica do tempo mitológico. O objeto de coleção é vivido de outra maneira quando, *não servindo para nada, serve profundamente para qualquer coisa, ele ocorre no presente como se tivesse ocorrido no passado e, por isso mesmo acha-se fundado sobre si, “autêntico”* (idem, p.83). Existe aqui uma nostalgia das origens e a obsessão pela autenticidade [a saudade da raridade?].

⁹² Título original *Le système des objets*. Paris: Éditions Gallimard, 1968. Os trechos em itálico são citações da tradução brasileira: Baudrillard, Jean. *O sistema dos objetos*. Tradução de Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.

62. O objeto de coleção tem a obsessão da origem da obra, de sua data, de seu autor, de sua assinatura. *“Ora, a procura do traço criador, da marca real à assinatura, é também a da filiação e da transcendência paterna. A autenticidade vem sempre do Pai: [nitidamente uma leitura freudiana] é ele a fonte do valor. E é esta filiação sublime que o objeto antigo [ou objeto de coleção] suscita à imaginação ao mesmo tempo que a involução para o seio da mãe”* (Baudrillard 1993, p.85). O valor adquirido é um valor hereditário, está relacionado com uma “graça recebida” e depositada simbolicamente em signos materiais para um porvir de transcendência. São objetos amados, alvos de uma relação de paixão [uma febre ou um mal de arquivo] *“cujo investimento afetivo não fica atrás em nada àquele das paixões humanas, paixão cotidiana que freqüentemente prevalece sobre todas as outras, que por vezes reina sozinha na ausência das outras”* (idem, p.93). O ser humano, nesse sistema, reorganiza os objetos de coleção de um “modo constelado” [deve-se reter essa informação de uma reorganização de objetos de coleção de um “modo constelado”], *“oposto à organização funcional em extensão, e visando preservá-lo desta irrealidade profunda, essencial sem dúvida, do foro íntimo. Símbolo do esquema de inscrição do valor num círculo fechado e num tempo perfeito, o objeto mitológico não é mais um discurso para os outros, mas para si mesmo”* (ibidem, p.88).
63. Em uma coleção, todos os objetos se equivalem na relação de posse, uma abstração apaixonada em que um apenas não é o suficiente. Trata-se de um jogo de sucessões em que existe a procura, assim como o agrupamento e a ordenação. A posse mistura-se ao uso e é abstraída de sua função e totalmente relacionada ao indivíduo. Se ela é relacionada totalmente ao colecionador, talvez não seja absurdo afirmar que ele está colecionando [ou tomando posse de] fragmentos dispersos de si mesmo. Tais objetos *“constituem-se, pois em sistema graças ao qual o indivíduo tenta reconstituir um mundo, uma totalidade privada”* (Baudrillard 1993, p.94). Se existe uma astúcia envolvida, trata-se da *“astúcia da subjetividade: o objeto possuído jamais é uma mediação pobre. Sempre é uma singularidade absoluta”* (idem, p.98).
64. A organização de uma coleção está em sincronia direta com uma relação temporal. O colecionador está sempre *“inventariando o tempo em termos fixos com os quais pode jogar reversivelmente, a coleção representa o perpétuo reinício de um ciclo dirigido onde o homem se entrega a cada instante e com absoluta segurança – partindo não importa de que termo e seguro de a ele voltar – ao jogo do nascimento e da morte”* (Baudrillard 1993, p.103). O trabalho ambíguo de Waltercio Caldas intitulado “O colecionador” apresenta uma coleção de logomarcas para a palavra “FIM” sobre um fundo totalmente escuro. O desenho original é de 1973 e está em uma importante coleção particular brasileira. Em uma reedição em gravura para o Clube dos Colecionadores do MAM / SP, Waltercio adiciona o título na imagem da obra com a inscrição de

uma dupla data: 1973 [o desenho original] e 2003 [a edição especial] ⁹³. Ambíguo porque uma coleção de representações da palavra “fim” foi realizada por um artista plástico e recebe um título inscrito na própria obra, “O colecionador”, que designa também um fim para o objeto, um objeto que tem o seu fim (ou finalidade?) em uma coleção e que foi escolhido para ser reeditado para um “clube de colecionadores” de um museu. Waltercio também enxerga o fim como aquele “tudo escuro” de Duchamp? Ou são vários os fins? É uma multiplicidade de fins ou um fim cíclico? Como expressa Baudrillard sobre a implicação simbólica do jogo na série como solução para o evento angustiante da ausência e da morte real: *“é nesse sentido que representa nossa própria morte, mas superada (simbolicamente) pelo fato de possuímos [o objeto e a morte], pelo fato de que ao introjetá-lo [projeção do objeto em si mesmo e na obra] em um trabalho de luto, vale dizer, ao integrá-lo em uma série onde “trabalha” para que seja relançada continuamente de forma cíclica esta ausência e sua reaparição fora dela [...] [praticamos] um trabalho de luto sobre nós mesmos e isso nos permite viver, de forma regressiva certamente, mas viver. O homem que coleciona está morto, mas sobrevive literalmente em uma coleção que, a partir desta vida, repete-o indefinidamente para além da morte, ao integrar a própria morte na série e no ciclo”* (Baudrillard 1993, p.105).

65. O dinheiro é o que separa as categorias, não mais nenhum estatuto jurídico de classe, nenhuma transcendência social de direito (Baudrillard 1993, p.147). Então, o direito de escolha também se exerce em função, em primeiro lugar, do dinheiro. Não se escolhe um “jato particular” se o sujeito não estiver na categoria financeira [na classe] que esteja apta a fazer tal escolha. Ao voltar para o terreno de uma classe mediana, esse raciocínio não quer dizer que o dinheiro determina a escolha, ele aponta para um universo [uma gama] das escolhas possíveis dentre as várias opções de consumo no mercado. Se o fato de escolher insere um sujeito em uma ordem econômica, como aponta Baudrillard (idem, p.149), a multiplicidade do que está disponível para ser escolhido constrange a todos a fazer parte do sistema, independente da vontade ou não de se consumir. O consumo não admite marginalidade. Na ordem social e cultural vigente, não há um espaço externo ao consumo e o objeto [principalmente aquele de série ou de produção industrial] apresenta apenas uma diferença marginal, ou antes, inessencial (ibidem, p.150). É na produção artística que se pode ultrapassar o modelo e a série como alternativas de consumo e se exercer uma “personalização”. No entanto, *“cada um regressa para onde pode. A diferença agora culturalizada é que constitui o valor e este se paga. Na nostalgia cultural há assim, tanto quanto na atualidade da moda, modelos e séries”* (p.159). Os cultos à identidade e à diferenciação estão associados ao próprio modelo cultural de cada categoria. *“No ato de consumo personalizado fica*

⁹³ O exemplar adquirido para a coleção é o de número 8 de uma tiragem de 100.

claro que o indivíduo na sua exigência mesma de ser sujeito, somente se produz como objeto da demanda econômica” (p.161).

66. O crédito está a serviço de uma estratégia do desejo e de uma tática política. Ele coloca em jogo a possibilidade de fruição da posse antecipada de um objeto de consumo ou mesmo estabelece a oportunidade de se consumir algo e se pagar em um prazo de tempo estabelecido entre as partes de comum acordo. Essa situação inevitavelmente cria uma relação de compromisso e cumplicidade cujo fruto do trabalho [de ambas as partes] advém de uma promessa de futuro. O desejo é estimulado pela publicidade em uma ordem de coerções políticas persuasivas que propagam a “filosofia” da realização pessoal (Baudrillard 1993, p. 193). A ironia de todo esse sistema é que dificilmente se escapa de sua ordem, pois o consumidor é o ser social perfeito. *“Perigosa é a liberdade de ser, que dirige o indivíduo contra a sociedade. Mais inofensiva é a liberdade de possuir, pois esta volta ao jogo sem o saber”* (idem, p. 195). Simular a crença em tudo isso pode ser uma das estratégias de sobrevivência, pois a ambigüidade do objeto não oculta a tendência alienante do cenário contemporâneo. A simulação de uma crença não exclui a validade de uma ação, pois se trata de uma especulação que reflete e afirma a crença em alguma coisa. Se tudo se abstratiza e se materializa em objetos para serem comprados e consumidos, pode-se atuar de uma maneira ativa nessa relação. A manipulação sistemática dos objetos apresentados ao consumo pode estabelecer uma linha paralela com novos significados impressos em um novo projeto de vida. *“O projeto imediatizado no signo transfere sua dinâmica existencial para a posse sistemática e indefinida de objetos / signos de consumo. Esta doravante somente pode ultrapassar-se ou reiterar-se continuamente para permanecer aquilo que é: uma razão de viver”* (Baudrillard 1993, p.210-211).

67. *“Fecundação”* é a inscrição no verso de um desenho de Farnese de Andrade, realizado em 1967, da série “Obsessivos”.⁹⁴ Embora o desenho esteja publicado *como se fosse* uma obra “sem título”, a inscrição no verso, “Fecundação”, revela uma intenção de título de seu autor. Formas ovóides de diversos tamanhos se organizam ao redor de um núcleo circular. Trata-se de um desenho feito com finas linhas “obsessivas” que contrariam a idéia de tristeza atribuída à sua obra por Rodrigo Naves⁹⁵. *“O CILDO MEIRELES 1967”* [com letras maiúsculas] é o título inscrito a lápis no centro da parte inferior de uma gravura de Cildo Meireles [com uma assinatura a lápis:

⁹⁴ Desenho reproduzido na página 332 do livro: *Farnese de Andrade*. Andrade, Farnese de [1926 / 1996] / Texto de Rodrigo Naves. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. Dados técnicos da obra: nanquim (?) sobre papel, 45,2 x 62,5 cm (manchas rosadas parecem indicar que o desenho teve aplicação de aguada colorida que, provavelmente, esmaeceu-se com o tempo e a exposição à luz). Antes da posse atual, pertenceu à coleção de Patrícia Telles (Rio de Janeiro), conforme citação publicada nas páginas 93 e 332.

⁹⁵ *“Conheço pouca coisa mais triste que os trabalhos de Farnese de Andrade”*. Rodrigo Naves 2002, p.12.

“Cildo Meireles 85” no canto inferior direito] e com outra inscrição [também feita a lápis]: “FORA DE COMÉRCIO” ⁹⁶ [também com letras maiúsculas], no canto inferior esquerdo. Um título auto-referente *como se* fosse um auto-retrato, que não traz a imagem visível de nenhum retrato, e com inscrições cujos conteúdos não devem ser ignorados ⁹⁷. “O Cildo Meireles” traz uma representação esquemática, *como se* fosse um desenho técnico, de um espaço alaranjado com uma abertura *como se* tratasse de uma área vazia de uma porta, cujo fundo é azul [três pequenas silhuetas negras de pássaros na abertura sugerem um céu – três, nem mais e nem menos, são as partes do espírito: divina, angélica e humana]. Neste espaço entre os vãos da porta, o horizonte é interrompido [ou é sugerido exatamente por uma interrupção?] por duas tonalidades de verde *como se* fossem duas faces de um volume [um cubo ou paralelepípedo?] cujas extremidades inferiores [que tocariam o chão] são recortadas *como se* a superfície sobre a qual se assentam fosse irregular [o negativo do desenho de uma vegetação invisível? Ou uma vegetação que transcende sua forma vegetal e se transforma em “quase geometria” e cor?]. O mesmo azul da abertura da porta [o céu] invade toda a parte inferior da obra e é contido por uma área *como se* fosse um rodapé branco, deformado em sua linha superior do lado direito do vão da porta, *como se* o peso do alaranjado da parede exercesse uma pressão capaz de tal efeito. Ele [o azul] é *como se* o “chão” [de uma sala ou “*living room*”?] se elevasse do lado esquerdo da porta em uma forma orgânica, *como se* fosse um vulto prestes a se erguer em direção ao espaço externo para se encontrar com a sua própria continuidade azul celeste [habitada pelas silhuetas dos pássaros negros]. Todas as cores são contidas por um desenho preciso de linhas pretas que é, no entanto, tracejado na parte superior do azul que se levanta do chão. É apenas nos intervalos desse tracejado que a cor do céu toca diretamente o branco, o verde e o alaranjado. A porta que fecharia o vão

⁹⁶ Teoricamente estaria arquivado na inscrição “Fora de comércio” aquilo que nunca deveria chegar ao comércio. Duplo arquivo inscrito na própria obra, sua intenção e a contradição de sua intenção. Mas essa hipótese somente se confirmaria se isso nunca tivesse deixado de pertencer ao próprio artista, se ele tivesse realmente anulado a possibilidade do comércio. A inscrição parece provocar a sua própria contradição. O trabalho está duplamente assinado e duplamente datado: a assinatura no título de 1967 e a assinatura de 1985, provavelmente o momento em que o “Fora de comércio” entra para o comércio. Talvez essas duas datas contenham informações relevantes para um arquivo.

⁹⁷ Entre 1967 e 1968, o desenho e os projetos eram os focos da atenção da produção de Cildo, em especial, seus “*Espaços virtuais: Cantos*”. Em entrevista a Gerardo Mosquera, Cildo declara: “*Por meio deles [os desenhos e projetos], comecei a investigar o que ocorre quando você descreve secções de sólidos tridimensionais ou formas bidimensionais indicando-as, por exemplo, com uma linha interrompida. Mais que um exercício de desenho, esses trabalhos investigavam a noção de transformação de idéias subjetivas em formas objetivas*” [p.10]. (...) “*O que me interessava era o caráter duplo desses trabalhos: um objeto podia simultaneamente abarcar dois níveis, dentro e fora de uma definição artístico-histórica do objeto de arte*”. (...) “*O que me atraiu no neoconcretismo foi a possibilidade de pensar sobre arte em termos que não se limitassem ao visual*” [p.13]. “*Muito da minha obra se ocupa da discussão do espaço da vida humana, o que é tão amplo e vago. O espaço, em suas várias manifestações, abrange arenas psicológicas, sociais, políticas, físicas e históricas. Em muitas obras isso está perfeitamente claro, como (...). Acho que há um aspecto quase alquímico: você também está sendo transformado pelo que faz. Muitas dessas transformações se dão num nível oculto, sutil*” [p.19-20]. In: Meireles, Cildo, 2000. *Cildo Meireles*. Textos de: Herkenhoff, Paulo; Mosquera, Gerardo; Cameron, Dan. Borges, Jorge Luís [texto selecionado por Cildo Meireles]. Tradução: Len Berger e Carlos Nejar [texto de Borges]. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

parece estar projetada para frente e inteiramente deslocada para o lado esquerdo. O espelho branco da porta é recortado por formas retangulares verdes [a mesma tonalidade de verde da parte frontal do volume “vegetal” no espaço externo] *como se* fosse uma vidraça [contrapondo-se ao azul quase antropomórfico que se eleva]. Essa porta é de dimensões inferiores ao espaço que ela deveria encerrar e contraria propositalmente a lógica de uma leitura habitual de perspectiva. No lado direito da porta deslocada o artista criou uma sombra negra que ocupa o lugar da própria porta *como se* ela estivesse aberta em perspectiva habitual e, simultaneamente, gera uma impressão de um volume virtual [há um pequeno recorte em sua parte inferior que sugere uma espessura de porta]. É essa “sombra negra” interrompida bruscamente que impede a fuga do azul que se eleva para o espaço externo. “*It’s my life*” nasce em 1967.

68. Poderia ser preciso provar alguma coisa em um texto, em uma inscrição, em uma escritura. Existiriam evidências para comprovar tudo aquilo que já foi escrito? Poderia haver um paradoxo entre as evidências materiais e tudo aquilo que está nas escrituras. Entre o início e o fim de algo, muitas outras coisas poderiam se insinuar. Talvez até uma traição. Alguém poderia omitir, intencionalmente ou não, o assunto principal do qual tudo parecia provir. Por mais que se tentasse escapar e exercer controle, mais cedo ou mais tarde a contradição sempre seria revelada. Sempre foi assim. Ela mesma, a contradição, poderia ser um ponto sensível a ser abordado. Mas a contradição abordada intencionalmente não seria mais uma negação de alguma coisa, seria uma afirmação. Não importa qual a decisão e qual o caminho que se optasse seguir, haveria sempre um ponto cego que não permitiria que se enxergasse em determinados espaços. Qual investigação revelaria esse ponto sensível e obscuro? Ele estaria em um átomo ou em seu núcleo? Seria uma partícula indivisível? Onde ele se revelaria? Mas esse algo inexprimível, esse dado paradoxal que escapa ao controle da intenção, não seria ele a real contribuição de um texto? Talvez esse ponto tivesse uma vontade própria e ele poderia se insinuar por si próprio. O que o sujeito deveria fazer nesse caso? Agir como um médium e deixar o tempo fazer o seu próprio trabalho, como sugeriu Duchamp? Talvez essa mediunidade textual seja a verdadeira e única contribuição de um autor, a razão de sua própria existência.
69. Esse ponto minúsculo poderia ser um centro ou mesmo uma ausência de centro. Ele justificaria toda a pesquisa empreendida, todo o esforço gasto, todo o papel impresso, todos os livros lidos, todos os objetos colecionados, todos os documentos arquivados, todas as evidências de prova, todo o raciocínio aplicado e todas as coisas que foram destruídas nesse processo pelo esquecimento, pelas falhas da memória, pelos lapsos e erros de crença e imaginação. Poderia existir tal ponto? Se ele existisse e fosse da ordem do inexprimível, do intangível, ele também se revelaria como sendo da ordem do improvável, do inevidenciável. Mas ele também seria inevitável. Tal coisa poderia se desprender da existência de um sujeito? Ela poderia prescindir de

uma ação subjetiva para deixá-la fluir? Se por uma absurda hipótese esse ponto fosse dito (ou escrito) em apenas uma única frase, imediatamente, alguém seria capaz de acreditar nele? Ou entraríamos nos domínios da fé? Obviamente, um leitor poderia levantar a hipótese de que tal ponto foi uma invenção qualquer de uma imaginação capaz de utilizá-lo como um simples pretexto para ocupar algumas páginas e satisfazer um sistema que não é mais capaz de prescindir de um discurso muito complexo. E para quê serviria tudo isso, toda essa complexidade? Se existe aqui um problema *na* linguagem, talvez também seja porque exista uma situação semelhante *da* linguagem. Algo se esconde “na [da]” própria linguagem.

70. Qual a finalidade dessa investigação? Entre o dizer, escrever ou acreditar, qual o propósito desse exercício? Não haveria uma grande responsabilidade ao se exercer um grau de autoridade que representa um sistema de poder? Haveria alguma possibilidade de não ter que exercer esse poder? Ele é realmente imprescindível? Todas as páginas preenchidas de um discurso de um sujeito qualquer poderiam acrescentar algo mais aos bilhões ou trilhões de páginas já escritas e arquivadas? Toda essa escritura teria alguma finalidade além daquela prescrita por uma instância de juízo? Duchamp não queria ter responsabilidade alguma, *ele disse*. Pilatos lavou suas mãos, *está escrito*. Alguém poderia ser levado a crer na hipótese de que aquele ponto sensível seria capaz de transmitir a si próprio através de todo um discurso. Se isso ocorresse, todo o esforço teria valido a pena, mesmo que esse alguém não tivesse percebido aquilo que estivesse tentando escrever, *ele acreditaria*.
71. Se nós partirmos da análise de um determinado contexto, inevitavelmente percorreremos um terreno traspassado por pretextos alheios. Algo que está explícito literalmente nessas palavras anteriores e no próprio percurso traçado é exatamente a existência de um texto. Se em um contexto pode-se analisar pontos sensíveis de encontro de pretextos diversos, em algum momento, torna-se necessário refletir sobre o processo que possibilitou a própria transcrição dessas idéias organizadas em forma de textos. Esses textos, por maior que seja a tentativa exercitada de ser objetivo, falam também da impossibilidade de atingir essa objetividade por causa de uma limitação óbvia: ele é redigido por alguém que enfrenta, reproduz, expõe, nega ou oculta todos os reflexos de contextos e pretextos que o antecederam. O ser humano nasce em um mundo com toda uma estrutura [e infraestrutura] já preparada para receber novos seres. Ele tem que ser capaz de aprender a lidar com tudo aquilo que o precedeu, manejar todos os instrumentos que já existiam muito antes dele nascer, considerando aqui, como instrumentos, não apenas os sistemas de uma natureza física pré-existente, assim como os dispositivos que poderíamos comparar com o *hardware*, mas principalmente as questões relacionadas com o *software*. O tempo de validade ou duração desses *softwares* é cada vez menor ou mais acelerado. Para isso, o ser humano precisa,

cada vez mais, aprender a acelerar o uso de duas faculdades próprias de sua capacidade ontológica: crer e inventar.

72. A possibilidade de chegar até aqui, neste momento, é por que, em alguns pontos, tem-se a capacidade de compartilhar experiências similares ou opostas transmitidas pela utilização de caracteres que pressupõe acordos prévios que envolvem crenças e invenções. Essa capacidade foi construída sobre uma base completamente artificial, totalmente inventada [talvez após uma grande catástrofe]. E foi preciso alguém crer nesse sistema artificial e aprender a manejá-lo de acordo também com regras que não passam de acordos de crença e invenção. Existem as crenças e invenções verdadeiras e todas aquelas outras que nos são impostas. Mas como distinguir umas das outras? Como ter parâmetros? É preciso supor uma base comum para amparar uma ética da discussão ou para a questão da Verdade, como salienta a "mudança de paradigma" proposto por Jürgen Habermas (Habermas, Jürgen 2004). Essa mudança de paradigma é o sujeito ter a capacidade de assumir o ponto de vista oposto, o ponto de vista em confronto ou conflito com as suas próprias crenças. De acordo com esse filósofo, *"quando tomamos consciência de que a história e a cultura são fontes de uma imensa variedade de formas simbólicas, bem como da especificidade das identidades individuais e coletivas, percebemos também, pelo mesmo ato, o tamanho do desafio representado pelo pluralismo epistêmico"* (Habermas, Jürgen 2004, p.9).
73. Habermas está interessado em discutir qual a prática que poderia atender igualmente aos interesses de todos. Ele diz que *"é evidente que a autoconsciência e a capacidade da pessoa de assumir uma posição refletida e deliberada quanto às próprias crenças, desejos, valores e princípios, mesmo quanto ao projeto de toda a sua vida, é um dos requisitos necessários para o discurso prático. Há um outro requisito, porém, tão importante quanto esse. Os participantes, no momento mesmo em que encetam uma tal prática argumentativa, têm de estar dispostos a atender à exigência de cooperar uns com os outros na busca de razões aceitáveis para os outros; e, mais ainda, têm de estar dispostos a deixar-se afetar e motivar, em suas decisões afirmativas e negativas, por essas razões e somente por elas"* (Habermas, Jürgen 2004, p.15). É nesse sentido que um sujeito poderia abrir mão de sua preferência momentânea, de uma vontade própria de fazer outra coisa, "compor música", por exemplo, para fazer um texto como um dos requisitos necessários para exercer outro tipo de discurso prático e atender a uma exigência de cooperar uns com os outros na busca de razões comuns aceitáveis para os outros.
74. O conhecimento, de acordo com Habermas, *"resulta de três processos simultâneos, que se corrigem entre si: a atitude de resolver problemas diante dos riscos impostos por um ambiente complexo, a justificação das alegações de validade diante de argumentos opostos e um aprendizado cumulativo que depende do reexame dos próprios erros."* (Habermas, Jürgen 2004, p.57). A possibilidade de existência de pretextos, textos e contextos diversos surge a partir do

exercício do compartilhamento das linguagens que inventamos sob os mais diversos pontos de vista. Ainda de acordo com Habermas, *"dependendo das linguagens teóricas que escolhemos, pode haver descrições diferentes - capazes de se referir, porém, às mesmas coisas. Assim, o mundo não deve ser concebido como a totalidade dos fatos dependentes da linguagem, mas como a totalidade dos objetos."* (Habermas, Jürgen 2004, p. 58). Os objetos são novamente pontos referenciais para o discurso.

75. Na prática cotidiana, são as crenças que *"desempenham diferentes papéis e têm sua verdade provada de diferentes maneiras na ação e no discurso"* (Habermas, Jürgen 2004, p.58). Habermas diz que é em nosso mundo vital, que os agentes dependem das certezas e reagem às surpresas e decepções. Eles têm que lidar com um mundo que *"presumem ser objetivo, e, em virtude desse pressuposto, operam segundo uma distinção de senso comum entre o conhecimento e a opinião - entre o que é a verdade e o que só parece sê-lo. No decurso de nossa rotina cotidiana, temos a necessidade prática de confiar intuitivamente naquilo que consideramos incondicionalmente verdadeiro"* (idem, p.61-62). O que se entende aqui é que as crenças não deveriam ser substituídas por certezas, talvez o efeito desejável fosse exatamente o oposto: as crenças deveriam pressupor dúvidas. Somente por meio da dúvida é que poderíamos nos colocar no ponto de vista do outro e supor que poderiam existir crenças diferentes das nossas.
76. Quanto às questões da crença e da invenção, Gilles Deleuze esclarece que, *"crer é inferir de uma parte da natureza uma outra parte que não está dada. E inventar é distinguir poderes, é constituir totalidades funcionais, totalidades que tampouco estão dadas na natureza"* (Deleuze, G. 2001, p.94)⁹⁸. Portanto, a dúvida é uma das condições que estão presentes na crença (embora a maioria das pessoas não pense nisso). Para crer é necessário ter a consciência de que esse processo de inferir algo ou alguma coisa vem da pressuposição de que existe outra parte, outro algo, outras coisas que não estão dadas. Se a invenção trabalha exatamente com a distinção de poderes, com a constituição de totalidades funcionais que também não estão dadas na natureza, convém estar atento que aí também existe uma brecha para a existência da dúvida e afastar o perigo imenso da certeza. Para a constituição de um texto, torna-se imprescindível uma compreensão aprofundada dessas duas palavras, pois é na crença e na invenção que muitos dados são estabelecidos. Independentemente da necessidade de uma fé transcendente, no sentido religioso, seria necessário um acordo de que é na crença e na invenção que residem as origens [gêneses, genealogias, gêneros] das coisas que estabelecem novos pretextos e contextos de ação [e reação]. Não se deve esquecer ou omitir que existe uma responsabilidade nesses processos

⁹⁸ Utilizarei a abreviatura: DG-ES, para simplificar as referências ao seguinte texto: Deleuze, Gilles. *Empirismo e subjetividade: ensaio sobre a natureza humana segundo Hume*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2001. (Coleção TRANS). ISBN: 85-7326-210-9.

envolvendo as crenças e as invenções. A responsabilidade é o estabelecimento de uma capacidade de consciência ou discernimento de que nos processos cognitivos que envolvem crenças e invenções, deve-se distinguir que a dúvida é o melhor caminho para evitar as confusões frequentes envolvendo as duas palavras: fé e certeza. Pois é no momento contemporâneo ao exercício dessas duas faculdades que se estabelecem novos parâmetros e paradigmas para as gerações vindouras. Então, é inevitável um apelo para a conscientização de um fator de responsabilidade para todos aqueles que exercem suas capacidades de crença e de invenção. Pois ao atuarem ou agirem, estarão no comando de criação de novos mecanismos que operam ciclicamente em contextos e pretextos com possibilidades de reações irreversíveis em cadeia. O efeito dessas reações não deve ser subestimado diante da possibilidade e predisposição irônica do ser humano.

77. De acordo com Deleuze, o *“sujeito que inventa e crê se constitui no dado de tal maneira que ele faz do próprio dado uma síntese, um sistema.”* (DG-ES, p.94-95) Importante notar essa observação de que é o próprio sujeito (que inventa e crê) que tem a capacidade também de se constituir no dado em si, fazendo de si próprio uma possibilidade de síntese ou algo muito mais complexo como um sistema. Então, quer seja a síntese ou quer seja o sistema, ambos são resultados de um exercício de crença e invenção de sujeitos cujos propósitos estão submetidos a toda probabilidade, à variabilidade e complexidade de relações com os outros sujeitos (que também estão na mesma posição de crer e inventar). Se os sujeitos são muitos, as probabilidades de variação dos propósitos de crença e invenção são infinitas. Possibilidades infinitas de aberturas. Também são muitos os acordos necessários para estabelecer pontos comuns de diálogos e convergências de interesses. A filosofia entra como base para amparar as possibilidades de discussão desses acordos que envolvem crenças e invenções. Deleuze mesmo explicita essa posição ao dizer que *“a filosofia em geral sempre procurou um plano de análise, de onde pudesse empreender e conduzir o exame das estruturas da consciência, isto é, a crítica, e justificar o todo da experiência.”* (DG-ES, p.94-95).

78. A existência de uma crítica e uma justificação de um todo da experiência propõe mais uma questão: *“como pode haver o dado, como pode algo dar-se a um sujeito, como pode o sujeito dar a si algo?”* (...) *“como se constitui ele no dado? A construção do dado cede lugar à constituição do sujeito. O dado já não é dado a um sujeito; este se constitui no dado”* (DG-ES, p.94-95). Assim, Deleuze, trabalhando em um ensaio sobre a natureza humana, de acordo com Hume, revela que a menor idéia, a menor impressão não é um ponto matemático, nem um ponto físico, mas simplesmente “um ponto sensível”. Esse ponto sensível está relacionado com a existência de uma subjetividade. Simultaneamente, esse ponto sensível *“propõe uma extensão de espaço na disposição dos objetos visíveis e tangíveis, assim como descobre o tempo na sucessão perceptível*

dos objetos cambiantes” (DG-ES, p.100-101). Importante notar a inclusão de uma extensão de espaço e de tempo nessa sucessão perceptível dos objetos. Se isso, por um lado, complica a aplicação de uma tentativa de localização desse ponto sensível, por outro lado, facilita a compreensão empírica da complexidade do assunto em questão ⁹⁹.

79. Tomkins observa que o *continuum* espaço-tempo não passou despercebido para Duchamp e os artistas modernos no início do século XX ¹⁰⁰. E isso implica na lembrança de que tal noção também não deveria passar despercebida aqui. Portanto, para Deleuze, *o dado não está no espaço, o espaço é que está no dado*, e ele vai muito além, *o espaço e o tempo estão no espírito*. Espírito de quem? Onde está esse espírito? Quem é ele? As principais características do sujeito são ressaltadas exatamente na crença e na invenção e agora já se pode falar até em um espírito. Entretanto, neste texto não se pretende abordar assuntos religiosos; deve-se ater a uma tentativa de se respeitar o corte proposto ¹⁰¹. Em determinadas situações, deve-se apropriar de uma linguagem de outros campos, talvez a referência à Metafísica seja inevitável. Mas o espírito em questão seja artificial ou humano, demasiadamente humano e esteja sobre o chão como qualquer outra coisa ¹⁰².

80. Falar do sujeito é falar também de uma duração, de um costume, de um hábito, de uma expectativa. Essa duração, Deleuze relembra, está associada com a *memória bergsoniana*, estabelecendo uma raiz constitutiva do sujeito em que a síntese do tempo (presente, passado e porvir) está conectada com a subjetividade e esta se revela exatamente em duas operações: a crença e a invenção. Não deve passar despercebido o emprego do itálico no termo “*memória bergsoniana*”. Henri-Louis Bergson é uma influência e presença constante na obra de Deleuze. Bergson também foi uma influência muito importante para Duchamp: “*nas notas presentes na publicação de Duchamp, chamada de Caixa Verde, a palavra “atraso” tem sido freqüentemente*

⁹⁹ Esse ponto sensível poderia ser metaforicamente uma “saída” e possibilidade de “retorno” em uma rodovia. Talvez uma saída que revelasse uma grande capacidade de sensibilidade do “ser humano”. Uma saída às margens de uma cidade chamada “Perdões”, aproximadamente “no meio do caminho” entre São Paulo e Belo Horizonte. Uma saída na rodovia Fernão Dias, no quilômetro 666 [o número da “Besta” do Apocalipse]. Vide Capítulo VI: “Obra Póstuma”.

¹⁰⁰ A teoria geral da relatividade, formulada em 1916 por Albert Einstein, só iria ter grande repercussão a partir de 1919. “Os fenômenos dos raios X e a radioatividade, o telégrafo sem fio, o eletromagnetismo e outras descobertas mais recentes tinham posto em xeque antigas noções sobre a estrutura básica das coisas, e a crença cada vez mais difundida de que o acaso tinha um papel significativo nos procedimentos da natureza enfraqueceu a esperança de que tais procedimentos pudessem algum dia ser totalmente compreendidos. No século XIX, a ciência era considerada praticamente infalível; agora, de repente, a capacidade da ciência empírica para explicar todas as coisas era questionada, o que não deixava de ser assustador, mas também um alívio. Como a ciência perdera sua aura de infalibilidade, muitas pessoas viram-se ansiando por provas fenomenais que estavam além do sentido comum da percepção humana”. Tomkins, Calvin 2005. P. 69.

¹⁰¹ Deleuze discute a questão de como conceber um corte em uma formação discursiva. “*Há sempre um momento, ou locais, em que as séries começam a divergir e se distribuem em um novo espaço: é por onde passa o corte*”. DG-F, p. 31.

¹⁰² Vide Capítulo VI.

associada, entre outras coisas, à teoria da duração de Henri Bergson” (Tomkins, Calvin 2005). Tomkins relata que as conferências de Bergson arrastavam multidões ao Collège de France, no início do século XX, e que o seu pensamento influenciou muito Duchamp e seus contemporâneos. A filosofia de que a percepção da vida estava relacionada com uma perpétua mudança lidava com a idéia de uma transformação constante. Portanto, seria necessário apelar para algo que estava além da razão e do intelecto, e que seria a intuição – *“a simpatia que leva a pessoa a transportar-se para o interior de um objeto a fim de coincidir com uma qualidade que lhe é exclusiva e, portanto, inefável”* (Bergson citado por Tomkins, Calvin 2005, p.79). Deve-se reter a “coincidência” com uma qualidade inefável de um objeto, a “simpatia” em transportar-se para o seu interior. Tomkins esclarece o fascínio exercido por Bergson com a argumentação de que a natureza em si é indeterminada e o grande motor que impulsiona a evolução humana não é um triste resíduo mecânico da adaptabilidade, mas o instinto vital, que é indissociável do impulso criador. Esses artistas ficaram muito impressionados com o conceito de Bergson de “duração” e o que ele chamava de “persistência do passado no presente” (idem). Confirmando a importância de Bergson na constituição da obra de Duchamp, Tomkins cita que o próprio Duchamp admitiu de bom grado que *“no que toca ao primado da transformação na vida, eles reconheceram que fui até certo ponto influenciado por Bergson e Nietzsche. Transformação e vida são sinônimos [...] A transformação é o que torna a vida interessante”* (entrevista de Duchamp para Lawrence Gold, em 1958, citada por Tomkins, Calvin 2005, p.80). No entanto, o próprio Tomkins diz que é provável que Duchamp jamais tenha lido um só livro de Bergson ou de Nietzsche, pois ele não era muito de ler, *“excetuando o período de 1913-1914, quando trabalhou como bibliotecário na Biblioteca Sainte-Geneviève, em Paris. Duchamp, por assim dizer, dava sempre a impressão de pegar as idéias que lhe interessavam no ar e adaptá-las a seus propósitos sem incomodar-se com detalhes”*. (Tomkins, Calvin 2005, p.80). Realmente não importa discutir se Duchamp leu ou não leu Bergson, o importante é que ele admitiu conhecer as idéias dele e levou para a sua obra e vida os propósitos de crença e invenção associados com as questões da duração e da intuição.

81. Como conservar ou arquivar um “arquivo-de-si” para si mesmo? Haveria essa possibilidade? Para Deleuze: *“crer é esperar”* [a duração supõe uma espera]. *“Comunicar a uma idéia a vivacidade da impressão a que ela está ligada [existe um processo de comunicação em jogo que supõe uma conexão entre uma idéia e uma impressão] é esperar, é ultrapassar a memória e os sentidos. Para isso ainda é preciso que haja relações entre as idéias, é preciso, por exemplo, que o calor esteja unido ao fogo; isso não implica apenas o dado, mas a ação de princípios, a experiência como um princípio, a semelhança e a contigüidade. E isso não é tudo; é preciso que, vendo de longe o fogo, acreditemos no calor, o que implica o hábito”* (DG-ES, p.150-151). *“E o sujeito não só espera, como também se conserva a si mesmo; isso quer dizer que ele reage à totalidade das partes do dado seja por instinto, seja por invenção”*. (...) *“Em suma, crendo e inventando,*

fazemos do próprio dado uma Natureza. Eis aí onde a filosofia de Hume encontra seu ponto último: essa Natureza é conforme ao Ser [toma a forma do Ser?]; a natureza humana é conforme à Natureza, mas em que sentido? No dado, estabelecemos as relações, formamos totalidades. Estas não dependem do dado, mas de princípios que conhecemos; são puramente funcionais” (idem). O sujeito precisa aprender a agir com essas relações, com essas totalidades. É assim que ele pode se propor conservar como um “*arquivo-de-si*” em um sistema de crença e invenção que tem a forma da natureza humana que está conformada a uma Natureza.

82. Para haver propriedade, trata-se aqui de posse material das coisas, foi preciso haver um acordo entre sujeitos e o estabelecimento de algumas regras gerais. Tais acordos parecem surgir a partir de uma tendência sedentária humana. O endereço fixo ao invés do nomadismo determinou uma série de acordos necessários para se manter e prolongar a posse sobre as coisas e lugares. Hume (citado por Deleuze em DG-ES, p.103) diz que “*há vários estados de posse, determinados por relações complexas: posse atual, antes da instituição da sociedade; e, uma vez instituída a sociedade, ocupação, prescrição, acessão, sucessão*”. No entanto, Hume continua, “*é no dinamismo do hábito e da expectativa que faz desses estados direitos à propriedade*”. Além de conservar a si mesmo, de acordo com Hume, “*cada homem espera conservar o que possui*” (DG-ES, p.103). Para Deleuze, “*é evidente que as relações não têm por causas as propriedades das próprias idéias entre as quais elas se estabelecem. Se elas têm outras causas, então essas outras causas determinam um sujeito, que é o único a estabelecer as relações em uma coleção de idéias*” (DG-ES, p.110-111). No entanto, esse sujeito único é finito e tem uma duração determinada. Se ele pretende que a sua coleção de idéias determinantes [ele crê que essas idéias possam conservar a si mesmo além de sua própria duração] é preciso a invenção de acordos complexos que cumpram essas expectativas.

83. Aqui não pode ser aleatória a menção de termos tais como “*o sujeito que quer conservar a si mesmo*”, “*posse material das coisas*” e o estabelecimento de relações em “*uma coleção de idéias*”. Em todas essas idéias estão subentendidos jogos de circunstâncias em que atuam autoridades que supõem a existência de sujeitos autores. Duchamp recusou essa responsabilidade autoral e efetuou operações circunstanciais na arte para demonstrar tal recusa [ou imprimir um arquivo de tal recusa]. O efeito de suas operações resultou em outra cadeia sistêmica de efeitos, em que outros sujeitos enxergaram apenas aquilo que queriam enxergar, observaram e repetiram à exaustão hábitos de outros sujeitos que faziam parte de outros sistemas de acordos, nos quais essa recusa nunca chegou a ter o efeito desejado [esperado, simulado] pelo próprio Duchamp. O que se verifica é que Duchamp pretendia uma coisa [simulava ou dissimulava, isso não importa] e atingiu outra devido a uma série de circunstâncias que fugiram [ou pareceram fugir] ao seu controle. Se isso foi uma manobra de um exímio jogador de xadrez para deixar o sistema em

xeque-mate, o efeito que se observa hoje é que as próprias intenções declaradas de Duchamp [que poderiam ser perfeitamente opostas ao que ele declarava] foram colocadas em xeque-mate pelas circunstâncias. Não há um espaço fora, ninguém pode estar totalmente fora do sistema. Marcel Broodthaers parece ter ido muito mais longe [ou simulou e dissimulou menos, mesmo confessando agir de “má-fé”], pois ele mesmo declarou que sabia o que iria acontecer com o seu trabalho crítico. Ele seria incorporado ao mesmo sistema criticado. Se ele, a partir daí, não teria mais as mesmas motivações para agir, isso já seria outra história. Broodthaers havia confessado que queria exercer um grau de autoridade, queria constituir uma coleção para poder agir, mas reconheceu sua incapacidade para isso [não importa se a razão era sócio-econômica]. No entanto, ele não deixou de ter reconhecido o seu papel subjetivo de crença e invenção. Em seu sistema paralelo criticando o sistema real havia a premonição de que isso também passaria a fazer parte das circunstâncias do sistema oficial.

84. Deleuze cita Hume: “*a circunstância está no centro da história, torna possível uma ciência do particular, uma psicologia diferencial*”. Conhecer a circunstância em que se age é fundamental para qualquer exercício de autoridade [ou autoria]. A circunstância envolve toda a complexidade de acordos necessários e determinantes nas relações entre posse e propriedade de coisas e idéias [bens e direitos]. De acordo com Deleuze, o que dá à relação sua razão suficiente é a circunstância e as circunstâncias estão permeadas de afetividades: paixões e necessidades, “*uma repartição de seus interesses, uma distribuição de suas crenças e de suas vivacidades*” (DG-ES, p.116). Portanto, se a razão suficiente para a existência de crença e invenção está nas circunstâncias, não se pode ignorar que essas circunstâncias estão repletas de situações envolvendo relações de afecções. E a afetividade [tanto as paixões quanto as necessidades] não deixa de escapar dos sujeitos aos quais ela “afeta”. O que pode ser paixão (ou aversão) para uns, pode ser uma absoluta necessidade para outros e vice-versa. Deleuze conclui seu estudo sobre Hume com a observação de que “*a filosofia deve se constituir como a teoria do que fazemos, não como a teoria do que é. O que fazemos tem seus princípios; e o Ser só pode ser apreendido como objeto de uma relação sintética com os próprios princípios daquilo que fazemos*”. (DG-ES, p.151).

85. Foucault deixou claro que em todo discurso explícito havia também um discurso oculto. Cada frase se ampliaria com tudo aquilo que ela própria não seria capaz de dizer. Uma dialética das frases, portanto, estaria sempre submetida à contradição, mesmo que apenas para superá-la ou aprofundá-la. Deleuze, profundo admirador da obra de Foucault, concordava que a contradição e a abstração são processos de proliferação de frases e das proposições, tal como a possibilidade de opor sempre uma frase a outra frase, ou de formular mais uma proposição sobre outra proposição

(Foucault citado por Deleuze, Gilles 1988, p.14-15).¹⁰³ Esses sistemas de proliferação de frases e proposições com a possibilidade de oposições de frases e formulações de novas proposições sobre proposições são importantes para a compreensão da instalação “*Love & Hate*” (vide Capítulos III e IV).

86. Se Duchamp dizia que até sonhava com a raridade, Foucault também apontou que os enunciados são, essencialmente, raros. No entanto, apesar da raridade, não haveria nenhuma necessidade de ser original para produzi-los. Um enunciado, nesse caso, representaria sempre uma emissão de singularidades, de pontos singulares que se distribuem num espaço correspondente (DG-F, p.14-15). Então, nosso ponto sensível não precisa mais ser original, único e exclusivo. Se a originalidade não é mais uma questão pertinente, no entanto, o enunciado deveria ser o objeto específico de um acúmulo através do qual ele poderia se conservar, transmitir-se ou até mesmo se repetir. Deleuze diz que “*o acúmulo é como a constituição de um estoque, não é o contrário da raridade, mas efeito dessa mesma raridade. Por isso, substitui as noções de origem, e de retorno à origem: tal como a memória bergsoniana, o enunciado se conserva em si, em seu espaço, e vive enquanto esse espaço durar ou for reconstituído*” (DG-F, p.16). Fica mais claro que esse ponto sensível, apesar de não precisar ser original, se transformaria em algo raro exatamente por ser um acúmulo único de enunciados. Seria na constituição desse acúmulo ou estoque, que ele passaria a se constituir em um efeito dessa raridade sonhada. Resta saber se seria possível reconhecer esse acúmulo de enunciados que constituiria alguma coisa (ou alguma representação) como um “efeito de uma raridade”.

87. A circunstância única e exclusiva estaria exatamente nas possibilidades raras (não necessariamente originais) de entrecruzamentos e acumulações de estoques desses enunciados em um sujeito variável. “*A relação entre o enunciado e um sujeito variável constitui ela mesma uma variável intrínseca do enunciado*” (DG-F, p.18). Não podemos e nem devemos esquecer da identidade dinâmica dos sujeitos e que por isso mesmo, os fatores de variabilidade e possibilidades de construção de discursos também seriam infinitos. “*Se o referente ou o intencional é uma das condições intrínsecas dos objetos e conceitos dos enunciados, o estado de coisas, derivado do próprio enunciado define uma variável extrínseca que se constitui em um objeto discursivo*” (DG-F, p.19). É esse objeto discursivo que pode ser conservado como uma referência à intenção de um sujeito. Esse discurso demarca o espaço de uma singularidade [uma raridade] em uma série de variabilidades. Em seu estudo sobre Foucault, Deleuze escreve que os enunciados se distinguem das palavras, frases e proposições “*porque eles englobam, como seus*

¹⁰³ Para simplificar, usaremos a abreviatura DG-F para a publicação: Deleuze, Gilles. *Foucault*. Tradução de Claudia Sant’Anna Martins e revisão de Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1988. (quinta reimpressão, 2005). ISBN: 85-11-12050-5.

derivados, tanto as funções de sujeito como as de objeto e de conceito. (...) Assim, o espaço correlativo é a ordem discursiva dos lugares ou posições dos sujeitos, dos objetos e dos conceitos numa família de enunciados” (DG-F, p.20-21). Para Foucault, uma instituição também comportaria alguns enunciados. Ele cita como exemplos: uma constituição, uma carta, contrato, inscrições e registros. Inversamente, os enunciados remetem a um meio institucional sem o qual os objetos surgidos nesses lugares do enunciado não poderiam ser formados, nem o sujeito que fala de tal lugar (por exemplo, a posição do escritor numa sociedade, a posição do médico no hospital ou em seu consultório, em determinada época, e o surgimento de novos objetos) (DG-F, p.21). Assim, o reconhecimento da posição de titularidade [a autoridade] de um “autor” somente é comportado em um enunciado se o seu espaço correlativo supõe uma aceitação da ordem discursiva entre as disposições dos lugares dos sujeitos, seus objetos, conceitos englobados por acordos institucionais.

88. Pode-se fazer uma proposição de constituir uma coleção de objetos de arte como um conjunto de enunciados que remetem a uma fatia de espaço extrínseca ao sujeito. Trata-se de uma coleção de formações discursivas assumindo todas as suas multiplicidades (por exemplo: época, autores, formações históricas etc.). Se a coleção pode ser vista como um conjunto de enunciados, não se pode ignorar que esses enunciados cujas funções poderiam ser consideradas primitivas, também seriam totalmente anônimos se não houvesse um sujeito frásico ou dialético, a primeira pessoa com a qual se inicia (ou se iniciou) um discurso. Existe um sentido manifesto e isso implica, obviamente, em algo não manifesto. Ao enunciado, “*a um só tempo, não é visível e não é oculto*”, Deleuze acrescenta que “*toda sobrescrição, toda subscrição remetem à inscrição única do enunciado em sua formação discursiva: monumento de arquivo, e não documento*” (DG-F, p.27).
89. Existe alguma diferença entre um monumento de arquivo e um documento? Pode-se considerar um monumento de arquivo como a definição de algo com a finalidade de transmitir à posteridade, salvaguardar a memória de um fato ou de um sujeito, incluindo a função de “*arquivo-de-si-próprio*”. O documento serve exatamente como um título, um contrato, um certificado, um diploma [uma representação de um acordo institucional] para comprovar ou provar alguma coisa ou fato circunstancial. Existe um ponto em que as definições podem se tornar mais complexas e um monumento de arquivo poderia englobar objetos que incluem uma série de documentos comprobatórios de situações diversas que poderiam ser questionadas. Esses documentos evidenciariam conceitos e idéias que relacionam o sujeito às circunstâncias que ele se propõe arquivar. No entanto, existe a hipótese de que tais evidências poderiam ser consideradas desnecessárias se as condições prévias para sua existência já estavam contidas nas próprias interpretações e formulações anteriores ao discurso. Foucault esclarece que as palavras, frases e proposições retidas no *corpus* devem ser escolhidas em torno dos focos difusos de poder (e de

resistência) acionados por esse ou aquele problema. Desse modo, a linguagem poderia ser utilizada como um meio de distribuição ou de dispersão de enunciados. Deleuze deixa claro que *“os enunciados de Foucault não são palavras, frases ou proposições, mas formações que apenas se destacam de seus corpus quando os sujeitos da frase, os objetos da proposição, os significados das palavras mudam de natureza, tomando lugar no “diz-se”, distribuindo-se, dispersando-se na espessura da linguagem. Segundo um paradoxo constante em Foucault, a linguagem só se agrega a um corpus para ser um meio de distribuição ou de dispersão de enunciados, a regra de uma “família” naturalmente dispersada”* (DG-F. p. 29).

90. Deleuze, ao analisar a obra de Foucault, explica que o *“saber não é ciência, nem mesmo conhecimento; ele tem por objeto as multiplicidades anteriormente definidas, ou melhor, a multiplicidade exata que ele mesmo descreve, com seus pontos singulares, seus lugares e suas funções”* (DG-F, p.30). A busca de um ponto sensível estaria exatamente nessas singularidades, nos seus lugares e suas funções que somente poderiam ser localizadas, encontradas e demonstradas em algum sujeito e não fora dele. Descrever as multiplicidades de pontos singulares, seus lugares e suas funções, pressupõe um aprendizado de escrita [e de leitura]. No entanto, se esse sujeito não for capaz de redigir um texto dentro de práticas discursivas reconhecidas institucionalmente, por mais sensível que ele seja, por mais singularidades que ele possa apresentar, por maior que seja o conjunto (ou estoque) de enunciados que ele for capaz de colecionar, tudo isso seria em vão. Todos esses enunciados seriam apagados com a morte desse sujeito. Seria como queimar uma biblioteca ou apagar a memória de um arquivo de computador. Ele não poderia se constituir a si próprio como um dado, ou mesmo em um “monumento de arquivo”, ele poderia, no máximo, deixar alguns “documentos” que serviriam de razões para outros, que auxiliariam na constituição de circunstâncias para outros sujeitos.

91. O aprendizado de escrita pressupõe o uso de uma língua, de uma gramática, o domínio de sinais e impressões que deixam uma marca sobre uma superfície, um registro que pode transitar de um sujeito para o outro. O trânsito sugere a abertura de caminhos, espaços por onde se pode transitar¹⁰⁴. O caminho em si é vazio [a não ser quando se encontra uma pedra no meio do caminho, mas isso já seria outra história]. Ele não deixa de ser uma via de acesso, comunicação entre lugares [entre São Paulo e um “Belo Horizonte”, por exemplo]. De acordo com Derrida, somente *“a ausência pura – não a ausência disto ou daquilo – mas a ausência de tudo em que se anuncia toda a presença – pode inspirar, ou por outras palavras trabalhar, e depois fazer*

¹⁰⁴ A metáfora do trânsito é retomada no uso da rodovia “Fernão Dias – Saída 666” para a constituição de um Apocalipse particular, lembrando que o livro “Apocalypse”, na edição inglesa da Bíblia, recebe o nome de “Revelation”. Vide Capítulo VI.

trabalhar” (JD-ED, p.20 ¹⁰⁵). Assim, o livro puro seria o livro sobre “nada” [deve-se reter essa informação] em que a passagem à determinação da obra é o disfarce da origem [distração ou a traição da origem], uma origem do Livro total que foi obsessão de outras imaginações. A angústia da escritura repousa sobre a angústia de um sopro ou palavra, uma responsabilidade de que “*falar mete-me medo, porque, nunca dizendo o suficiente, sempre digo também demasiado*” (idem, p.21). Seria essa a responsabilidade evitada e temida por Duchamp? A escritura revela em um jogo de repetições, um projeto de tradição infinita, quer ele se realize ou não. É preciso reconhecê-lo e respeitá-lo no seu sentido de projeto. Só se compreende um “querer-escrever” a partir de um voluntarismo. “*Na sua relação ao ser, o querer-escrever pretenderia ser a única saída para fora da afecção. (...) Ser afetado é ser finito: escrever seria ainda usar de manha em relação à finitude, e querer atingir o ser fora do sendo, o ser que não poderia ser nem afetar-me ele próprio. Seria querer esquecer a diferença: esquecer a escritura na palavra presente, tida como viva e pura*” (ibidem, p.27).

92. O uso de metáforas espaciais para refletir a linguagem revela um sentido de construção e arquitetura. A ordem das formas e seus lugares fazem referência a um espaço morfológico e geométrico que denunciam um imaginário relativo às nossas percepções. A “travessia” da escritura supõe um deslocamento entre a palavra perdida e a palavra prometida. Entre dois lugares existe sempre um terceiro ponto que denuncia uma fronteira. Quem escreve abandona sua escritura em um caminho [a pedra volta a se insinuar no caminho] para dar passagem a um “outro”. Ela, a escritura, se transfigura em um caminho [as pedras são colocadas pelos poetas]. O escritor é simultaneamente construtor sentinela [pois ele é o responsável por tudo aquilo deixado ou construído no caminho] e o primeiro passante. A vigília é necessária, pois se trata de uma paixão de origem que quer ser inscrita. “*Abandonar a escritura é só lá estar para lhe dar passagem, para ser o elemento diáfano da sua procissão: tudo e nada. Em relação à obra, o escritor é ao mesmo tempo tudo e nada. Como Deus*” (JD-ED, p.61). Paixão de origem, mas não necessariamente a origem. O “como” revela a propriedade da linguagem ou a sua “impropriedade” original. A origem está perdida e a utilização da linguagem é desde o início, um processo de apropriação ou mesmo um “roubo” ¹⁰⁶. Se a busca por uma origem revela uma metafísica, a superstição está na essência de nossa relação com o nome “Deus” ¹⁰⁷. Se a coleção de objetos revela uma paixão de origem, ou está inevitavelmente associada à morte, talvez seja

¹⁰⁵ Utilizarei a abreviatura JD-ED para o livro: Derrida, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Debates; 49). Primeira impressão da terceira edição de 2002.

¹⁰⁶ Apenas “*o sonhador inventa a sua própria gramática*” (JD-ED, p.196). Quanto ao roubo, relembremos a obra “*Corpus Delicti*”, de Jac Leirner.

¹⁰⁷ O nome Deus, em inglês, GOD, também se inscreve como prefixo de uma aeronave retratada em seu momento de descida e reabastecimento na obra “*Apocalypse*”. Vide Capítulo VI: “Obra Póstuma”.

porque a morte se inscreve em nós desde a origem, desde o nascimento ¹⁰⁸. A morte passeia entre as letras [como em *sword* e *word* ou mesmo *snake* e *naked*] pois a linguagem é sempre mais rica que o saber. Talvez a morte seja apenas mais uma representação, [os limites da representação: nascimento/morte], pois aquele que morre não morre para si, morre para os outros. A vida se protege da morte pela repetição.

93. “*Toda a saída para fora do livro faz-se no próprio livro. Não há dúvida de que o fim da escritura se situa para lá da escritura*” (JD-ED, p.68). Somente o escrito faz existir um nome, nomeia e se deixa nomear. Na linguagem, as palavras são coisas e o tempo revela o espaçamento para uma possibilidade simbólica. O tempo é a própria economia de uma escrita (idem, p.220). Não resta dúvida de que Duchamp, ao afirmar que sua matéria-prima era o tempo estava deixando a evidência de que o seu trabalho se instalava na linguagem artística. “*O interesse da psicanálise pela lingüística pressupõe que se transgrida o sentido habitual da palavra linguagem*” (p.212). Pois no jogo da linguagem todo o signo pode ser usado em níveis, em funções e configurações que não são prescritas na sua essência, mas nascem do jogo da diferença (idem). O momento da diferença se estabelece na leitura, na interpretação, no destino de uma representação. Se a escrita, de Platão a Freud, é vista como técnica auxiliar da memória e não como a memória em si, é entre a escritura e a leitura que se estabelece a abertura. “*O percebido só se dá a ler no passado, abaixo da percepção e depois dela*” (p.219). Para Freud, todo pensamento nada mais é do que um caminho desviado (p.220) [e o que seria uma pedra no meio de um caminho desviado?].
94. “*Só somos escritos escrevendo, pela instância em nós que sempre já vigia a percepção, quer ela seja interna quer externa*” (JD-ED, p.222). Se a escritura é a cena da história e o próprio jogo do mundo, sempre que se está escrevendo há o risco de se pensar sem se ter pensado, dizer sem se dizer, ser escrito e ao mesmo tempo apagado, metaforizado, o próprio sujeito designado a indicar relações intramundanas, portanto, ele mesmo ser *representado* (idem, p.224-225) ¹⁰⁹. A “arqui-escritura” é descrita por Derrida como um processo de desaparecimento: do presente, e, portanto, do sujeito, do seu próprio e do seu nome próprio. Esse desaparecimento é a própria morte, o traço, a ameaça ou a angústia da sua desaparecimento irremediável, de um sujeito (consciente ou inconsciente), filho de Deus (ibidem, p.226), portanto, filho da Morte. Nessa cena, a vida é que se revela como o verdadeiro acontecimento, a forma exterior de uma ruptura e de um redobramento (ibidem, p.229). A escritura joga com todas essas circunstâncias.

¹⁰⁸ “*E esta desapropriação produziu-se desde a origem, é o próprio movimento da origem, do nascimento como morte*” (JD-ED, p.151).

¹⁰⁹ Adaptação de trecho original de Derrida, em que ele se refere ao trabalho da escritura de Freud como uma representação cíclica da possibilidade de inscrição da “cena histórico-transcendental” da linguagem.

95. A coerência na contradição pode exprimir a força de um desejo. O desejo, originariamente procura um centro. Na ausência de centro ou de origem, tudo se torna discurso, obviamente inscrito em um texto, uma escritura. “A *ausência de significado transcendental amplia indefinidamente o campo e o jogo da significação*” (JD-ED, p.232). [A natureza do campo é de um jogo de substituições infinitas no fechamento de um conjunto finito. A sua totalização se revela ora inútil, ora impossível, diz Derrida mais adiante, p.244]. (...) “*Para designar esta produção, seria de certo modo ingênuo referir um acontecimento, uma doutrina ou o nome de um autor. Esta produção pertence sem dúvida à totalidade de uma época, que é a nossa, mas ela sempre já começou a anunciar-se e a trabalhar*” (idem, p.232). Em um esquema formal aplicado às ciências humanas, é a Etnologia que surge como mais um elemento que “*acolhe em seu discurso as premissas do etnocentrismo [a princípio, inevitavelmente eurocêntrico] no próprio momento em que o denuncia*” (ibidem, p.235). “*A qualidade e a fecundidade de um discurso medem-se talvez pelo rigor crítico com que é pensada essa relação com a história da Metafísica e aos conceitos herdados. Trata-se aí de uma relação crítica à linguagem das ciências humanas e de uma responsabilidade crítica do discurso. Trata-se de colocar expressa e sistematicamente o problema do estatuto do discurso que vai buscar a uma herança os recursos necessários para a des-construção dessa mesma herança. Problema de economia e de estratégia*” (ibidem).
96. “*A superabundância do significante [existem mais significantes do que significados, no esquema da movimentação de significação], o seu caráter suplementar resulta, portanto de uma finitude, isto é, de uma falta [ou ausência] que deve ser suprida*” (JD-ED, p.246). A sintaxe se manifesta rapidamente permitindo a apreensão de uma forma gramatical, o que não remete necessariamente a um fechamento das possibilidades de significação. Porque existe um *suplemento* [o termo é enfatizado por Derrida] extra de significantes é que existe a abertura da linguagem, a saída ¹¹⁰, que trabalha os acasos e as descontinuidades, colocando em parênteses a história [e as ciências humanas]. “*Tensão do jogo com a história, tensão do jogo com a presença. A presença de um elemento é sempre uma referência significante e substitutiva inscrita num sistema de diferenças e o movimento de uma cadeia. O jogo é sempre jogo de ausência e de presença, mas se o quisermos pensar radicalmente, é preciso pensá-lo antes da alternativa da presença e da ausência; é preciso pensar o ser como presença ou ausência a partir da possibilidade do jogo e não inversamente*” (idem, p.248).
97. Trata-se de um jogo sem segurança, caso contrário não seria um jogo verdadeiro, seria uma fraude. Portanto, as ciências humanas lidam com questões inconciliáveis e simultâneas: a possibilidade de duas interpretações da interpretação, da estrutura, do signo e do próprio jogo.

¹¹⁰ Novamente enfatizando a alegoria da “Fernão Dias – Saída 666”. Vide “Apocalypse” no Capítulo VI: “Obra Póstuma”.

“Uma procura decifrar uma verdade ou uma origem que escapam ao jogo e à ordem do signo, e sente como um exílio a necessidade da interpretação. A outra, que já não está voltada para a origem, afirma o jogo e procura superar o homem e o humanismo, sendo o nome do homem o nome desse ser que, através da história da Metafísica ou da onto-teologia, isto é, da totalidade da sua história, sonhou a presença plena, o fundamento tranqüilizador, a origem e o fim do jogo” (JD-ED, p.249). A conciliação do inconciliável é uma partilha da abertura [consciente e inconsciente] que acontece na escritura independente das vontades e intenções em um devir em constante movimento [um devir sempre “em trânsito”]. Para Derrida, no campo da historicidade, a escolha parece bem frágil, pois o “*ainda inominável que se anuncia e que só pode fazê-lo, como é necessário cada vez que se efetua um nascimento, sob a espécie da não-espécie, sob a forma informe, muda, infante e terrificante da monstruosidade*”¹¹¹ (idem).

98. Post-Scriptum: qual é a história da concepção? A resposta que está na literalidade da pergunta que está na escritura inicial. No campo das escavações arqueológicas o segredo são as cinzas do arquivo, o começo da fé. Só podemos sonhar, *a posteriori*. A memória fiel de uma singularidade está entregue a um fantasma. Tudo não passaria de uma ficção? “*Perguntar-nos-emos sempre o que foi possível, neste mal de arquivo, arder*¹¹². *Perguntar-nos-emos sempre, para partilhar com compaixão este mal de arquivo, o que queimou de suas paixões secretas, de sua correspondência, de sua “vida”. Queimar sem ele, sem resto e sem saber. Sem resposta possível, espectral ou não, alguém ou além de uma repressão, na outra borda do recalque, o originário ou o secundário, sem um nome, sem o menor sintoma e nem mesmo uma cinza*” (Derrida, J. 2001, p.125-129).

99. Coda: enfim, quem fala? Quem escreve? Quem lê? Trata-se de fazer aqui uma bricolagem retrospectiva do texto de Hans Belting (Belting, Hans. 2006), que, obviamente, não escapa de ser uma bricolagem de textos diversos de outros autores. Próspero [no filme de Peter Greenaway] interpretava um mundo insular como um mundo que precisa ser narrado, pois sem um texto ele não teria sentido (p.278). É uma ilustração da crença de que a cultura não transmite a si própria sem o auxílio de um comentário que contribui para o saber histórico. Somos nós que mudamos quando tomamos efetivamente conhecimento do outro (p.272). O modelo dessa história, conforme Claude Lévi-Strauss, poderia ser o da bricolagem, como um mundo limitado a um meio

¹¹¹ Esse “*ainda inominável*” *que se anuncia* [se revela em um Apocalipse] *e que só pode fazê-lo, como é necessário cada vez que se efetua um nascimento* [a revelação é individual, subjetiva, única, revelação que se faz em um “re-nascimento”], *sob a espécie da não-espécie, sob a forma informe, muda, infante e terrificante da monstruosidade* [a besta – 666]. Vide: Capítulo VI: “Obra Póstuma”.

¹¹² O que nesta tese documenta as cinzas de um arquivo? “*O que queimou de suas paixões secretas, de sua correspondência, de sua “vida”. Queimar sem ele, sem resto e sem saber. Sem resposta possível, espectral ou não, alguém ou além de uma repressão, na outra borda do recalque, o originário ou o secundário, sem um nome, sem o menor sintoma e nem mesmo uma cinza*”

em que a regra do jogo consiste sempre em rearranjar o tempo todo aquilo que está disponível (p.271). O texto é um labirinto de espelhos em que as informações são teses e as teses se transformam em informações que vão parar no arquivo quando forem trocadas por outras teses (p.265). Se a arte, como a antropologia, fornece material para uma arqueologia pessoal, surgem as chances para as ficções dos museus pessoais em que a arte da citação é apenas um sintoma (p.267-265). Assim, em um discurso aberto, os textos sobre arte se transformam em arte dos textos (p.263). A grande dúvida da narrativa é se ela esconde conhecimentos ou se ela se transformou em um fim (p.255). Toda a antítese é inventada para facilitar as coisas (p.254), pois os diagnósticos já apontam para uma tradição do [e no] novo, uma oposição à tradição que se tornou ela própria uma tradição que não determina mais o presente (p.252). O *medium* [o ideal de artista na opinião de Duchamp?] cumpre sua finalidade na informação ou na comunicação. Ele sabe sempre as respostas, pois supõe a presença anônima do mundo e não a presença pessoal de um narrador. A informação e a comunicação são admitidas como possibilidades técnicas (p.244) que podem ser manipuladas ficticiamente. Desse modo, o original está potencialmente ameaçado de perder o sentido comprovado [as evidências materiais] desde que a própria arte se explica em texto que trata de arte (p.224). No entanto, nesse discurso sobre o fim de um determinado tipo de história da arte, a realidade própria e incontestável da obra de arte ainda pôde se impor como um dado relevante, pois é indubitável que a pesquisa em arte obteve sua credibilidade a partir da posse de obras e de que podia falar sobre formas temporais da arte somente enquanto se dispusesse de obras nas quais esse tempo estava incorporado de maneira visível (p.215). Então, a história da arte pode ser vista como uma história das ficções (p.212) colocando fim a um jogo ingênuo com a aparência, o axioma da ilusão da imagem que expõe uma natureza psicológica constantemente contraditória (p.211-209). Se a psicologia responde apenas àquelas perguntas que nós mesmos formulamos, o conceito hermenêutico de obra expõe um enigma que, afinal, é sempre inventado para ser solucionado (p.208-206). Afinal, a história de uma idéia sempre se apóia em uma idéia (p.188). Nesse movimento de desterritorialização da arte, a visão retrospectiva aguça o olhar para novas descobertas. Os interesses antropológicos evidenciam que arte e vida se dissolvem no momento em que as artes plásticas perdem os seus limites assegurados diante de outros meios e sistemas de compreensão simbólica (p.173-172). Nessa sobrecarga de linguagem, o texto e toda sua significação aparecem como lugar de obrigatoriedade intelectual (p.126-125). As trocas de papéis são uma tática para dar continuidade ao jogo, assim aparecem os artistas como etnólogos, colecionadores, curadores, produtores, administradores, músicos, pesquisadores, escritores etc. **As afirmações pessoais surgem como confissões e toda pincelada transforma-se em teoria aplicada** (p.113-112). Nesse empreendimento, mostra-se como se pode recontar facilmente a história da arte quando se acredita nela (p.110) com a diferença de que os artistas “inventam” a sua própria história da arte (p.104) a partir de seus próprios arquivos

culturais (p.97). Cultura e mercado são indiscerníveis (p.89) e, muitas vezes, as estratégias da crítica perdem de vista o fenômeno artístico proporcionando uma vitória aos galeristas (p.63). Transfere-se à história da arte escrita a pressão de se legitimar a arte desejada como a história da arte “correta” (p.49). Se fato, informação e interpretação tornam-se uma única coisa (p.40), a obra de arte evidencia a tendência de também se transformar em um *medium* do comentário sobre arte. O artista usa seu próprio material de pesquisa para produzir suas próprias teses e textos (p.39), pois eles [os artistas] têm uma formação teórica suficiente para se apossarem da palavra (p.37-36). Cada um procura o seu enquadramento, seu próprio caminho em que o belo desconhecido é conhecido no caminho da sedução (p.33). Nessa ficção em que as teorias dos artistas ocuparam o lugar da antiga teoria da arte (p.30), o sucesso da arte depende de quem coleciona e não de quem a faz (p.29). O museu de arte contemporânea e a feira de arte dificilmente podem ser diferenciados, pois a estratégia mercadológica dos galeristas decide sobre o que, na sequência, se tornará história da arte (p.28). No negócio da própria mediação, a arte está encarregada de assumir o lugar de testemunha (p.27). Assim, depois da confissão da ficção, a arte não precisa ser reinventada pelos artistas (p.24), cada um pode fazer a sua escolha (p.22) sem esquecer que a arte é secretamente rival da técnica (p.19). O estado de nossa cultura científica confere validade a si mediante teses e raciocínios num mundo sobre o qual já não tem mais nenhum poder (p.10), pois tudo é provisório e o anúncio do fim das regras de um jogo apenas denuncia que o jogo prosseguirá de outra maneira (p.9).

100. *The end is [always] the beginning.*

CAPÍTULO III

ENTRE O AMOR E O ÓDIO

Preâmbulo

Como traçar uma estratégia para escrever sobre uma exposição que envolve uma “necessidade” de transformar-se em texto? Como evitar um relato autobiográfico, uma vez que determinado sujeito que fez a exposição é aquele mesmo que precisa redigir o texto? Se um relato autobiográfico é visto com desconfiança por alguns, há sempre a possibilidade de transformar a escrita sobre uma exposição em uma exposição da ficção de se escrever um texto que não seja autobiográfico. De qualquer modo, mesmo que se pretenda apenas exercer uma tentativa de relato de uma verdade objetiva dos fatos [como se isso fosse possível], no fundo, tudo não passa mesmo de uma ficção, seja qual for a alternativa escolhida. Um texto nunca irá substituir a experiência real de imaginar, projetar e realizar uma exposição, isso fica para o que se chama de “resto” ou “restância”. Isso é um fato da vida na ordem do mundo das coisas e o que se passa aqui é uma representação da ordem das coisas da vida. Escrever um comentário sobre uma mostra que já ocorreu traz à tona todas as percepções e todo o acúmulo das experiências de tempos diversos sobrepostos simultaneamente em uma camada de algum tecido chamado de memória. Mas as percepções e experiências estão entrelaçadas em uma trama (em uma textura) de um modo que não mais é possível separá-las. Esse texto, que não passa de uma “ficção de escritura”, poderia acarretar em uma impressão de um excesso de informações. Mas é a partir do excesso, do transbordamento de alguma coisa, que se parte para uma ação de comunicação. Não se ignora o risco da justificação ou explicitação dos atos, pois as análises retrospectivas justapõem aquilo que foi projetado com suas conseqüências práticas: há sentidos *a posteriori* para praticamente todos os focos possíveis de atenção. A faculdade do entendimento e o uso da linguagem admitem essas possibilidades. No caso da ficção de uma narrativa, o maior perigo de encontrar nexos entre todas as coisas é não conseguir ultrapassar o sujeito, o subjetivo, dentro de um temor ou de uma necessidade de objetivação de todas as experiências. No entanto, se todas as coisas adquirem “auras posteriores” de predestinação e sentido, cabe aos outros o estabelecimento de critérios próprios de julgamento, identificação e investigação a respeito das circunstâncias narradas e de todos os seus fenômenos auráticos.

Quando se consigna algo a uma linguagem como um texto, revela-se o poder de operação dos mecanismos da linguagem e as coisas podem adquirir um significado muito além daquele que havia sido previsto inicialmente. Há outro risco de a linguagem, como um médium, ser um portal para fantasmas ou monstros antigos e temidos. Não há como barrar as ameaças de aparições desses fenômenos por mais vigilante que se possa estar. Admitindo-se todos esses riscos e perigos e estabelecendo a probabilidade de tudo não passar de uma enorme ficção textual, pode-se prosseguir

com a idéia de que toda narrativa já é um afastamento de um fato real da vida. Essa constatação permite ao outro encontrar os seus próprios nexos na distância entre o dito e o não dito, entre o visto e o não visto. A hipótese de que tudo isso é apenas um vestígio de uma proposta ou de um projeto levaria a um paradoxo entre a comprovação de existência de um antes e o que veio depois. O que estaria relatado no texto como um projeto não passaria de uma carta de intenções para um devir, uma consignação sem garantias de que sua leitura seguiria exatamente o plano traçado. O confronto entre um projeto de texto e sua leitura seria mais apropriado se houvesse momentos, métodos e pessoas distintas envolvidas. Nesse caso, poderia se exigir o registro prévio de um projeto, uma prova de que houve uma determinada intenção, que havia um traço a ser seguido fielmente, havia uma receita, os materiais corretos e exatos. Poderia haver uma norma, regras gerais que deveriam ser observadas para que o projeto pudesse ser efetivado e registrado. Durante a execução, a realidade da prática poderia intervir naquele projeto e exigir mudanças, mas todas as alterações teriam que ser submetidas a outras autoridades envolvidas no processo. Quanto mais complexo o projeto, mais instâncias diferentes estariam envolvidas. Existiriam mais probabilidades de alterações e a sua execução seria muito mais complexa. Principalmente, se em toda essa complexidade estivesse envolvido um tempo, uma duração de tempo longa demais para que todos os detalhes pudessem ser previstos. Nesse caso, a única garantia para esse confronto em um futuro seria que todas essas alterações teriam sido registradas, uma por uma e por instâncias também diversas. Isso permitiria a estratificação dos vários momentos diferentes entre projeto e execução: uma escavação arqueológica seria uma metáfora para uma análise dessa estratigrafia. Também permitiria a construção de um processo amplamente documentado entre o que foi projetado, a escritura, e a diferença do que ocorreu de fato. Isso facilitaria a análise das circunstâncias entre intenção e realização, entre teoria e prática, entre projeto e a coisa pronta.

O caso proposto inicialmente, a hipótese em questão é que todas essas instâncias, todas essas pessoas, todas as decisões estavam localizadas na mente de um único sujeito. Existe apenas uma testemunha. E quando se escreve sobre teoria e prática, sobre intenção e realização em que o fator tempo está envolvido, não se pode omitir a presença de dois outros elementos importantes: memória e esquecimento. A memória elabora aqueles fatos que não caíram no esquecimento em um arquivo textual. Haveria aí elementos de uma escolha deliberada [mas nem sempre totalmente alerta sobre tudo aquilo que pode escapar ao controle e vigilância da consciência]. Todos os fatos mencionados supõem outros tantos que foram esquecidos. Quais seriam as verdadeiras percepções advindas das experiências práticas? Qual teria sido o verdadeiro projeto? Seria importante estabelecer o que veio antes e o que veio depois? Todas as percepções registradas poderiam revelar o congelamento de um determinado momento? Elas não estariam entrelaçadas como em uma pintura? Observar uma pintura propõe a mesma questão. A grande diferença entre a imagem e o texto é que a imagem se apresenta

como um todo para ser percebido em um instante. O texto requer uma determinada ordem, uma seqüência de palavras (letras, fonemas, palavras, espaços, pontuação etc.) que inevitavelmente estabelecerá um trajeto para o olhar do leitor e um tempo variável de leitura. A transformação de percepções de momentos distintos de uma etapa de um trabalho em um único texto traz uma possibilidade de explorações múltiplas como uma tela em branco. Quem tem experiência prática com a pintura sabe que uma tela pode conter centenas ou milhares de pinceladas efetuadas em momentos distintos. Para um observador comum, que estivesse diante da imagem apenas com a finalidade de apreciá-la, importaria estabelecer os momentos específicos de cada uma das pinceladas? Uma vez que ele fosse submetido à apreciação de uma imagem, todos esses momentos distintos seriam convertidos em um único instante. O que se propõe aqui é a hipótese de um texto que seja o resultado de um acúmulo de conhecimentos diversos, provenientes da prática, do estudo, da teoria ou do exercício da própria escrita. Esse texto que cria a ficção de narrativa de um projeto já realizado seria fictício como todos os outros exercícios de ficções das ciências humanas. Os autores dessas ficções são capazes de ajustar suas narrativas aos propósitos mais diversos, de acordo com o repertório que eles colecionam. Essas coleções singulares são capazes de revelar um estoque de erudição e possibilidade de argumentação que, quando combinados adequadamente, podem produzir ficções que iludem os leitores como se tratassem de uma realidade ou de uma verdade. Para não correr esse risco e perigo, a narrativa aqui proposta é declarada, de antemão, como uma completa ficção, devendo ser julgada apenas como um exercício de uma faculdade mental capaz de produzir ilusões de sentidos, de acontecimentos textuais. A informação mais relevante para uns pode estar completamente ausente ou passar despercebida. Ela pode ter sido vítima do esquecimento ou mesmo da ilusão de sentido que as palavras podem provocar. Essa informação relevante também pode estar localizada exatamente na ausência ou até na incapacidade de ser traduzida em uma narrativa. O visível e o invisível aqui caminham de mãos dadas. A ambição [e a ilusão] dessa narrativa é que ela seja apreciada como uma pintura. Uma pintura somente pode ser aquilo que se apresenta aos olhos como uma imagem. Ela não deixa de estar sujeita a toda uma série de conseqüências de análises cabíveis a todos os processos que a transformaram em uma imagem [mesmo que ela possa ser considerada como uma porção de pinceladas caóticas e desconexas, como a obra-prima ignorada do personagem de Balzac ¹¹³]. Do mesmo modo, caberiam oportunidades para se estudar o que veio antes ou depois, a lógica dos fatos,

¹¹³ “A obra de arte como crítica da obra de arte e como a *primeira crítica de si mesma*, de sua própria realização. Prática e metaprática simultâneas.” [p.103]. “Quando nos expomos a uma obra de arte, *nos expomos ao contato com quem a fez*, não com a coisa com a qual essa pessoa entrou em contato – e muito menos com a coisa. Nos expomos *a essa pessoa*; nos expomos àquilo que mais nos interessa como pessoas: uma outra pessoa. Que só pode ser alcançada por sua própria expressão.” [p.129]. “A novela [de Balzac] simboliza, de modo particular, a passagem para um estado de coisas em que o artista conquista de modo definitivo sua liberdade diante de uma larga série de condicionantes, a passagem para um estado em que a arte pode assumir infinitas formas, pode ser várias coisas uma vez que quem diz que alguma coisa é arte passa a ser o artista que a faz – *uma vez que a arte é aquilo que o artista faz*.” [Trechos em itálico reproduzem o original]. Teixeira Coelho no posfácio “*Entre a vida e a arte*” in: Balzac, Honoré de, [1799-1850] 2003 [*A obra-prima ignorada*]. Vide referências bibliográficas.

o que poderia ser previsto ou não, o que poderia ser projetado e executado e quais seriam aqueles dados que estavam completamente sujeitos a outra ordem, talvez à ordem do inominável, do absoluto outro, do imprevisível, dos acasos, das percepções posteriores. No entanto, se esse projeto é um texto posterior de algo que já ocorreu, ele conta com a inclusão de uma série de correções retrospectivas em sua própria escritura, ele é o resultado de camadas e mais camadas de diversas acumulações. As possibilidades de análise que tal projeto pode oferecer são variadas; elas passam pelo perigo da desconstrução lingüística, psicanalítica ou mesmo arqueológica. Se alguém quisesse confrontar texto com acontecimentos, teria que ir atrás de evidências contextuais, teria que analisar todo o processo como se estivesse diante de um sítio arqueológico. Sempre existem as variadas opções entre ser um turista visitando um sítio arqueológico ou um profissional da antropologia ou das ciências sociais buscando novas relações entre os vestígios expostos. O importante e inegável é que a linguagem permite a possibilidade de afastar a idéia de um sujeito, de se analisar e percorrer a distância entre um autor e um texto [escrever já é, desde sempre, um afastamento, uma dispersão], uma narrativa, um comentário ou mesmo uma tese. Isso não passa de tentativas de comunicação, de exposição de um estado mental que deixou um determinado registro, um rastro que pode ser seguido e investigado. Se a analogia com a pintura for adiante, deve-se lembrar que antes de ser uma imagem para um espectador qualquer, todas as intenções que conduziram cada pincelada partiram do ponto de vista de um autor [um “finado autor”]. Há uma imaginação singular, uma idéia daquilo que foi pensado e registrado a partir do ponto de vista de um lugar chamado sujeito ¹¹⁴.

Paradoxalmente, em um texto, um efeito estranho pode ser produzido a partir de todas as correções retrospectivas de rumos, acréscimos de percepções posteriores (independente das fontes que as provocaram) ou incorporações de acasos e imprevistos. Essa narrativa pode causar a impressão de que houve um projeto de perfeição por trás de tudo aquilo, principalmente se fosse possível confrontá-lo com tudo o que ocorreu de fato. Retrospectivamente, uma narrativa é capaz de simular uma previsão de todas as causas e conseqüências, como efeitos premonitórios ou mesmo de predestinação. Mas não seria essa uma das ilusões da história? Mais especificamente da história da arte? A história não deixa de ser o exemplo maior de ficção narrativa em que tudo parece estar

¹¹⁴ Não se pode ignorar o texto de Roland Barthes, *The death of the Author* [originalmente publicado em 1968], que enfatiza que a autoria enclausura um texto, dá um limite e fornece um significado final, fechando a escrita e dando a vitória à crítica. Para o futuro da “escritura”, o nascimento do leitor tem o custo “adicional” da “morte do autor”. Discussão importante para o Capítulo IV [“*It’s my life*”] e para o Capítulo VI [“*Obra Póstuma*”]. Seleção de trechos do texto de Barthes: “*To give a text an Author is to impose a limit on that text, to furnish it with a final signified, to close the writing [...] when the Author has been found, the text is ‘explained’ – victory to the critic. Hence there is no surprise in the fact that, historically, the reign of the Author has also been that of the Critic, nor again in the fact criticism (be it new) is today undermined along with the author.*”[...] “*Classic criticism has never paid any attention to the reader; for it, the writer is the only person in literature. We are now beginning to let ourselves be fooled no longer by the arrogant antiphrastical recriminations of good society in favour of very thing it sets aside, ignores, smothers or destroys; we know that to give writing its future, it is necessary to overthrow the myth: the birth of the reader must be at the cost of the death of the Author.*” Barthes, Roland. In: Bishop, Claire [org.] 2006, p.44-45.

correlacionado? Do mesmo modo, essa narrativa não será capaz de escapar de determinadas táticas e estratégias, como se todo o processo fosse previsível em suas causas e conseqüências desde o início. Tudo seria muito simples se essa fosse sua maior imperfeição, ou seja, a grande ficção de impressão causada pelo efeito de perfeição entre projeto e realização, dentro da perspectiva retrospectiva. Essa verificação somente poderia ser possível se houvesse uma prova documentada da ordem de todos os fatos para convencer que aquele projeto teria alcançado a perfeição entre intenção e realização. Poderia sugerir um pensamento da alquimia, evocação melhor do que a arqueologia, pois a primeira não se constitui como um campo de pesquisa academicamente reconhecida. Nessa alquimia hipotética, um acontecimento teria sido gerado após uma série de misturas experimentais de substâncias diversas escolhidas por suas propriedades peculiares (e até simbólicas). Esse acontecimento seria relatado retrospectivamente, como uma tentativa de se obter uma receita ou um projeto para aquilo que foi obtido quase acidentalmente. Esse “quase” não é aleatório, pois ele revela que o alquimista estava procurando gerar um acontecimento digno de ser percebido, nem que ele fosse o único sujeito dessa percepção, sua única testemunha. Então, o “quase” acidentalmente revela que o acontecimento poderia não ter acontecido se ele não estivesse procurando algo e, principalmente, se ele não tivesse percebido nada. A grande diferença entre essa experiência da alquimia e um projeto considerado científico é que nem sempre se poderia repetir o acontecimento, mesmo se fossem observadas todas as condições relatadas, afinal, o mundo é muito mais complexo do que um laboratório. Algumas coisas importantes poderiam ter escapado à capacidade de observação daquele alquimista. Talvez seus instrumentos de medição fossem arcaicos ou inapropriados para se medir coisas que não ofereciam propriedades tão precisas. Talvez suas provas não fossem suficientes para demonstrar que houve um acontecimento. Talvez o acontecimento somente tenha sido percebido por aquele alquimista. O que restaria a fazer? Ele poderia dar relevância ao relato de todo o processo apenas como um texto que desse uma idéia de todo o caminho percorrido. Um texto retrospectivo, um exercício de raciocínio. Ele poderia tentar entender o seu acontecimento através da ação de uma narrativa posterior. Mas se a intenção dele ao produzir um acontecimento cujo único objetivo parecia ser a transformação ou transfiguração em um texto, talvez ele pudesse ser capaz de chegar bem próximo ao objetivo proposto. A única coisa que ele demonstraria com esse projeto seria a sua capacidade de demonstrar o manejo do instrumental necessário para se fazer uma escritura de tudo aquilo que ele foi capaz de perceber, mesmo que tenha sido uma percepção retrospectiva com todas as contradições, ilusões e simulações que a imaginação for capaz de produzir. O texto seria capaz de produzir um efeito mínimo daquele seu acontecimento? Tudo não passaria do exercício de uma “tentativa”, assim como muitos pintores não deixavam de considerar cada uma de suas telas como uma tentativa [quase sempre frustrada, em suas perspectivas] de captar algum acontecimento entre o dizível e o indizível, entre o visto e o não visto. Obviamente,

todo o processo narrado não conseguirá jamais escapar de ser apenas uma prosa de um acontecimento.

Espaço de inscrição

Um arquivo precisa de um espaço de inscrição para se transfigurar em um corpo de um acontecimento. Uma exposição de uma instalação como uma obra, como um evento fruto de uma invenção, é um acontecimento que depende de uma operação, de um ato, de uma performance, de uma práxis que sobrevive à sua operação e a seu operador presumidos. Uma exposição é um acontecimento, pois não há obra sem acontecimento singular, sem acontecimento textual, que se instala em um rastro de uma ambigüidade: rastro de um acontecimento, o nome do rastro do acontecimento que a terá instituído como obra e a própria instituição desse acontecimento mesmo (JD-PM, p.104-105) ¹¹⁵. A “acontecimentalidade” de um acontecimento está sujeita à qualidade mortal de todo um processo de inscrição que supõe a ênfase no arbitrário, no fortuito, no contingente, no aleatório, no imprevisível, caso contrário não seria um acontecimento digno desse nome (JD-PM, p.134). Se “*tudo no mundo existe para acabar em um livro*”, como escreveu Mallarmé, pode-se dizer que o espaço de inscrição de uma exposição é um local de tensão entre a reunião e a dispersão de algo. Um lugar que pode funcionar como a folha de papel [ou uma tela de computador] para um texto. Esse espaço tem uma função simultânea de ser o suporte de uma “operação” complexa, espacial e temporal, visível, tangível e muitas vezes sonora, essa operação pode ser ativa, mas também passiva (*algo diferente de uma “operação”, portanto, o devir-opus ou o arquivo do trabalho operatório*) (JD-PM, p.218). Se o local detém os poderes de porte, de registro de uma inscrição, ele também pode ser um porta-voz para a comunicação de um pensamento em função de seu poder de mediação: para Derrida, o local também é um “médium”.

Um lance de dados do acaso determinou que o espaço de inscrição de um arquivo chamado “*Love & Hate*” fosse o Gabinete de Arte Raquel Arnaud. Talvez as palavras corretas a serem usadas para esse acontecimento sejam “acolhimento” e “hospitalidade”. “*A hospitalidade pura consiste em acolher aquele que chega antes de lhe impor condições, antes de saber e indagar o que quer que seja, ainda que seja um nome ou um “documento” de identidade. Mas ela também supõe que se dirija a ele, de maneira singular, chamando-o, portanto, e reconhecendo-lhe um nome próprio: “Como você se chama?” A hospitalidade consiste em fazer tudo para se dirigir ao outro, em lhe conceder, até mesmo perguntar seu nome, evitando que essa pergunta se torne uma “condição”, um inquérito policial, um fichamento ou um simples controle das fronteiras. Diferença de uma só vez sutil e fundamental, questão que se coloca no limiar do “em casa” e no limiar entre duas inflexões.*

¹¹⁵ Utilizo a abreviatura JD-PM para a obra de Derrida, Jacques: *Papel-máquina*, 2004. Vide referências bibliográficas.

Uma arte e uma poética, mas também toda uma política dependem disso, toda uma ética se decide aí” (JD-PM, p.250). O espaço de uma galeria é um espaço destinado a acolher acontecimentos chamados exposições. A hospitalidade envolve, obviamente, quem tem o domínio sobre aquele espaço. A legitimidade de um espaço é criada em um longo processo ¹¹⁶. Não cabe aqui analisar o histórico de um espaço que recebe o nome de uma pessoa chamada Raquel Arnaud ¹¹⁷; é necessário apenas registrar que tudo começou com uma resposta “sim” ¹¹⁸. Uma resposta afirmativa claramente originária, no sentido de dar origem ao que não teria a mesma origem caso fosse uma negação.

Como espaço originário de inscrições em forma de exposições, deve-se constatar que esse mesmo local já acolheu outro nome muito importante para a memória artística: Galeria Subdistrito. Sob o nome “Subdistrito”, muitos outros nomes foram acolhidos e hospedados temporariamente entre aquelas paredes. Nomes (Geração Oitenta, Grupo Casa 7) que marcaram observadores distantes (Marcantonio Vilaça ¹¹⁹, por exemplo) e que um dia deixariam de ser apenas espectadores. Foi sob o nome de Gabinete de Arte que aquele espaço hospedou a primeira montagem da instalação “111”, de Nuno Ramos (junho e julho de 1993), outro acontecimento duplo que não se deve esquecer nunca (a exposição e a tragédia que originou a manifestação artística).

O espaço de uma galeria de arte ou de um museu traz a nostalgia do religioso ou do sagrado. É ali que são tratados assuntos de uma teologia da obra de arte e do ver. E a intensificação da sacralização desse espaço, por uma ordem irônica, acontece por meio de um movimento que ambicionava se afastar de todo referencial de crença e também de circunstâncias antropomórficas (“o que você vê é o que você vê” ¹²⁰, diria Frank Stella). A arte minimalista, por mais que tenha se esforçado para se purificar de toda a subjetividade, não deixou de trazer à superfície um objeto visual que mostra a perda, a destruição, o desaparecimento dos objetos ou dos corpos, transformando-se em

¹¹⁶ (...) “*não se trata de destruir o que quer que seja: apenas, e por fidelidade, de tentar pensar como aconteceu, como se faz alguma coisa que não é natural: uma cultura, uma instituição, uma tradição. E, para isso, de analisá-la por meio de um ato de memória, mas também de levar em conta (o que uma análise em sentido estrito não pode fazer) tudo o que não se deixa decompor em elementos simples ou em átomos teóricos*” (JD-PM, p.308).

¹¹⁷ Essa história, incluindo entrevista para Rodrigo Naves e sua cronologia, está inscrita na publicação: Arnaud, Raquel. *Raquel Arnaud e o olhar contemporâneo*. Apresentação e entrevista de Rodrigo Naves. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

¹¹⁸ “*No entanto, tudo começa com uma resposta. Se devesse resumir com um paradoxo elíptico o pensamento que não cessou de atravessar tudo o que digo ou escrevo, falaria de uma resposta originária: o sim, em todo lugar em que a aquiescência indispensável está implicada (ou seja, em todo lugar em que se fala e se dirige ao outro, ainda que seja para negar, discutir, se opor, etc.), é primeiramente uma resposta. Dizer “sim” é responder. Porém, nada precede a resposta, nada precede seu retardo – e, portanto, sua anacronia*” (JD-PM, p.272).

¹¹⁹ O “*casting*” da Subdistrito foi uma referência muito importante para o colecionador Marcantonio Vilaça, para a composição inicial do time de artistas da sua primeira galeria, a Pasárgada (em Recife) e futuramente da Galeria Camargo Vilaça (em São Paulo).

¹²⁰ [...] “*what you see is what you see*”, citado por Didi-Huberman, p.55.

um porta-voz do vazio, de uma forma que nos olha (Didi-Huberman 1998, p.35). O espaço de inscrição para tais trabalhos deveria ser de uma neutralidade tal que qualquer objeto ali instalado seria uma coisa a ser experimentada no universo fenomenológico da percepção como algo instantaneamente identificado como “arte”. No entanto, se há o envolvimento de um fator de experiência, existiriam possibilidades múltiplas de experiências, como um leitor em relação a um texto, pois *“o vocabulário da especificidade de certo modo se deslocou do objeto para a relação (specific relation): trata-se aqui da relação entre o objeto e seu lugar, mas como o lugar abriga o encontro de objetos e de sujeitos, essa relação pode igualmente caracterizar uma dialética intersubjetiva”* (idem, p.66). Quando o espaço se transforma em uma área de trânsito de relações específicas, o debate começa a se deslocar inevitavelmente para uma natureza antropológica. Trata-se de um novo jogo sobre os limites do objeto, pois tudo o que é exposto nesses novos templos é posto diante de nós como outros artefatos a serem vendidos ou estimados inestimáveis (uma dupla instância). Essa espessura antropológica será um incômodo para a “crítica de arte” e para a “história da arte”, pois ela impõe *“a todos os olhares postos sobre tais objetos a sensação soberana de um anacronismo em obra”* (ibidem, p.141). A esfera religiosa e o valor de culto não deixam de lembrar as experiências míticas de uma memória de um tesouro do simbólico. A experiência aurática ou o caráter cultural da aura, esse desfigurar-se ou transfigurar-se, além de trabalhar com imagens virtuais ligadas ao caráter de relíquia atribuído ao objeto, tudo isso pode ser relacionado ao culto, no sentido derivado, desviado da religião e da transcendência. Para Didi-Huberman, *“cultus – do verbo latino colere – designou a princípio simplesmente o ato de habitar um lugar e de ocupar-se dele, cultivá-lo. É um ato relativo ao lugar e à sua gestão material, simbólica ou imaginária: é um ato que simplesmente nos fala de um lugar trabalhado. Uma terra ou uma morada, uma morada ou uma obra de arte. Por isso o adjetivo cultus está ligado tão explicitamente ao mundo do ornatus e da “cultura” no sentido estético do termo”* (Didi-Huberman 1998, p.155-156). No entanto, discutindo Walter Benjamin, Didi-Huberman esclarece que esse culto, essa “aura”, devem ser secularizados, a fim de compreender algo da eficácia “estranha” e “única” de tantas obras modernas que, ao inventarem novas formas, tiveram precisamente o efeito de “desconstituir” ou de desconstruir as crenças, os valores culturais, as “culturas” já informadas (idem, p.156). Ao mesmo tempo, o autor acrescenta que essas “desconstituições” ou desconstruções não permanecem impermeáveis a esse fenômeno constante, voraz, sempre capaz de retornos que o salvem, que é a crença. Por isso mesmo ele recomenda a necessidade urgente de haver uma crítica social do próprio mundo artístico (ibidem). Nesse processo de secularização da aura, as aparições fantasmáticas dos fenômenos ou dos objetos não devem ser encaradas além do universo fictício da imaginação. Compara-se ao universo infantil em que as aparições e desaparecimentos das coisas [idéia desenvolvida por Freud, discutida por Lacan, Derrida, Didi-Huberman, entre outros ¹²¹] se transformam em jogos, prenúncios de um riso ou de uma

¹²¹ Didi-Huberman 1998, p.79-87.

angústia diante da presença ou da ausência. O espaço fornece a matéria-prima para a dialética da espessura e da profundidade: a espessura de um meio sem coisa e a presença de um espaço que é sempre mais além, pois a distância entre as coisas está cercada por uma dedução de uma relação entre o desejo e a memória. Talvez por uma sedução das paixões entre o sonho, a fantasia e a realização concreta de algo em um lugar específico. A presença, por sua vez, trabalha com a facticidade da memória crítica: “*uma experiência invasora, esta de ser mantido à distância por uma obra de arte – ou seja, mantido em respeito*” (Didi-Huberman 1998, p.168). No entanto, essa facticidade da memória crítica se revela em sua plena eficácia em um texto, pois escrever abre uma passagem para superar tanto o fechamento do ver quanto o do crer (idem, p.180). De acordo com Walter Benjamin¹²², “a língua é o lugar onde é possível encontrar as imagens dialéticas, o que também quer dizer: explicá-las, produzir novas” [imagens]. A “fulgurância do jogo infantil”¹²³ é um termo importante aqui, pois entra na história do sujeito porque se afigura por antecipação num jogo de linguagem, mesmo que a criança não domine ainda sua língua materna; assim, a fulgurância da forma artística entra na história porque se afigura em retardamento na compreensão languageira (sic.) do filósofo (ibidem). “Nos domínios que nos ocupam [escrevia Benjamin] não há conhecimento a não ser fulgurante. O texto é o trovão que faz ouvir seu bramido longo tempo depois”. Portanto, se o texto é um trovão, não se pode ignorar que o trovão é o sintoma de um relâmpago, uma descarga de energia, um raio de luz. A velocidade do som é inferior à velocidade da luz. A rapidez da luz, sua energia, seu clarão é que oferece o instante de revelação verdadeiro¹²⁴. Pois, de acordo com Benjamin, cada presente é determinado pelas imagens que são sincrônicas a ele, a verdade é carregada de tempo até explodir. Não cabe dizer que o passado ilumina o presente ou o presente ilumina o passado. Uma imagem, ao contrário, é aquilo no qual o Pretérito encontra o Agora num relâmpago para formar uma *constelação*. A imagem que é lida traz no mais alto grau a marca do momento crítico perigoso subjacente a toda leitura¹²⁵.

No espaço de inscrição do Gabinete de Arte foi estabelecido um lugar de jogo: um elogio da distância, uma dupla distância pictórica entre o culto (um lugar de respeito secularizado) e a crença necessária para a efetivação do diálogo que não é nem místico e muito menos específico

¹²² Livre apropriação da reconstrução de idéias de Walter Benjamin em texto de Didi-Huberman 1998, p.181-182.

¹²³ Convém reter aqui essa passagem da “fulgurância do jogo infantil” como antecipação do jogo da linguagem na história do sujeito, pois esse ponto é fundamental para a compreensão da postura [ou impostura] do trabalho infantil em “*It’s my life*”.

¹²⁴ Essas referências também são importantes para a compreensão da utilização de tantos trabalhos com fonte de luz própria, como o néon, pois a luz [assim como as palavras e os numerais] na instalação “*Love & Hate*” entra como um daqueles elementos de linguagem exemplificados por Arthur Danto como entidades exemplificadoras de si mesmas (Danto, A. 2005, p.142-143).

¹²⁵ Didi-Huberman, 1998, p.182.

(tautológico), mas uma maneira qualquer de se trabalhar com formas dotadas de intensidades (Didi-Huberman 1998, p.199). Nessa dupla distância que envolve e entrelaça todas as seis partes de “*Love & Hate*”, instala-se criticamente uma estrutura assumida do “quase”. Ela é capaz de declarar relações ambíguas (próximas e longínquas) de crença e tautologia, amor e ódio, positivo e negativo, visto e não visto (aquilo que é visto pode ser exatamente o que se vê, ou pode-se abrir o espaço do jogo para enxergar a afirmação de não se ver o que foi realmente exposto). O “quase”, aqui evocado, foi utilizado por Yve-Alain Bois para falar do trabalho de Ad Reinhardt¹²⁶, pois ele trata das relações de modelos que não operam de outra forma a não ser uma forma fictícia, relativa de “quase-operatividade”, uma menção também do que disse Benjamin de que a ambigüidade não é senão a imagem da dialética em suspensão (idem, p.196). A ocupação de toda a extensão do Gabinete de arte se contrapõe ao peso histórico de todos os acontecimentos artísticos que ali ocorreram. Marcar cada centímetro, justapor cada declaração como uma escala de medida se transforma em uma operação ambígua pela natureza crítica do próprio trabalho ali instalado.

Nesse espaço, o que seria uma forma intensa? ¹²⁷ Talvez fosse um jogo irônico com um fim inevitável, o lugar escuro que compele a uma repetição [a “diferância” ou diferença na repetição ¹²⁸], a um *retorno do luminoso* como o recalque de alguma coisa guardada, talvez um segredo mantido em uma arca por um longo tempo ¹²⁹. Como uma obra minimalista, a porta aberta não é apenas “evidente” e “específica”: é um fato *demasiado evidente* ao olhar do pobre homem (Didi-Huberman 1998, p.247). Como no conto de extrema ironia trágica de Kafka, é a porta aberta diante da qual se esvai toda a crença de um homem. No limiar da porta, uma fábula do olhar se coloca entre um diante e um dentro. Entrar na experiência visual é correr o risco de não ver mais. O trabalho do figurável, da forma como presença [ou forma “com presença”], freudianamente falando, é a revelação da

¹²⁶ Citação de Didi-Huberman de: Bois, Y.-A., “The Limit of Almost”, *Ad Reinhardt*. Los Angeles – Nova York: The Museum of Contemporary Art – The Museum of Modern Art, 1991, p.11-33.

[A desconstrução das afirmações tautológicas da obra de Ad Reinhardt, expõem exatamente o oposto do que o artista pregava: traços evidentes e múltiplos de uma memória do religioso. Por exemplo: “Só há uma coisa a dizer acerca da arte, é que ela é uma coisa. A arte é a arte-como-arte (*art-as-art*), e o resto é o resto. A arte-como-arte é apenas arte. A arte não é o que não é arte”. Os textos desse artista começam a sugerir o “além”, o “além e à parte” (*beyond and apart*), a possibilidade de abertura e transcendência (*image of opening, possibility of transcendence*) e o elogio da cor negra, denominada como o Obscuro (the Dark). De acordo com Didi-Huberman, surgem evocações da teologia negativa, com correspondentes literários entre Pseudo-Dionísio, o Areopagita, Mestre Ekchart, Nicolay de Cusa ou mesmo São João da Cruz, tudo misturado com citações bíblicas sobre a dessemelhança do divino ou referências às místicas islâmicas e extremo-orientais (Didi-Huberman 1998, p.194-195). Uma ambigüidade suspeita para um artista transitando entre o Minimalismo e a Arte Conceitual].

¹²⁷ Uma pergunta e uma dúvida frequente de Sônia Salzstein.

¹²⁸ Termo inventado por Derrida traduzido para o português ora como “diferância”, ora como “diferença”, presente em muitos de seus textos, em especial, em *Escritura e Diferença* (obra já citada) e em *Gramatologia*.

¹²⁹ Deve-se arquivar também essa mesma observação para “*It’s my life*”.

intensidade estranha e singular de um lugar. Um local que suscita a angústia paradoxal da estética. O poder de uma distância instaurada por uma dupla instância aponta que algo saiu da sombra, a luz, Lúcifer, filho da luz (pai da escuridão, “Príncipe das Trevas”) ¹³⁰. A aparição é fruto da persistência do trabalho da dissimulação (pai da mentira). Ver perdendo é ver aparecer o que se dissimula entre rastros, traços, vazios e silêncios. O poder da distância é a trama singular em que o espaço e o tempo foram enredados simultaneamente, revelando o poder do olhar, do desejo e da memória. A repetição dos motivos do espectro, os nomes, as idéias-fixas, o retorno “inquietante” das imagens e do duplo: nossa morte que nos olha, singular, única, estranha ¹³¹. Ela tem o poder de repetição de uma vida, como a vida do objeto, independente da nossa forma autônoma animada de vida de objeto encarnado, talvez aquela estranha monstruosidade, citada por Merleau-Ponty e Derrida, diabolicamente eficaz em gerar outro ser igual a si.

Para enfatizar que o suporte temporário de tudo aquilo era um lugar, deve-se marcar a inscrição de uma exposição no Gabinete de Arte Raquel Arnaud em um determinado espaço de tempo: 3 a 26 de fevereiro de 2005. Algumas legendas foram inscritas em letras de metal diretamente sobre as paredes, a começar pelo título, “*Love & Hate*”, e um nome, “Gedley Braga”, logo acima de outro local de inscrições de nomes: o livro de assinaturas para os visitantes. A instalação era subdividida em seis partes: 1 – Monitoria; 2 – Aviso para entradas e bandeiras; 3 – “*Seen & Not Seen*”; 4 – “*Love & Hate*”; 5 – *Constellation*; 6 – “*It’s my life*”. A iluminação habitual da galeria foi reduzida para que os trabalhos que utilizavam luz própria (néon) pudessem exercer um papel mais marcante na ambientação.

1 – “Monitoria”

Uma interpretação tem como pressuposto apenas uma obra e uma pessoa, isto é, a pessoa do intérprete, que representa uma unidade aberta semelhante à da própria obra. Vista desse modo, a obra quer ser compreendida e o seu observador quer compreender. Já na Antigüidade, os poetas se esforçavam por uma descrição interpretativa de obras de arte figurativas, sob a idéia de que elas seriam mudas e careciam do intérprete para se tornarem falantes. Às vezes, os poetas tornavam-se tão ambiciosos que descreviam, sem mais, obras que simplesmente não existiam, e de modo tão convincente na écfrase que elas passavam a existir na descrição fictícia. Inventar as obras que se descrevem é ainda hoje uma sedução

¹³⁰ Novamente cabe a pergunta: o uso de várias peças com emissão de luz própria [Monitoria, Aviso para Entradas e Bandeiras, “*Seen & Not Seen*”, “*It’s my life*”] seriam apenas algumas coincidências do acaso? O tema que se estabelece aqui é uma ligação direta para a discussão e compreensão dos projetos das partes “*All that Jazz*”, “*Apocalypse*” e “*Vanishing Point*”, que constituem o projeto de “Obra Póstuma”, vide Capítulo VI.

¹³¹ Livre adaptação do texto de Didi-Huberman 1998, p.227-255. Provavelmente um discurso sob influência de Derrida e Merleau-Ponty.

mesmo no tratamento científico de obras universalmente conhecidas: sempre se inventa um pouco aquilo de que se necessita para tornar a interpretação convincente ¹³².

Monitoria é um convite para entrar na instalação “Love & Hate”. Trata-se, nada mais, nada menos, de um trabalho composto por uma caixa de madeira e vidro, pintada internamente de preto, com a palavra MONITORIA apresentada verticalmente ¹³³. A peça não deixa de ser uma escultura, pois as letras são feitas de tubo de vidro moldado artesanalmente e preenchidas com gás néon azul. O transformador necessário para acender o néon fica oculto acima da linha superior visível da parede e os fios pretos ¹³⁴ que conduzem a eletricidade foram usados como linhas paralelas verticais completando a instalação do trabalho. A peça ficava bem próxima ao livro de assinaturas. Sem nenhuma explicação adicional, sem nenhuma “monitoria” de fato. Enxerga-se nesse trabalho um indício de que a exposição pode estar embasada no Minimalismo e na Arte Conceitual. Há também a abertura para a ambigüidade de um prenúncio [verdadeiro ou falso] de que se precisaria estar na companhia de um texto para poder decifrar a instalação [se alguém considerar que é preciso decifrar alguma coisa]. A princípio, a idéia se instalou em um campo de operações intuitivas da experiência com exposições de arte contemporânea, *como se* tratasse de alguma proposta de “arte educação” [frustrada por ser somente o anúncio de algo que não estava lá]. Talvez fosse suficiente a lembrança daquela situação narrativa que se propõe para os visitantes de exposições: ter uma “visita monitorada”, uma “visita guiada”, uma preparação prévia para se poder ver ou sentir o que não seria possível ser visto ou sentido sem o auxílio de um “médium monitorante” ¹³⁵. Todas essas conexões eram importantes, mas não havia intenção de se instalar uma “monitoria” de fato. Era um convite para entrar e um aviso para prestar atenção na literalidade das letras, das palavras, do texto que estava ali inscrito. Tautologicamente falando, a monitoria era apenas o que se podia ver: uma palavra /

¹³² Belting, H. 2006, p.216.

¹³³ O verticalismo da palavra “monitoria” é fundamental nesse trabalho.

¹³⁴ Os fios poderiam ser da cor da parede ou mesmo disfarçados, mas o elemento vertical de transmissão de energia elétrica aqui também é um fator importante a ser considerado.

¹³⁵ A posição de “médium” era a aspiração de Duchamp para uma atividade artística. Talvez ele ainda não tivesse percebido que precisaria existir o médium do médium, ou o “médium monitorante” para traduzir as atividades mediúnicas artísticas. Muita gente, ainda hoje, ignora que toda visita “monitorada” faz parte do sistema das artes, mais especificamente daquela parcela que representa um determinado poder. É um dos fatores importantes para a consolidação de um sistema, pois geralmente os dados são apresentados aos visitantes como fatos consumados e inquestionáveis. Talvez, tudo o que é revelado por essa monitoria, não passa de um deliberado fruto de um exercício de poder: dos artistas, dos educadores, dos críticos, das curadorias, dos patrocinadores, dos galeristas, enfim dos “monitores” de um conjunto sistêmico interessado em dar a chave para a decifração da “arte contemporânea”, para mostrar uma versão oficial, de ditar como algo deve ser percebido ou apreciado. A palavra monitor [que também dá nome a um aparelho de monitoração] supõe uma atividade de controle, aconselhamento, admoestação, segundo o dicionário. A auto-ironia estava presente no trabalho e ele não poderia ser excluído desse sistema.

escultura de vidro iluminado por gás néon azul ¹³⁶. Obviamente que essa operação poderia pressupor, para os “não-iniciados” em história da linguagem artística, a existência de certo hermetismo envolvido. É preciso conhecer uma linguagem e sua sintaxe para se efetuar a leitura de uma inscrição qualquer. A abstração da letra é o caso mais extremo e o maior exemplo desse processo. Naquele convite para entrar em um espaço de jogo [e também é preciso conhecer as regras de um jogo para jogá-lo], existia uma ambigüidade sobre o fato inscrito. Ele poderia ser visto como um jogo para iniciados [eles iriam fazer um determinado tipo de leitura a partir de uma imensa gama de conhecimentos prévios]. Isso não impedia que os leigos construíssem suas próprias narrativas a partir de suas crenças e baseadas nos dados visíveis e tautológicos [mesmo quando o que se via poderia ser exatamente o que se estava vendo]. Não se trabalhava com a hipótese de que seria necessário ler uma tese de doutorado para compreender o que estava ali, pois os dados imediatos estariam literalmente inscritos diretamente sobre todas as superfícies daquele espaço. No entanto, indubitavelmente o conhecimento prévio enriqueceria a possibilidade de experiência de tudo aquilo que estava instalado. A atenção era um pré-requisito necessário se alguém se dispusesse entrar naquele espaço de jogo.

Monitoria dá a ilusão de uma escultura totalmente consciente de si. Simultaneamente, essa perspectiva ilusória poderia ser estendida para toda a instalação. No entanto, sabe-se que cada nova interpretação é capaz de estabelecer uma nova obra. Não há possibilidade de haver descrição ou interpretação neutra. A monitoria é geralmente fruto de uma curadoria que escolhe / seleciona obras e artistas baseados em uma interpretação, uma leitura de um texto. Nesse exercício de leitura que estabelece uma monitoria, é a interpretação que dá existência a um ato de identificação artística. Novamente se aproxima da perspectiva de uma analogia religiosa de uma “conversão” [ou “transfiguração”], pois não há arte sem “o mundo da arte” e, mesmo nos casos autoconscientes, essa “conversão” significa que uma pessoa está apta a aceitar uma coisa literalmente falsa como algo verdadeiro. Trata-se de um mundo mágico de identificação mística, religiosa, metafórica, artística (Danto, A. C. 2005, p.190-191). Os limites da interpretação são também os limites da imaginação e do conhecimento e, portanto, se há alguma possibilidade de monitoria de fato, essa deve ser o conhecimento das crenças e restrições especiais tanto daqueles que interpretaram as obras quanto dos que as criaram (idem, p.193-196).

Dentro das peculiaridades lógicas da linguagem da mente, a obra de arte poderia ser interpretada como uma exteriorização da consciência do artista. No entanto, se a nossa consciência do mundo não faz parte das coisas de que estamos conscientes, uma arte produzida como se fosse extremamente consciente de si própria como linguagem artística não seria ou não poderia nunca ser

¹³⁶ No entanto, (...) *a ignorância do problema da palavra é, aqui, a ignorância de toda a mediação*. Merleau-Ponty (MP-VI, p.124).

totalmente consciente de si. Talvez, ao produzir obras cujos efeitos fossem uma consciência de si mesmas, o que seria produzido ou mesmo reproduzido não passaria de uma exemplificação daquela faculdade de ela [a consciência] se mostrar capaz de produzir uma representação de uma “consciência de si”. Se esse raciocínio for levado adiante, seremos sempre obrigados a admitir que as obras de arte nunca poderão ser totalmente conscientes de si mesmas e de todos os mecanismos de uma determinada linguagem. Se isso fosse possível, teríamos que admitir a existência de uma arte onisciente ou um ser / artista onisciente, onipotente, onipresente, que fosse capaz de criar a obra de arte total [Deus?]. Seria como se os físicos e astrofísicos conseguissem ultrapassar as fronteiras do Universo e pudessem olhá-lo de fora e de dentro simultaneamente, em todos os seus aspectos macro e microscópicos. De todo modo, nós ainda teríamos que admitir na interioridade desse ser / artista onisciente, a possibilidade de uma zona obscura ou ainda desconhecida, caso contrário ele não estaria interessado em se perceber onisciente, pois ele já teria consciência total desse fato e essa empreitada toda, além de se demonstrar completamente irrelevante, esgotaria todas as demais possibilidades de discurso: enfim, venceriam o silêncio e a escuridão. E assim entramos no campo da retórica, um ponto que *“poderá nos servir de amuleto contra a tentação de nos perdermos em conceitos fascinantes e difíceis, mas que já deram origem a bibliotecas inteiras de elucidações”* (Danto, A.C. 2005, p.244).

A dedicatória do trabalho “Monitoria”, presente apenas no catálogo, lançado no último dia da exposição (“para Jac Leirner”) foi uma informação para se registrar uma intenção, um *“post-scriptum”*. E quais são os detalhes posteriores [que poderiam ser anteriores] que mereceriam tal inscrição? Qual é o arquivo que se esconde nessa dedicatória? Qual é a monitoria que seria possível ser dedicada à artista Jac Leirner? É importante registrar que o trabalho não foi apresentado como ele havia sido concebido originalmente ¹³⁷. Ao lado da Monitoria em néon azul, haveria um dispositivo de acrílico fixado diretamente na parede. Ali estaria disponível um pequeno cartão de visitas [que poderia ser retirado e levado pelos visitantes] com a inscrição “O prazer é meu”, uma réplica / resposta para o cartão de visitas que era a forma do convite da exposição “Foi um prazer”, de Jac Leirner, em 1997, na Galeria Fortes Vilaça. Seria um convite / resposta para uma resposta / convite, convidando para entrar em contato com a posse de um prazer no presente, naquele instante presente que não é mais presente neste presente agora, sobre um prazer que havia sido um prazer, um acontecimento inscrito no presente de um passado próximo na memória de alguém. Mais “tarde”, em um tarde que se vê “antes” de todo o texto por vir, a tese inteira passou a ser dedicada à Jac Leirner.

¹³⁷ Por uma série de razões alheias à nossa vontade, a finalização desse trabalho como ele havia sido planejado não foi possível. A dedicatória procurou resgatar essa intenção em um catálogo que foi planejado para ser o “registro oficial do acontecimento”. Catálogo de *“Love & Hate”*. Texto de Marilúcia Bottallo. Fotos de Wagner Souza e Silva. Projeto gráfico de Rodrigo Andrade. Edição: Gedley Braga, São Paulo, 2005. 32p.

2 – “Aviso para entradas e bandeiras”

A porta de entrada da galeria ocupa praticamente toda a largura do espaço. Sobre ela estava instalado o trabalho “Aviso para entradas e bandeiras”, composto por uma frase feita de letras de tubo de vidro preenchido com gás néon vermelho: CULTURE IS A WEAPON OF MASS DESTRUCTION. O letreiro estava com a frase voltada para o interior do espaço expositivo e poderia ser considerada a parte mais explicitamente “política” da instalação. Uma política que menciona outra forma de “amor e ódio” quando se observa o significado literal da frase em néon, principalmente se ela for associada ao título atribuído. Ao entrar na galeria, o espectador ficava exatamente de costas para esse aviso. Um aviso para ser colocado sobre as entradas, para as entradas, para ser lido por quem está transitando, para quem já está dentro de um lugar. De fora não seria possível ler a frase, no máximo ver o resíduo de sua iluminação vermelha. Um aviso para quem está de frente para a saída, talvez prestes a sair para o mundo lá fora. O sinal vermelho é um aviso para parar, geralmente quando se está diante de um cruzamento, em uma encruzilhada entre o vertical e o horizontal. A cruz pode representar algo em trânsito entre duas direções opostas, ela marca um ponto de encontro. Uma sinalização feita de luz vermelha determina a fronteira entre o dentro e o fora de um espaço privilegiado para se trabalhar significações e transfigurações de um mundo comum. Poderia ser um espaço quase religioso [como lembra André Malraux] para aqueles fiéis e crentes em algum tipo de poder exercido pela arte. Uma luz vermelha de fronteira pode se transfigurar em algo “além da linha vermelha” pelos poderes de crença e invenção.

Planejada para a instalação “*Love & Hate*”, essa parte teve sua “pré-estréia” como um *site specific* realizado na exposição coletiva “Labor III”, em um galpão localizado na Rua da Mooca 815 (São Paulo – SP), entre os dias 24 e 28 de novembro de 2004. Ela foi instalada ao ar livre, sobre o portão de entrada principal do galpão, um local já destituído de suas funções ¹³⁸. O letreiro também estava voltado para o espaço do pátio interno e somente poderia ser lido do lado de dentro. Não era um “aviso” para o público da rua, era para o público da exposição. Nada impedia que qualquer pessoa passasse na rua e entrasse para tentar ler o que estava escrito. Estava escrito em inglês, talvez a língua de um novo “Império”? O inglês ocupa hoje o espaço antes ocupado pelo francês (principalmente no Brasil do final do século XIX e início do século XX). O projeto de um trabalho efêmero (um *site specific*, uma instalação temporária em uma galeria de arte) não ignora os processos envolvidos nas evidências daquilo que sobra de tal trabalho, além da memória de cada visitante: a imagem “oficial” de um registro fotográfico [ou os diversos suportes de imagens]. O registro fotográfico de uma ação

¹³⁸ Naquele local funcionou uma fábrica têxtil chamada “Labor”, daí o próprio título da exposição, em sua terceira edição.

artística, a existência de uma imagem é o que será veiculado após a desmontagem, após a duração de uma exposição ¹³⁹.

Qual história estaria arquivada nessa frase em néon e em seu título? Quase tudo sempre tem uma história que pode ser explicitada ou permanecer oculta. Nesse caso, não existe razão para ocultar as fontes ou as bases que estabeleceram o ponto de partida, a existência de uma vontade de agir. Existe um grupo inglês de música *pop* chamado *Faithless*, sintomaticamente um nome que declara ser “sem fé”, aparentemente uma declaração de “má-fé” que se transforma em “boa fé” quando se analisa a sua obra. Uma banda que tem seu primeiro disco intitulado “*Reverence*” e, no segundo trabalho apresenta uma canção, “*God is a DJ*”, em que a cultura DJ é literalmente reverenciada como uma religião, o clube onde se executa a música é citado como uma igreja onde se cura a alma. Não se sabe se Deus é um DJ, mas o DJ trabalha atento aos outros: ele é um maestro que rege a “orquestra” a partir de uma “partitura gravada” [totalmente flexível em suas mãos] e da reação da platéia. Simultaneamente o DJ expõe sua paixão pela música dos outros em uma pista e está sempre à mercê da reação dos “clubbers” diante da música. A cultura da remixagem traz uma questão autoral ao debate, pois a música de um DJ geralmente é uma “bricolagem” das músicas dos outros. Colecionadores de música geralmente adquirem tudo de um grupo admirado, sem nem ouvir antes, quando se trata daquele tipo de admirador possessivo que precisa ter a obra completa, mesmo que não vá ouvir tudo. O caso aqui citado não foge à regra desse tipo de colecionador. Desse modo, em 2004, foi lançado mais um disco da banda *Faithless* com o título de *Roots*, imediatamente adquirido para a coleção apesar de haver uma crítica negativa na imprensa mencionando que aquele era o pior disco do grupo, “uma coisa sem graça”. O disco ficou guardado por um bom tempo, talvez influenciado por aquela crítica desfavorável [e obviamente, diante de muitas outras aquisições, esperando o seu momento para ser apreciado]. Algum tempo depois, a leitura de outra crítica sobre o mesmo disco ¹⁴⁰ mostrava que esse disco era “uma trilha sonora apropriada às pessoas cosmopolitas e urbanas em busca de entendimento. *Faithless* (sem fé) não é um nome apropriado para esta banda”. Nessa pequena matéria ainda há o registro das palavras de Rollo, um dos integrantes da banda: “Se você não tiver medo, será tolerante, não agressivo e encontrará o amor”. Parece algo muito banal, mas foi o suficiente para despertar a curiosidade e a atenção para o novo disco. O impacto de uma das músicas

¹³⁹ Muitos trabalhos intitulados como “*site specific*” somente são veiculados no sistema das artes por meio de fotografias. As intervenções originais podem ser em locais inacessíveis ou podem ter uma duração muito curta. As imagens dessas instalações são comercializadas [a própria foto, com tiragem limitada, se transforma em um objeto de arte para ser comercializado], exibidas, difundidas nos mais variados meios de comunicação e reproduzidas em livros de arte. Outras intervenções vistas como “*site specific*” são instalações que podem se adaptar aos mais variados espaços, de acordo com projetos que podem ser vendidos com todo um sistema de certificação de autenticidade das galerias que representam os artistas. Vide: Kwon, Miwon, 2004.

¹⁴⁰ Crítica de Marco Frenette publicada na Revista Bravo. São Paulo: Editora Abril. Outubro de 2004. Ano 8 – Nº 85. p.62.

foi muito forte: “*Mass Destruction*” é o seu título. A letra de protesto contra a participação da Inglaterra na intervenção do Iraque nomeia várias armas de destruição em massa: *Fear is a weapon of mass destruction, information, inflation, globalization, racism, grief* etc. A única palavra não mencionada e que poderia sintetizar a idéia da letra é exatamente aquela que foi utilizada no néon: CULTURE ¹⁴¹. O contexto que originou a letra da música era tipicamente inglês sob influência norte-americana, o governo inglês entrou em uma “guerra preventiva” contra o Iraque alegando para a população que aquele país possuía “armas de destruição em massa”. Tais armas ameaçavam a paz mundial. Mas a estratégia política imperial americana de um aviso estava implícita: naquele momento, o país invadido era o Iraque. Amanhã poderia ser qualquer país que ameaçasse a paz mundial. Uma cultura de guerra e de poder de guerra. Uma cultura do medo, da informação, do racismo, da globalização, do monopólio do poder. A alegação da existência de “armas de destruição em massa” era uma estratégia para mascarar uma guerra pela posse e domínio de uma das regiões mais ricas em petróleo de todo o mundo. Nas bordas de tudo isso estava uma mensagem que, de tão explícita, tão escancarada, tão *bright red light* ¹⁴², transforma-se em uma obviedade raramente apontada: a única nação que possui armas de destruição em massa e que as utilizou militarmente é exatamente os próprios Estados Unidos da América, que lideraram a invasão. Mas isso já seria outra história para ser registrada. E o trabalho apresentado não era exatamente sobre isso, ele tinha a pretensão de se instalar um pouco além dessas linhas vermelhas de bandeiras e nacionalidades.

O título da obra propositadamente em português, não estava escrito em nenhum local da exposição (a não ser para quem pedisse para ver a lista descritiva oficial do Gabinete de Arte Raquel Arnaud). Como *site specific*, o luminoso deveria ser incorporado ao próprio ambiente e seu entorno [nas duas montagens]. Não deveria haver nenhuma etiqueta dizendo: isso é uma obra de arte. Como aqui está praticamente toda a genealogia da obra, a autoria é uma questão difusa, pois nitidamente se pode detectar a existência de várias vozes falando simultaneamente, como ecos de uma cultura de DJ. No registro fotográfico e no catálogo [mais um “*post-scriptum*”] há, além do título, uma dedicatória: *dedicated to Faithless*. A dedicatória para a banda inglesa era também uma dedicatória para o sentido literal do nome da banda: para aqueles que dizem e confessam não ter fé. Talvez seja também uma dedicatória que pode ser vista como “má-fé”, principalmente para aqueles que precisam professar

¹⁴¹ Naquele momento, também se estudava sob orientação de Teixeira Coelho, o livro *The Idea of Culture*, de Terry Eagleton, outra grande influência sobre esse trabalho [traduzido posteriormente para o português – vide referências bibliográficas].

¹⁴² *Bright Red*, um dos títulos de um CD da artista multimídia Laurie Anderson (Bright Red / Tighrope) lançado em 1994 pela Warner Bros Records U.S.A.

Red Light Zone, área em Amsterdã, Holanda, onde existe um comércio “tolerado” de sexo e onde licitamente o uso de algumas drogas é permitido nas “cafeterias”.

uma boa fé, principalmente aquela “boa fé” religiosa, disposta a matar ou morrer em nome daquilo que dizem professar.

Esse trabalho também poderia ser dedicado à outra pessoa do meio musical. “Entradas e Bandeiras” foram os “movimentos” de exploração do interior do país, o avanço do conquistador [uma cultura eurocêntrica] sobre as terras indígenas à procura de ouro e pedras preciosas. Os índios, quando não destruídos ou escravizados, foram obrigados a fugir cada vez mais para o centro-oeste e norte do país (onde as poucas etnias remanescentes ainda podem ser encontradas). Todos sabem a violência que está oculta (não mais totalmente oculta) nessas histórias todas. Os principais e mais famosos participantes desses “movimentos” partiram de São Paulo. Um deles daria nome a uma rodovia muito importante que liga São Paulo a Belo Horizonte: “Fernão Dias”¹⁴³. “Entradas e Bandeiras” também é o nome de um disco da cantora Rita Lee, de 1976. Nesse disco, há uma música, “Coisas da vida”¹⁴⁴, que não passou despercebida¹⁴⁵; letra muito existencialista, ela foi um dos temas da telenovela “O Casarão” (da década de 1970)¹⁴⁶. Outra canção do mesmo disco registrada na memória [“Com a boca no mundo”] menciona que já “foi tudo dito e feito”, mas mesmo assim a gente tem “mais é que botar a boca no mundo”¹⁴⁷. Referências perfeitas para um trabalho que diria algo muito óbvio, que não deixava de ser uma bricolagem com elementos dos outros, das letras, palavras até ao próprio título.

Existe a possibilidade de ampliar a discussão sobre esse trabalho sob a perspectiva de uma “cultura” imersa mais na antropologia ou nas ciências sociais e políticas do que em um mundo exclusivo das artes plásticas. A utilização da palavra cultura (ignorando o uso da língua inglesa) emprega o sentido de cultura com letra minúscula, apesar de o néon apresentar a frase com as letras todas em maiúsculas (caixa-alta). Essa cultura no sentido antropológico pode significar tudo e ao mesmo tempo “nada”. Trata-se de um processo de esvaziamento do sentido de um termo exatamente por ele poder compreender tudo, sem distinção, sem valores, sem juízos. E é por ser um termo tão

¹⁴³ A Rodovia Federal 381, chamada de “Fernão Dias” é também matéria-prima e assunto de discussão do trabalho “Apocalypse”. Vide Capítulo VI.

¹⁴⁴ Rita Lee. Coisas da vida: “*Quando a Lua apareceu / Já era tarde, mas a noite é uma criança distraída / Depois que eu envelhecer / Ninguém precisa mais me dizer / Como é estranho ser humano nessas horas de partida. / É o fim da picada / Depois da estrada começa uma grande avenida / No fim da avenida existe uma chance, uma sorte, uma nova saída / São coisas da vida / E a gente se olha e não sabe se vai ou se fica / Qual é a moral? / Qual vai ser o final dessa história? Eu não tenho nada pra dizer, por isso digo / Que eu não tenho muito o que perder, por isso jogo / Eu não tenho hora pra morrer, por isso sonho*” (...)

¹⁴⁵ Provavelmente “fulgurâncias infantis”.

¹⁴⁶ Novela de Lauro César Muniz, de 1976, dirigida por Daniel Filho, cuja trama se desenvolvia em três épocas distintas.

¹⁴⁷ Nota publicada celebrando os 20 anos do disco Entradas e Bandeiras, lançado em 1976. Braga, Gedley Belchior. Jornal Agora. Divinópolis, MG. Edição do dia 25 de fevereiro de 1996. Caderno Variedades, p. 02.

maleável, flexível, que se perde em sua extensão de significados, mas ao mesmo tempo tão importante (um paradoxo), ironicamente significante ¹⁴⁸, que a linguagem também pode ser comparada a uma arma, uma arma de destruição em massa que acabou com o registro de sua própria origem. Uma arma de destruição em massa pode realmente ser uma grande ameaça dependendo daquele poder de quem a detém ou a governa. Para o ser humano alcançar o poder de fabricar uma arma de destruição em massa, sua “fé perceptiva” ¹⁴⁹ teve que chegar a um estágio de invenção em que a própria natureza foi transformada artificialmente com essa intenção. Arma artificial de destruição em massa é fruto da cultura humana (no sentido antropológico, pois se poderia alegar que a natureza com suas intempéries, catástrofes naturais e agentes epidemiológicos também seria detentora de poderes de destruição em massa). Uma cultura com letra minúscula, capaz de tal inventividade (criar armas de destruição em massa, capazes de destruir seus próprios semelhantes) é a mesma que perpetua sua própria monstruosidade. Um grande perigo destrutivo dessa cultura é exatamente a sua perda de noção do significado das coisas e da extensão de suas ações.

3 – “*Seen & Not Seen*”

Ao entrar na galeria, ainda sob a porta, de frente para todo o espaço expositivo, a primeira coisa perceptível era a luminosidade de uma parte da instalação situada bem ao fundo, diretamente sobre o chão. De longe não era possível perceber exatamente as formas que produziam tal iluminação. Foi planejada a oposição formal e espacial entre a luz vermelha do “Aviso para entradas e bandeiras” [no alto da entrada] e o azul e amarelo produzidos por “*Seen & Not Seen*” [no chão do fundo da galeria]; uma secção diagonal de luz poderia ser imaginada com uma interseção virtual no centro do local [onde suas influências estavam mais fracas, lugar onde seus raios se misturariam com outras fontes de luz néon de “*It’s my life*”]. Quatro conjuntos luminosos em tubos de vidro preenchidos com gás néon azul trabalham tridimensionalmente as palavras *SEEN & NOT SEEN*. Os transformadores estavam ocultos sob um pequeno teto falso (estrategicamente criado apenas para escondê-los). De oito furos equidistantes nesse teto, descem os fios pretos inscrevendo linhas verticais até se acumularem no chão; assim formam pequenos emaranhados antes de se ligarem às extremidades de cada ponta dos tubos de vidro para transmitirem a corrente elétrica contínua necessária para acender a luz. A primeira palavra “*Seen*” é sempre amarela [o tubo de vidro é preparado industrialmente para produzir a impressão da cor amarela ao ser iluminado pelo gás azul] e “*& Not Seen*”, azul [a cor do próprio gás]. Entre cada uma das palavras sempre há um movimento (uma dobra, ou uma “torção”) que altera toda a direção e disposição do que vem em seguida, trazendo

¹⁴⁸ Terry Eagleton cita o ser humano e a existência da linguagem como a possibilidade do “animal irônico”, o único capaz de colocar a si próprio em constante perigo de aniquilamento: “*Creatures whose symbolic life is rich enough to allow them to be ironic are in perpetual danger*” (Eagleton, T. 2000, p.98)..

¹⁴⁹ Termo utilizado por Merleau-Ponty (MP-IV).

as palavras para a tridimensionalidade da escultura. O raciocínio é semelhante ao de Amílcar de Castro ¹⁵⁰ quando ele produzia as suas esculturas cujo volume espacial era obtido a partir de cortes e dobras de uma chapa plana de aço. No uso tradicional do néon, os intervalos dos tubos de vidro entre uma letra e outra e os espaçamentos entre as palavras são geralmente pintados de preto para que as letras e palavras fiquem em destaque quando iluminadas. No caso desses trabalhos, propositadamente não se utilizou essa camada de tinta, deixando o espectador perceber toda a trajetória [uma escrita contínua] dos tubos de vidro artesanalmente retorcidos para formar as letras e as palavras.

Como no caso de “Aviso para entradas e bandeiras”, essa parte também teve sua referência inicial no universo da música pop. A banda americana *Talking Heads*, não por acaso, tem uma canção com o mesmo título: “*Seen and not seen*” ¹⁵¹. A letra dessa canção, de autoria de David Byrne, merece muita atenção, pois ela se refere a alguém que via faces no cinema, na televisão, nas revistas e nos livros. *Talvez algumas dessas faces tivessem sido feitas para ele. Se, durante alguns anos, ele mantivesse fixa em sua mente a estrutura desses modelos faciais ideais, ou em algum lugar no fundo [ou atrás] de sua mente... Ele poderia, pela força de seu desejo, fazer com que a sua face se aproximasse daqueles ideais. A mudança aconteceria sutilmente. O processo poderia levar dez anos ou mais... Gradualmente sua face iria se transformando (...). Ele imaginou que essa era uma habilidade que seria compartilhada com a maioria das pessoas. Elas também tinham moldado suas faces de acordo com algum ideal. Talvez elas tivessem imaginado que suas novas faces estariam mais adequadas às suas personalidades. Ou talvez elas imaginassem que suas personalidades seriam forçadas a mudar para se adequar à nova aparência. Essa é a razão por que freqüentemente as primeiras impressões estão corretas. Entretanto, algumas pessoas poderiam ter cometido erros. Elas poderiam ter chegado a uma aparência que não comportasse nenhuma relação consigo mesma. Elas poderiam ter apanhado um ideal de aparência baseado em algum capricho infantil ou impulso momentâneo. Alguns deles poderiam ter conseguido chegar até metade do caminho da transformação e depois mudaram de idéia. Ele se perguntava se ele não poderia ter cometido um erro semelhante* ¹⁵². Aqui está uma letra de música que fala sobre a ambigüidade e mobilidade da

¹⁵⁰ Nota autobiográfica: estudei “Composição” e “Análise do Processo Criativo” com Amílcar de Castro na Escola de Belas Artes da UFMG (Belo Horizonte, 1985-1988).

¹⁵¹ Gravada no disco “REMAIN IN LIGHT”, de 1980. Produzido por Brian Eno. Sire Records Company.

¹⁵² Tradução livre de letra de David Byrne. Letra original: “*He would see faces in movies, on T.V., in magazines, and in books...He thought that some of these faces might be right for him... And thought that some of these faces might be right for him...And through the years, by keeping an ideal facial structure fixed in his mind... Or somewhere in the back of his mind...That he might by force of will, cause his face to approach those of his ideal...The change would be very subtle...It might take ten years or so...Gradually his face would change its shape...A more hooked nose...Wider, thinner lips...Beady eyes...A larger forehead. He imagined that this was an ability he shared with most other people...They had also molded their faces according to some ideal...Maybe they imagined that their new face would better suit their personality...Or maybe they imagined that their personality would be forced to change to fit the new appearance...This is why first impressions are often correct...Although some people might have made mistakes...They may have arrived at an*”

experiência do desejo e das aparências. Há muita coisa que está entre o visto e o não visto. Um longo processo de transformação que leva no mínimo dez anos de duração para chegar a um ponto pretendido inicialmente. A nova forma a ser alcançada misturaria os desejos baseados em uma série de modelos e estruturas consideradas ideais. A mistura desses ideais diversos em uma única forma de desejo já seria uma abstração de uma idéia a ser atingida. Se isso fosse possível, as transformações iniciadas por um impulso, uma vontade inicial de mudança também estaria sujeita à alteração de novos impulsos durante a trajetória do ser em um espaço de tempo [uma duração]. Qual seria o ponto inicial de comando de um desejo que o mecanismo de transformação obedeceria? Se não houvesse uma clareza muito grande e uma firmeza de referências, esse ponto estaria em constante alteração. Então, sempre se estaria entre uma coisa e outra, a forma contemplada em um instante sempre será algo entre o que um dia foi visto e desejado com os acréscimos de novas idéias, novos modelos, novas vontades, outros impulsos que colocariam em ação um movimento cíclico de alteração [talvez em espiral]. E se todos compartilham algo semelhante, uns estariam desejando as formas dos outros que um dia poderiam ter sido as suas próprias formas antes mesmo que eles desejassem ter a semelhança da forma do outro. Se os seus padrões estão sempre sendo alterados e se o desejo é movido pela intenção de se transformar naquele padrão, o tempo para que isso ocorra sempre irá provocar uma defasagem [um “atraso” *bergsoniano*] entre padrão, intenção/desejo e concretização. Se o padrão está sempre em um processo de mutação, a vontade e o desejo também estão sempre se movimentando na direção daquele padrão (se os seres são sempre dinâmicos); mas o tempo que transcorre entre o desejo e a realização daquele desejo faz com que os seres estejam sempre no meio de um processo de transformação que foi desencadeado por uma vontade (ou uma força) de desejo sempre anterior ao desejo atual [o desejo concretizado estaria sempre aquém da atualidade do ser desejante]. Se todos estão em processo de mudança, conseqüentemente os padrões e estruturas ideais também sofrerão constantes alterações. Não haveria padrões fixos e os pontos de referência não seriam mais confiáveis se todos compartilhassem a mesma capacidade. Talvez, ninguém nunca consiga se transformar em seu próprio objeto de desejo, a não ser que se congelasse a visão de padrão (modelo ou objeto de desejo) de todos simultaneamente no tempo; a não ser que todos parassem de desejar algo novo até que a concretização daquele desejo inicial fosse atingida por todos ao mesmo tempo. Durante esse processo todos deveriam se contentar em ser apenas aquilo que são, deveriam congelar suas visões, seus desejos, suas vontades, supondo que se conseguiria reunir a totalidade dos seres em uma mesma condição de sincronicidade. Caso contrário, tudo e todos estarão sempre entre o visto e o não visto, pois o que se vê não corresponde mais ao que deveria ser visto e muito menos desejado, pois tudo está em trânsito, tudo é transitório. Não existe visão pura, assim como não existe

appearance that bears no relationship to them...They may have picked an ideal appearance based on some childish whim or momentary impulse...Some may have gotten half-way there, and then changed their minds. He wonders if he too might have made a similar mistake”.

uma forma pura. Isso só poderia estar projetado no fundo de uma mente como formas de pensamentos. Os pensamentos ainda não podem ser vistos. Apenas suas representações.

A representação da visão é o que está em jogo agora. A coleção trabalhou [coletou e arquivou] alguns acasos que deveriam ser preservados. Uma fotografia de Bob Wolfenson (Cine Marrocos, 1995/2001) mostra o interior iluminado de uma sala de projeção em que grandes projetores de cinema estão em funcionamento; eles projetam um filme por uma pequena abertura para uma sala de exibição. O reflexo da imagem captado no vidro dessa abertura mostra que a cena transmitida é de um filme erótico. Existe o trabalho do Marcos Coelho Benjamim que se chama “O Voyeur” (pintura de 1990): uma cabeça estilizada e de perfil voltada para a esquerda tem a inscrição “O voyeur” no espaço cinzento na área em que estaria o cérebro. No local da face onde estaria o olho há uma forma elíptica que é a base da representação de um cone que aponta para o exterior. O fundo da pintura está repleto de cones duplos unidos em suas bases por formas elípticas. Seriam encontros de vários olhares? Benjamim chegou a fazer vários desses cones em grandes dimensões ¹⁵³. De acordo com suas explicações ¹⁵⁴, trata-se de uma representação tridimensional do olhar: cada ponta do cone é uma das extremidades desse olhar, cada uma se afinando como um instrumento agudo que pode atingir o alvo, seja para captar a imagem (o foco do olhar), seja para formar a imagem no “fundo da mente do voyeur”, o foco do fundo da mente que capta o que foi visto; o olho seria exatamente a forma elíptica, o centro vazio e redondo do encontro desses cones. Apenas um lugar de passagem, de trânsito. Um pequeno óleo sobre placa de Siron Franco (1986, provavelmente ¹⁵⁵) “coincidentemente” também representa uma face de perfil voltada para o lado esquerdo: na área da cabeça logo acima do olho e cobrindo metade da orelha abre-se um espaço amarelo, como se fosse um chapéu ou uma abertura virtual do “fundo da mente” onde o artista preencheu o espaço pintando vinte e quatro representações frontais de olhos. Uma aquarela de Efrain Almeida (“Cabeças”, 2001 ¹⁵⁶) mostra um círculo de doze cabeças, todas elas uma repetição do mesmo auto-retrato em que os vinte e quatro olhos frontais observam atentamente o espectador. Vik Muniz fez um aparelho de madeira, um visor estereoscópico chamado “Principia”, de 1997. A obra confeccionada para o Clube da Gravura do MAM / São Paulo,

¹⁵³ Do tipo de trabalho reproduzido nas p. 126, 128, 129, 130 do livro: Amaral, Aracy (org.). *Marcos Coelho Benjamim*. Belo Horizonte: C/ Arte, 2000.

¹⁵⁴ Depoimento informal do artista (em data não registrada, exercício de anamnese), quando argüido sobre a representação desses cones em sua pequena pintura de 1990. Trabalho adquirido em exposição individual do artista na Ex-Libris, Belo Horizonte, em 1990.

¹⁵⁵ O documento / certificado da Galeria São Paulo (assinado por Regina Boni) registra essa data, no entanto não há nenhuma confirmação de inscrição de data na própria obra, apenas a assinatura do artista no canto inferior esquerdo.

¹⁵⁶ Obra reproduzida na p. 50 do livro *Efrain Almeida: Pereira, Cecília* (org.), 2001.

vem com um pequeno texto sobre “O Micróbio” ¹⁵⁷ (de Hilaire Belloc) e oito fotos duplas para serem vistas no aparelho, obtendo-se um efeito estereoscópico, uma ilusão de terceira dimensão. A brincadeira, como em muitos trabalhos de Vik Muniz, é que nenhum dos “micróbios” vistos é realmente alguma foto microscópica, são imagens de coisas diversas que simulam formas “estereotipadas” de “micróbios” (ou a idéia de “micróbios”) em fotos em “preto e branco”, *como se* fossem fotos científicas. Um copo de vidro transparente *como se* estivesse cheio de leite é um “truque” da obra de Felipe Cohen (2004) ¹⁵⁸, pois o “preenchimento de leite” é, na verdade, um sólido maciço de mármore branco que se encaixa perfeitamente no espaço vazio do copo. O livro-objeto “Velazquez” (1996, exemplar número 0762), de Waltercio Caldas, desconstruiu o olhar sobre as obras de Velazquez e sobre o próprio livro de arte. Waltercio, com recursos de computação gráfica, apagou, sumiu, fez desaparecer todos os personagens das obras do artista espanhol (incluindo a obra clássica do jogo de representação do olhar artístico: “Las Meninas”) e deixou apenas os cenários vazios (interiores e exteriores). Além disso, ele desfocou todas as imagens e os textos, tornando-os ilegíveis. Sandra Tucci, em seu “Reflexo pequeno dourado e preto” ¹⁵⁹ lembra o espelho da obra “O Casal Arnolfini” de Jan van Eyck (da coleção da National Gallery de Londres), também um dos ícones do jogo de espelhos e representações na história da arte. Simultaneamente esse pequeno reflexo dourado e preto lembra os globos negros que ocultam o movimento de câmeras de sistemas de segurança. No entanto, seu reflexo de resina maciça negra não deixa de ser um olho cego fitando o observador.

Entre o visto e o não visto existe um ponto de entrelaçamento. Merleau Ponty escreveu que *“Se é verdade que a filosofia, desde que se declara reflexão ou coincidência, prejudica o que encontrará, torna-se-lhe necessário então recomeçar tudo de novo, rejeitar os instrumentos adotados pela reflexão e pela intuição, instalar-se num local em que estas ainda não se distinguem, em experiências que não foram ainda “trabalhadas”, que nos ofereçam concomitantemente e confusamente o “sujeito” e o “objeto”, a existência e a essência, e lhe dão, portanto, os meios de redefini-los”* (MP-VI, p.127) ¹⁶⁰. Para Merleau-Ponty, no entanto, não se trata de colocar tudo em dúvida, pois o “pirronismo” [relembrando a grande influência de Duchamp] que instala o ceticismo

¹⁵⁷ Texto integrante em pequeno encarte na obra, assinado por Hilaire Belloc: O Micróbio: O Micróbio é tão pequeno / Que você não consegue avistá-lo de jeito nenhum, / Mas algumas pessoas confiantes esperam / Vê-lo através de um microscópio. / Sua língua que descansa / Abaixo de uma centena de curiosas filas de dentes; / Seus sete rabos de penachos com vários / Amáveis pontos pink e rosa, / Em cada qual um desenho encontra-se, / Composto por quarenta linhas separadas; / Sua sobancelha de um verde terno; / Tudo isso ainda nunca foi visto / Mas cientistas devem saber, / Nos asseguram que eles devem ser assim... / Oh! Nunca deixe-nos (sic.), duvidar nunca / O que ninguém tem certeza!

¹⁵⁸ Reproduzido no folder da individual de Felipe Cohen na Galeria Virgílio, São Paulo, SP, agosto de 2004.

¹⁵⁹ Alumínio banhado a ouro e resina acrílica. Reproduzido no Folder da individual de Sandra Tucci na Galeria Luísa Strina, 2003.

¹⁶⁰ Usarei a abreviatura MP-VI para o livro: Merleau-Ponty, M. *O visível e o invisível*. Vide referências bibliográficas.

completo é uma ingenuidade que se dilacera a si mesma dentro da noite. Entre o Ser em si e a “vida interior”, nem mesmo entrevê o problema do mundo (idem, p.18). Para o autor, não se deve tentar fugir da questão, mas trabalhar exatamente na direção oposta, pois o que importa é precisamente saber o sentido de ser do mundo, reformulando *os argumentos céticos fora de todo preconceito ontológico, justamente para sabermos o que é o ser-mundo, o ser-coisa, o ser imaginário e o ser consciente* (ibidem). Para o filósofo francês, a física e a psicologia [o confronto do subjetivo versus o objetivo] apresentam duas ordens de objetos a serem conhecidos em suas propriedades intrínsecas por um pensamento que se pretende pensar como “puro” e que determinam [as duas ordens] o que são “em si”. Se todos exercem suas preferências [incluindo os físicos e os psicólogos], tudo está sujeito ao processo de desconstrução que seus discípulos iriam empreender (os “mestres da suspeita”, de acordo com Paul Ricoeur) desnudando as “ciências humanas” para que elas não possam mais ser vistas como “coisas puras” e, portanto, evidentemente inscrevendo-as [as ciências humanas] em suas *constelações* sociais e históricas. As coisas vistas e não vistas (“*Seen & Not Seen*”) estabelecem o trânsito entre o mundo visível e o invisível. Se os métodos de prova e de conhecimento não passam de invenções que utilizam um pensamento já instalado no mundo [inevitavelmente transitam pela linguagem], fica claro que uma adesão [ou “fé perceptiva”, para Merleau-Ponty] precisa estar além das provas, pois nossa experiência é mais velha que qualquer opinião [ela remonta ao esquecimento das origens, das gêneses, das genealogias]. A diferença aqui entre Filosofia e ciência é que “*a Filosofia não é ciência, porque a ciência acredita poder sobrevoar seu objeto, tendo por adquirida a correlação do saber e do ser, ao passo que a Filosofia é o conjunto das questões onde aquele que questiona é, ele próprio, posto em causa pela questão*” (MP-VI, p.37).

Para Merleau-Ponty, somos seres naturalmente dotados de luz com uma abertura de fé para o mundo que proporciona à Filosofia uma possibilidade de apropriação dessa abertura inicial convertendo reflexivamente o perceber e o imaginar em duas maneiras de pensar. Portanto, a visão faz parte da potência de pensar. O segredo do mundo que procuramos somente se revela para aquele que está em contato com ele. Se eu sou, entre outras coisas, “saber”, de tudo o que eu vivo, enquanto vivo, tenho diante de mim o sentido sem o que não viveria e não posso procurar nenhuma luz concernente ao mundo a não ser interrogando e explicando a minha freqüentação do mundo, compreendendo-o de dentro (MP-VI, p.39-41). Se a reflexão parece recuperar tudo, ela tem um ponto cego do “olho do espírito” em que o seu esforço de recuperação tende a falhar quando ela trata de si própria. Assim, a reflexão que se dobra sobre a espessura do mundo para iluminá-lo corre o risco de devolver ao mundo apenas a sua própria luz. Se compreender é traduzir em significações disponíveis um sentido inicialmente cativo na coisa e no mundo (p.44), reduzir a percepção ao pensamento de perceber é um tipo de certeza que nunca nos dará o “há” do mundo (p.45). *A marcha para adequação que os fatos de des-ilusão testemunham (...) é a pré-posse de uma totalidade que está aí antes que se*

saiba como e por quê, cujas realizações nunca são o que teríamos imaginado que fossem e que, contudo, preenche em nós uma espera secreta já que nela acreditamos infatigavelmente (p.49-50). A reflexão, como uma atividade de uma subjetividade situada no espaço e no tempo, é obrigada a confessar-se como construção retrospectiva (p.53). Uma construção que precisa de um sistema de significações que elabora um vínculo misterioso com a localidade e a temporalidade; determina um ponto de aparição na terra e na vida de um ser que se relaciona com outros pontos de espaço e tempo de outros seres: um elo liga secretamente uma experiência às suas variantes. *A linguagem é uma vida, a nossa e a delas; (...) ela vive em silêncio; tudo que lançamos aos outros germinou neste grande país mudo que não nos abandona; (...) a experiência da fala subindo como bolha do fundo de sua experiência muda, sabe o filósofo, melhor do que ninguém que a vivência é uma vivência-falada, (...) o mais válido testemunho do Ser* (p.123). O tema absolutamente universal da filosofia é a linguagem-coisa que vale como arma [*mass destruction*?], ação, como ofensa e sedução [*“Love & Hate”*?], porque faz com que aflorem todas as relações profundas da vivência em que se formou [*“It’s my life”*?], a vivência da vida e da ação, mas também a da literatura e da poesia (p.124). *“Que sei eu?” não é apenas “o que é saber?” e nem apenas “quem sou?”, mas finalmente “o que há?” e ainda “o que é o há?” e essas perguntas não pedem exibição de alguma coisa dita que lhes poria fim, mas o desvendamento de um Ser que não é posto, porque não carece sê-lo, porque está silenciosamente atrás de todas as nossas afirmações, negações e até mesmo atrás de todas as questões formuladas, não que se trate de esquecê-las em seu silêncio e da palavra um no outro: “É na experiência [...] ainda muda que cabe trazer à expressão pura de seu próprio sentido”* (p.126 ¹⁶¹).

Um trabalho que tem como tema o que pode ser “visto” ou “não visto” acaba esbarrando na evocação filosófica do diáfano. O ver está completamente envolvido com o mundo fenomenológico da experiência. A visão dá ensejo à posse do que é visto. Para Didi-Huberman, dar a ver é sempre inquietar o ver, sem seu ato, sem seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Para o filósofo, os pensamentos binários [poderíamos exemplificar com o Visto e Não Visto e também com o *“Love & Hate”* ¹⁶²] são pensamentos do dilema, portanto incapazes de perceber seja o que for da economia visual como tal. O distanciamento metafórico do pensamento é inevitável e por isso mesmo o distanciamento real [literal] da obra em relação à porta. Não há que escolher entre o que vemos (com sua consequência exclusiva num discurso que o fixa, a saber: a tautologia) e o que olha (com seu embargo exclusivo no discurso que o fixa, a saber: a crença) (Didi-Huberman 1998, p.77). Não há como escolher entre o que vemos e o

¹⁶¹ Trechos entre aspas são de Husserl (*Méditations Cartésiennes*) citado por Merleau-Ponty.

¹⁶² *“Vanishing Point”*, em “Obra Póstuma”, é a explicitação maior dessa operação fendida, inquieta e agitada em que o encontro de *“Shark & Dark”* com *“Spirit”* [Shark-spirit & Dark-spirit] é interrompido por uma seqüência de seis grupos de esculturas de néon com a inscrição das palavras *“Fading Always Hiding”*, como se fosse uma linha quebrada descendente ou um abismo. Vide Capítulo VI.

que nos olha. Há apenas que se inquietar com o “entre”. E para se inquietar com esse “entre”, existe um caminho literal a ser percorrido. A luz de “*Seen & Not Seen*” podia ser vista da porta de entrada da galeria, mas ela também representava o olhar que o próprio espaço, do seu ponto visível mais distante, devolvia ao visitante. A mais simples imagem, contanto que ela venha à luz, não dá a perceber algo que se esgotaria no ato de ver, e mesmo naquilo que se pode dizer que é visto. *Talvez só haja imagem a pensar radicalmente para além da oposição canônica do visível e do legível* (idem, p.95).

Derrida pergunta: o que se esconde na própria luz? Para ele, a liberdade garantida pelo descompromisso crítico (em todos os sentidos desse termo) é, portanto solicitude e abertura para a totalidade. Mas o que nos esconde essa abertura? Não pelo que ela poderia deixar de lado e fora da vista, mas na sua própria luz? (JD-ED, p.17). A resposta parece ser a imaginação, a representação da idéia estética “*inexponível*” da própria imaginação como a liberdade que se mostra apenas em suas obras (p.18). Para Derrida, a escrita é originariamente hermética: *a escritura desloca-se numa linha quebrada entre a palavra perdida e a palavra prometida* (p.59). Se a ausência é a alma da pergunta, a razão precisa desvendar a si própria, escutando a palavra proferida, um escutar-se-falar como constituição de uma história da razão pelo atalho de uma escritura (p.102), pois o limite da representação é a própria vida [“*It’s my life*” como representação desse limite] no que ela tem de irrepresentável (p.152). A representação de “*Seen & Not Seen*”, trabalha, portanto “*a materialização visual e plástica da palavra, em servir-se da palavra num sentido concreto e espacial, em manipulá-la como um objeto sólido e que abala as coisas*”¹⁶³ [ou pode ser abalada facilmente pelas coisas, literalmente quebrada, pois, nesse caso, as palavras são feitas de vidro e preenchidas por algo tão diáfano quanto o gás néon].

“*Seen & Not Seen*” tem uma dedicatória *post-scriptum* no catálogo de “*Love & Hate*” para os artistas: Amilcar de Castro e David Byrne. No entanto, aqui há a necessidade de mais uma dedicatória: Maurice Merleau-Ponty, que nos consignou obras fundamentais para essa discussão: “O visível e o invisível” e “O olho e o espírito”, entre outras.

¹⁶³ O trecho em itálico é de Antonin Artaud, citado por Derrida, uma “coincidência feliz”, como se fosse uma descrição plástica de “*Seen & Not Seen*”. (JD-ED, p.162-163)

4 – “Love & Hate”

*“E agora, vou dizer uma coisa que vai talvez deixar muitas pessoas estupefatas
Sou inimigo do teatro. Sempre o fui.
Amo muito o teatro, e por essa mesma razão sou seu grande inimigo”.*

Antonin Artaud

O campo do amor e do ódio é o território da ambigüidade das oposições e contradições das paixões e dos desejos. Uma linha formada por declarações de amor e ódio justapostas atravessou uma das paredes da galeria de um extremo ao outro. Era, como já foi declarado, uma resposta para o trabalho de Jac Leirner, os cartões de visita também horizontalmente justapostos na exposição “Foi um prazer”. A série “Love & Hate” pode ser analisada sob diversos ângulos. O primeiro é o da horizontalidade que remete a um diálogo com a obra de outra artista. Horizonte se relaciona espacialmente com paisagem. Emprega-se aqui uma metáfora geográfica: uma paisagem foi instalada em um local específico para dialogar com outra paisagem [ausente] que desvela a visão de outra pessoa. O diálogo entre dois horizontes em que o fiel da balança agora é o tempo. O viés psicanalítico ofereceria uma série de explicações bem convincentes para as escolhas dos artistas que integraram a série, das obras selecionadas, daquilo que elas representavam, seus temas, títulos, datas e dimensões. No entanto, existiria o risco de se fazer de uma auto-análise uma justificativa autobiográfica e se instalar em terreno perigoso e subjetivo da expectativa quanto às crenças dos outros. A atividade artística de imaginação e invenção supõe uma associação com a capacidade de crer. No entanto, o que se crê ou não crê acaba se evidenciando por si mesmo na ordem de um discurso. Portanto, não adiantaria relatar que o encadeamento de artistas não era aleatório, que existia uma longa história, uma narrativa entre o visto e o não visto, um ponto inicial e final que denunciavam suas origens. O trabalho foi planejado para oferecer uma abertura de modo que o que se via poderia ser exatamente aquilo que se via. Pelo viés tautológico, o trabalho não deixava de ser minimalista e conceitual. Havia uma redução dos meios de expressão, repetição de padrões, nomes e pronomes que se sucediam dentro de uma mesma estrutura textual. Ocorriam cores e imagens que se alteravam dentro de um espaço rigidamente delimitado, um ritmo alternado entre o branco e o preto dentro de caixas de madeira e vidro que refletiam invertidamente as luzes instaladas no espaço, uma composição *quase* tão musical quanto “Hip Hop”, de Jac Leirner. Independente do que for escrito aqui, o viés psicanalítico sempre poderá encontrar seus próprios meios de fugir ao controle, pois a linguagem utilizada sempre estará sujeita a transmitir seus próprios segredos (conscientes e inconscientes). A negação de alguma coisa poderá ser apontada como um recalque [ou mesmo afirmação] de outra, a escolha de palavras e objetos revelará tendências afetivas e sexuais [reprimidas ou explicitadas]. A antropologia e as ciências sociais poderão estudar as relações sócio-econômicas que permitiram a realização de tal trabalho. Poderão alegar que os artistas fazem um trabalho etnográfico que se

declara como obra de arte e, diante de tal afirmativa, provoca uma alteração nas condições de estudo e análises, não estando mais sujeitos a uma crítica antropológica e social. De fato, os artistas que realizam trabalhos antropológicos e sociais entram em campos em que não são especialistas, sem as metodologias e estratégias científicas apropriadas a não ser aquelas instituídas por suas próprias escolhas e intuições ¹⁶⁴. No entanto, “*Love & Hate*”, se tem algo de etnográfico, antropológico ou social, esse algo está situado apenas no campo de circunstâncias do próprio sistema das artes. Não existe nenhuma intenção de subversão política, nenhuma proposta de assistência sócio-cultural, nenhuma filantropia, terapia e nem mesmo uma intromissão sistemática de caráter interdisciplinar que queira mudar a ordem das coisas. Enfim, não existe uma proposta originária, revolucionária ou nenhuma intenção de mudar o mundo através da arte. A arte cansou de ser revolucionária e a invenção do novo já se banalizou em um processo de obsolescência programada. Esse trabalho se instala como um processo de vida, de diferenciação na aceitação e repetição da ordem das coisas dadas. Um dizer alguma coisa que se impõe como uma tarefa de afirmação de vida, de descoberta de possibilidade de ser apenas mais um indivíduo qualquer. Alguém exposto a todas as qualidades de paixões e ações comuns a todos os seres humanos.

A série que dá o título para a exposição, “*Love & Hate*”, é composta de fotografias / declarações de amor e ódio transformadas em documentos autenticados por cartório. A série completa é composta de 55 obras (que foram planejadas para serem instaladas justapostas aproveitando a longa extensão das paredes do Gabinete de Arte Raquel Arnaud ¹⁶⁵). O suporte das declarações é o papel fotográfico (um papel especial, metálico). O texto da declaração de amor e ódio é dirigido aos artistas cujas obras pertencem à coleção realizada como um “lastro” para esse projeto e outros projetos em uma intenção de um “*work in progress*”. A lógica aplicada é da reflexão, da inversão, das oposições. Nessas declarações, o espaço é dividido ao meio: um lado é branco (positivo) e outro preto (negativo). A tradição envolvida é a da virtualidade da reflexão da imagem no espelho ou a reflexão semântica possibilitada pela linguagem textual. Em cada um dos lados há, teoricamente, a reprodução da mesma obra do artista que pertence à coleção com os devidos créditos (autor, título, técnica, dimensões, data). Teoricamente, pois no lado esquerdo de todas as peças da série, a reprodução da obra original está coberta por um filtro opaco de uma cor que se relaciona subjetivamente com a obra. São 55 artistas; 55 cores diferentes (55 matizes, cores “puras” não foram utilizadas). Centralizada

¹⁶⁴ Crítica de Hal Foster no ensaio “The artist as Ethnographer”, citado por Miwon Kwon, 2004, p.138.

¹⁶⁵ No entanto, sabia-se que a extensão da parede da galeria não era suficiente para instalar todas as 55 declarações. Haveria uma seleção da seleção que seria efetuada “intuitivamente” apenas no momento da montagem da exposição, a partir de determinadas peças que eram consideradas “marcos obrigatórios” e tinham correspondência espacial com o que se encontrava instalado nas outras peças ao longo da galeria.

nesse filtro há a aparição desfocada da palavra POWER ¹⁶⁶ (utilizando os recursos da computação gráfica) e no canto inferior direito, de uma forma muito discreta, aparece a frase: “direitos reservados ao autor”. A autoria pode ser interpretada nesse caso como uma provocação de um questionamento: qual é o autor que é protegido? Aquele que criou a obra que foi colecionada? O fotógrafo que documentou a obra? Ou o que a adquiriu para sua coleção usando-a para criar outra obra? Todos três, simultaneamente. Da forma como o programa *Photoshop* permite trabalhar em camadas (*layers*), a foto literalmente está no arquivo original. E o que é original? Nesse caso, é o arquivo aberto em *layers*, antes de ser processado em laboratório e virar uma imagem de camada única sobre um papel fotográfico. Foi dado o devido crédito para o fotógrafo, mas não é possível ver a imagem positiva a não ser que você tenha acesso ao arquivo digital que foi utilizado no laboratório fotográfico ¹⁶⁷. A presença de um fotógrafo profissional é uma imposição do conceito da obra para completar uma trilogia autoral. O crédito do fotógrafo foi feito exatamente para explicitar essa relação e ampliar a possibilidade de discussão. Ver a imagem positiva da obra não é possível durante a exposição, pois o jogo de presença implica exatamente o processo artístico de ver e deixar ser visto, induzir a visão ou encobri-la. A contemplação da obra original é um dos prazeres daquele que tem o “direito” (uma forma de poder) de posse (ou propriedade). O poder envolvido nesse caso utiliza o sistema das leis de direitos autorais para se reafirmar, pois ele protege o fotógrafo e o autor da obra fotografada [e obviamente o terceiro autor envolvido]. Ao mesmo tempo, essa afirmação de um direito legal se transforma em um exercício de um pequeno poder de mostrar ou não mostrar uma obra original e cuja presença real ele tem o direito de compartilhar com os outros de acordo com os critérios que melhor lhe convier. Pelo viés social, esse é um dos prazeres da posse de um objeto cultural e talvez uma das razões privilegiadas para a raridade ser traduzida em cifras econômicas e desejo de *status*. O artista proprietário reconhece que a existência real desses artistas e dessas obras é exatamente o que permite a criação de outra obra em um círculo de relações dialéticas. Desde que se está exposto ao mundo, o sujeito está em contato com os outros e as trocas (conscientes ou inconscientes) são inevitáveis.

Há uma fragilidade, uma dúvida, uma possibilidade de questionamento: não seriam todos aqueles artistas colecionados os verdadeiros artistas, os artistas originais? Ou eles teriam também, de

¹⁶⁶ A utilização da palavra “power” desfocadamente surgiu antes como um jogo com a logomarca “fora de foco” da *Tate Modern*. Uma das explicações mais óbvias que foi encontrada, *a posteriori*, é a menção de Deleuze ao analisar a obra de Foucault sobre a existência dos “focos difusos de poder”. Deleuze explica que no próprio processo de existência de “focos difusos de poder”, os discursos sem referência exercem uma função num conjunto, ou seja, as palavras, frases e proposições retidas no *corpus* devem ser escolhidas em torno dos focos difusos de poder (e de resistência) acionados por esse ou aquele problema. (...) Ele aborda que a teoria só aparece depois de constituído esse corpus, “cai” sobre ele: é o “ser da linguagem” de que falavam “As Palavras e as Coisas”, de Foucault, o “há linguagem” invocado pela *Arqueologia*, variável conforme cada conjunto. (DG-F. P. 28). O uso da palavra “power” é analisado de acordo com Foucault um pouco mais adiante no texto.

¹⁶⁷ Se a obra for fotografada novamente, pelos processos dos softwares disponíveis para manipulação de imagens digitais, seria possível inverter o negativo e se obter o positivo da imagem novamente.

um modo ou de outro, nem sempre tão explicitamente, passado por um processo de apropriação de linguagens que não teriam sido criadas por eles? Haveria um artista original? Quem teria sido o primeiro a estabelecer os princípios de uma linguagem artística? Não seria a linguagem um processo de acúmulos cujos autores teriam tido seus nomes perdidos antes mesmo de uma noção do nome próprio e da preservação de uma genealogia? Qual a relevância de se aproximar desses artistas ou do artista mais original possível? Quais os critérios para avaliar a originalidade de uma obra de arte na atualidade? Quem poderia ser considerado um artista? Quem define esses parâmetros? É a galeria? É um contexto sistêmico e institucional? É a filiação, a formação, o currículo? São os críticos? Os colecionadores? Ou são os próprios artistas? Nem todas as perguntas teriam respostas imediatas e claras. A subjetividade implícita em todos esses processos pode ser sempre contestada, questionada. Uma coleção como lastro conceitual é reflexo de paixões, mas também é um sintoma de procura de parâmetros, de parentesco, filiação, genealogia, gênese e origem. Em um processo como esse, as escolhas exercidas não podem ser aleatórias.

Como a palavra POWER foi repetida 55 vezes na série “*Love & Hate*”, cabe fazer uma breve análise sobre essa instância de uso de uma palavra que representa o “poder”. Antes de mais nada, é preciso lembrar que “power”, em inglês, também serve para designar o mecanismo que aciona [liga, conecta] uma fonte de energia para fazer um determinado aparelho funcionar. Para um breve esclarecimento sobre esse assunto tão amplo, nada melhor do que recorrer a Michel Foucault e sua “Microfísica do Poder”¹⁶⁸. Foucault escreve que o poder permeia tudo, produz coisas [cria objetos], induz ao prazer [os faz emergir], forma o saber [acumula informações e as utiliza], produz o discurso (FM-MP, p.8 e 141). Cabe às ciências humanas ver historicamente como se produzem efeitos de verdade no interior de discursos [que na verdade são sempre fragmentários] que não são em si nem verdadeiros e nem falsos. Antes disso, a análise precisa dar conta da constituição do sujeito na trama histórica, o que Foucault chama de “genealogia”, isto é, uma forma de história que dê conta da constituição dos saberes, dos discursos, dos domínios de objeto (FM-MP, p.7). Para esse autor, a verdade não existe fora do poder ou mesmo sem poder, pois essa verdade não passa de uma economia política da verdade, centrada na forma do discurso científico e nas instituições que o produzem. A genealogia exige a minúcia do saber, um grande número de materiais acumulados, exige muita paciência (p.15). O que se encontra no começo histórico das coisas [nas gêneses] não é a identidade ainda preservada da origem – é a discórdia entre as coisas, é o disparate. A razão, o acaso, a verdade, a paixão e o ódio são armas lentamente forjadas ao longo das lutas pessoais (p.18). A pesquisa da proveniência agita o que se percebia imóvel; ela fragmenta o que se pensava unido; ela mostra a heterogeneidade do que se imaginava em conformidade consigo mesmo (p.21). Onde há poder, ele se

¹⁶⁸ Abreviatura utilizada: FM-MP para: Foucault, Michel. Microfísica do Poder. Organização e tradução: Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

exerce [e não é possível que o poder se exerça sem um saber], com uns de um lado e outros do outro, não se sabe ao certo quem o detém, mas se sabe quem não o possui. Cada luta se desenvolve em torno de um foco particular de poder, mesmo que esse foco seja difuso. *E se designar os focos, denunciá-los, falar deles publicamente é uma luta, não é porque ninguém tinha tido consciência disto, mas porque falar a esse respeito, forçar a rede de informação institucional, nomear, dizer quem fez, o que fez, designar o alvo – é uma primeira inversão de poder, é um primeiro passo para outras lutas contra o poder* (p. 75-76). Na pesquisa da genealogia, o que está em jogo é saber qual é a ambição de poder e qual a pretensão do discurso científico. Tais ambições e pretensões podem ocultar a existência de um empreendimento para libertar da sujeição os saberes históricos, isto é, torná-los capazes de oposição e de luta contra a coerção de um discurso teórico, unitário, formal e científico. Nesse ponto, a genealogia entra como tática e a arqueologia como método. Trata-se aqui de uma reativação dos saberes locais contra a hierarquização científica do conhecimento e seus efeitos intrínsecos de poder. Obviamente Foucault está atento para o risco de se extrair fragmentos [como uma prática da arqueologia] que podem ser recodificados, recolonizados pelo discurso unitário que, depois de tê-los desqualificado e ignorado quando apareceram, estão agora prontos a anexá-los aos seus próprios discursos e a seus efeitos de saber e de poder (p.172-173). Seria ingênuo não imaginar que existe um “economicismo” na teoria do poder, pois os mecanismos econômicos traduzem uma relação de força com a possibilidade de dois esquemas de análises: o esquema contrato-opressão, que é o jurídico, e o esquema dominação-repressão ou guerra-repressão, em que a oposição pertinente não é entre legítimo-ilegítimo como no precedente, mas entre luta e submissão (p.177). Entre poder, direito e verdade existem relações de poder que não podem se dissociar, não são capazes de se estabelecer nem funcionar sem uma produção, uma acumulação, uma circulação e um funcionamento do discurso. Portanto, existem múltiplas sujeições que funcionam no interior de um corpo social, mas o indivíduo é o primeiro efeito disso, é a instância material de sujeição e o seu centro de transmissão, o poder em suas extremidades, onde ele se implanta e produz efeitos reais. Para resistir, é preciso que a resistência seja como o poder [faça uso de seus próprios mecanismos], que ela seja tão inventiva, tão móvel, tão produtiva quanto ele (p.241).

“*Love & Hate*”, traz, no lado esquerdo (*Love*), abaixo da reprodução da obra, uma declaração de amor ao artista escolhido (por exemplo: *I love Nuno Ramos because he did something I wanted to do*). Esse *something* que o artista fez pode não ser exatamente a obra colecionada e reproduzida. É uma afirmação aberta sobre um nome. Nem sempre foi possível ter a obra de determinado artista que seria a melhor representação dos motivos pelos quais ele foi eleito. No entanto, a obra escolhida, na maioria dos casos, refere-se ao próprio processo de raciocínio metalingüístico empregado. Em alguns casos raros na coleção, o artista é apenas representado por uma obra no sentido de “reliquia”, ou seja, o que foi possível ser adquirido dentro do sistema das artes (uma gravura ou alguma edição com uma

tiragem maior, ao invés de uma “obra única”). Simultaneamente, isso também explica a ausência de vários artistas que poderiam ser incluídos, caso os recursos financeiros e as circunstâncias fossem favoráveis. Muitos deles ¹⁶⁹ já estavam completamente inacessíveis, do ponto de vista econômico, e não aconteceram “acasos” ou situações facilitadoras para que tais artistas pudessem fazer parte do conjunto.

No lado direito (*Hate*), a reprodução da obra e sua legenda estão completamente invertidas: a posição (verso do que seria o “cromo” – a obra no espelho) e as cores negativas (negativo-luz do processo fotográfico). Na oposição gráfica à declaração de amor, o texto repetido apenas altera a palavra “amor” por “ódio” ao artista por este ter feito alguma coisa, provavelmente a mesma razão pela qual ele é amado. A inversão da frase não é tratada como uma inversão de imagem (um espelho), como o caso da reprodução da obra. A inversão aqui é apenas semântica, pois o texto permanece legível sem a necessidade de se fazer qualquer esforço adicional. Em todas as declarações, o motivo para se amar ou odiar um artista é sempre o mesmo. A operação é completada pelo reconhecimento cartorial da assinatura como **verdadeira**. Convém lembrar que na linguagem cartorial, existe uma grande diferença quando se utiliza a palavra “verdadeira” e “autêntica”. A palavra “autêntica” pode ser aplicada como uma comparação, por semelhança. No caso da utilização da palavra “verdadeira”, significa que o tabelião está atestando que ele viu (ele teoricamente presenciou) o verdadeiro autor da assinatura dar o seu autógrafo em determinado documento, portanto, um termo para não deixar dúvida alguma quanto às evidências documentais que podem provar alguma coisa. Em um cartório (Cartório do Segundo Ofício de Notas) de Divinópolis, Minas Gerais, a assinatura foi registrada com instruções expressas para que o reconhecimento de firma somente possa ser feito pela tabeliã na presença física do autor.

A linguagem cartorial não é uma novidade na arte. Em 1963, Robert Morris fez um trabalho que praticava um jogo irônico com o poder do artista. Nessa obra, havia uma reprodução em relevo das formas de outra peça sua, do mesmo ano com um título diagramático *Exhibit A*. Ao lado dessa reprodução [*Exhibit A*] ele colocou uma declaração registrada em cartório em que ele estabelecia que, a partir daquela data e documento, todas as qualidades e conteúdos estéticos do trabalho original cuja referência estava ao lado da declaração [*Exhibit A*] foram completamente removidos por ele. Tal atitude se devia a um atraso no cumprimento do pagamento por parte do colecionador que havia adquirido a primeira obra. A peça em questão de Morris, “agora destituída de qualidade e conteúdo estético”, era intitulada “*Litanies*”. Composta por uma placa com uma entrada para uma chave e uma penca de vinte e sete chaves com palavras que faziam referência a outra obra textual, no caso, as 27

¹⁶⁹ Talvez, as principais ausências que podem ser apontadas imediatamente no conjunto da coleção são: Nelson Leirner, Iberê Camargo, Alfredo Volpi, Beatriz Milhazes, Iran do Espírito Santo, José Resende, Carlos Fajardo, Adriana Varejão.

notas da *Green Box*, escritas por Duchamp para explicar retroativamente o seu Grande Vidro. Ironicamente, todas as duas peças de Robert Morris, a “original” e aquela segunda, que ele declarara ter removido todas as qualidades e conteúdos estéticos, fazem parte atualmente da coleção do MOMA de Nova York. O que se coloca aqui em jogo é o poder retroativo de uma declaração do artista sobre uma construção inicial de um objeto comercializado como “obra de arte”, poder retroativo ou “retrospectivo” imensamente explorado por Duchamp. Esse e outros casos são narrados por Martha Buskirk (Buskirk 2003) com o propósito de discutir a autoria e a autoridade artística. Ela toma como ponto de partida o Minimalismo, um movimento que abre o caminho para a Arte Conceitual a partir de suas práticas amparadas em uma necessidade de projetos, instruções, textos, acordos, contratos e uma série de outros documentos. Inicialmente planejada como a mais pura e mínima manifestação artística sem a intenção de se amparar em nada a não ser na obra em si, o Minimalismo se vê às voltas com um problema instalado por um contexto econômico de um sistema artístico baseado na importância da originalidade e da raridade. Buskirk pergunta: quais são os aspectos de autoria que são transferidos no momento de aquisição de uma obra de arte? Pois o estabelecimento de um mercado força o artista encarar situações não previstas ou impossíveis de se controlar. A permanência e longa existência de muitos desses trabalhos depende de assuntos de linguagem e Buskirk relembra que a conexão com a linguagem textual passa a estar implícita na condição de objeto de arte desde a enunciação provocada pelo “ready made” de Duchamp (Buskirk 2003, p.26). O minimalismo, além de enfatizar o poder de ações repetitivas e mecânicas, passa a fazer uso de um aparato industrial sofisticado e terceirizado para confeccionar os trabalhos. Em “*Love & Hate*”, a única evidência da mão do artista nas declarações é exatamente a assinatura reconhecida como “verdadeira”.

A remoção da evidência da mão do artista, um dos principais aspectos que antes caracterizava uma autoria nas artes plásticas, é efetivada por um fazer artístico que pretende exercer um rígido controle sobre o espaço e contexto de apresentação e até mesmo sobre as possibilidades de interpretação da obra. A partir daí, as obras começam a ser acompanhadas por um esquema de instruções de exibição e os artistas se esforçam por adquirir uma base teórica suficiente para lhes garantir o poder primeiro de oferecer as chaves da cadeia de interpretações que lhes interessam [e isso fica bem claro no exemplo citado, as “chaves literais” da obra de Robert Morris]. Para garantir tudo isso, há cada vez mais a necessidade de contratos escritos, certificados e outras formas para a constituição do trabalho e a designação de uma autoria. A função de autor passa a se aproximar mais da descrição feita por Foucault como um sistema classificatório baseado no uso do nome de um autor para designar e diferenciar os objetos (Buskirk 2003, p.24). Para garantir essa classificação, essa designação e a diferenciação, cada vez mais os documentos relacionados à obra minimalista adquirem tanta ou mais importância do que a obra material em si. As questões da autoridade e da autenticidade começam a se transformar em processos de interpretação que não raramente levantam controvérsias,

algumas delas não solucionadas entre as partes envolvidas e passam para a esfera de decisões judiciais ¹⁷⁰. A Arte Conceitual encontrou na linguagem dos projetos, contratos e documentos do Minimalismo, enfim, nas convenções lingüísticas e legais a chave estratégica ou o seu meio ideal de eliminar a distância [temporal e espacial] entre idéia e concretização da idéia. Inevitavelmente, a Arte Conceitual, ao entrar para o mercado de arte, continua a propor as questões: o que é o trabalho? O que constitui o trabalho? Onde está o trabalho? Quando ele é o trabalho? Quem está autorizado a tomar decisões? As respostas para essas questões se tornam cada vez mais complexas e entrecruzadas (Buskirk 2003, p.48).

“Eu desejo o seu desejo” ¹⁷¹, é o nome de uma instalação de Rivane Neuenschwander que expõe fitas de tecido colorido com a impressão de inscrições de desejos de outras pessoas em orifícios feitos em intervalos regulares em uma das paredes da galeria. A proposta é o espectador escrever seus próprios desejos em tirinhas de papel e fazer uma troca: retirar a fita com o desejo do outro e inserir no mesmo lugar o seu próprio desejo. Seguindo esse princípio, a coleção possui uma série de fitas dessa instalação, todas trocadas por desejos inscritos em papéis seguindo a proposta original (em outra remontagem, outra pessoa poderia trocar os seus desejos pelos meus desejos que virariam novas fitas, em um processo cíclico). Não há dúvidas de que essas fitas guardadas na coleção atual são relíquias [ou resíduos] de uma participação ativa em uma obra. No sentido antropológico [talvez etnográfico], elas teriam a autenticidade de testemunharem a participação em uma proposta de uma artista integrante de um circuito oficial do sistema artístico. No entanto, se você afirmar possuir traços materiais que pertenceram a uma obra da artista, depara-se com a oposição da galeria de que a obra está à venda e é proprietário apenas quem pagar o preço e tiver o certificado de autenticidade fornecido pela galeria. Provavelmente, Rivane atestaria que quem seguiu sua proposta,

¹⁷⁰ Entre os vários exemplos citados por Buskirk, o caso mais famoso é a “Coleção Panza”, atualmente mantida na divisão de “Special Collections” do Getty Research Institute. A coleção montada por Giuseppe Panza, um colecionador italiano, a partir de 1974, foi constituída predominantemente de obras Minimalistas e de Arte Conceitual. No entanto, o colecionador adquiriu a maior parte dessas obras como projetos de obras originais com autorizações explícitas para serem fabricadas e montadas, certificados de exclusividade, recibos da aquisição [principalmente da Galeria Leo Castelli, a principal representante desse grupo de artistas na época], instruções para montagens e diversos documentos arquivados, tudo devidamente tramitado legalmente no comércio de arte. Ao vender a sua coleção para o Guggenheim Museum, ficou claro que a maior parte das evidências de posse do colecionador era exatamente a documentação arquivada: ou seja, a Instituição adquiriu os direitos que foram adquiridos por Panza aceitando-os como “obras”. Ao passar a expor as obras sem as autorizações e supervisões dos artistas na confecção dos trabalhos [alguns já falecidos e agora representados por outros agentes], o caso foi parar nos tribunais e levantou a discussão sobre autoridade, autoria e os poderes envolvidos na linguagem dos projetos e certificados comercializados (Buskirk 2003, p.34-56).

¹⁷¹ Rivane Neuenschwander. Exposição: “Eu desejo o seu desejo”. Galeria Fortes Vilaça, São Paulo, 2003. Foi baseado na posse desses “resíduos de instalação” que o nome de Rivane Neuenschwander se integrou ao projeto “*Love & Hate*”. Em outra exposição mais recente, “Coisa de Ninguém. Coisa de Todos” (Galeria Fortes Vilaça, 29 de maio a 23 de junho de 2007), Rivane voltou a abordar questões de autoria, a partir do próprio título da exposição. A obra “Mapa-Mundi / BR” também oferecia a possibilidade do visitante levar um “souvenir” para casa: os cartões postais com imagens fotográficas de locais no Brasil com referências a nomes de outras localidades estrangeiras.

participou de seu projeto, trocou seus desejos pelos desejos dos outros inscritos em uma fita de tecido, teoricamente teria um testemunho material de sua obra [ou um resíduo de participação em sua obra], portanto algo realmente experimentado pelos espectadores. Ao mesmo tempo, ela poderia reconhecer que o poder de propriedade é um assunto complexo e preferir não se manifestar quanto à posição ambígua de titularidade de posse de um trabalho que está nas mãos de seus representantes comerciais. A interpretação ainda é a chave para abrir a porta [ou a gaveta de um arquivo] em que os documentos muitas vezes continuam a ser as únicas evidências de uma linguagem de posse de um trabalho artístico, sua procedência, sua autenticidade e, finalmente, sua autoria.

Em “*Love & Hate*”, o negativo invertido das obras adquiridas é exibido sem nenhuma preocupação de proteção aos direitos legais de autoria, tanto na série de declarações com o mesmo título quanto nas séries intituladas *Constellation* e *One Hundred is Better than One*. Não houve acordo com os autores das obras no momento de aquisição e nem com os seus representantes, pois eles não sabiam inicialmente que a coleção seria utilizada com propósitos artísticos. A proteção [impedimento da visão] da imagem positiva é inquestionavelmente um caso de respeito estratégico aos direitos dos autores, recurso simultaneamente utilizado como meio expressivo [a sobreposição do original com a cor única para cada obra]. O risco assumido quanto à exibição da imagem do negativo invertido é também uma interrogação: ela ainda pode ser considerada uma representação de uma obra autêntica dos autores, seja o autor da obra colecionada, seja o autor da fotografia? Como potencial de produção de uma imagem positiva, não há dúvidas de que um negativo de uma fotografia está protegido pela legislação de direitos autorais. No entanto, a exposição do negativo invertido como uma obra em si também estaria incluída nessa cadeia operatória? Mesmo que fosse considerado que o negativo ainda é uma obra que guarda todo vestígio de uma autoria, a apropriação e utilização de obras de outros artistas já têm uma longa tradição na arte contemporânea. Caso se queira fazer uma análise retrospectiva muito acurada, chega-se até à dissolução completa de nossa idéia de autoria e de memória dos nomes e genealogias.

O emprego das obras dos outros artistas em “*Love & Hate*”, não se inscreve em uma tradição destrutiva, apesar da utilização de uma declaração de ódio. É algo completamente diferente da irônica reprodução da Mona Lisa com bigodes, feita por Duchamp (“*L.H.O.O.Q.*”, de 1919), o que inaugura um aspecto explicitamente metalingüístico na arte [e talvez a tendência explícita que induziria às interpretações auto-destrutivas]. Além dos bigodes acrescentados à reprodução, o título também é inscrito no espaço visível da obra para ser lido [e produzir uma irreverente “cacofonia” ao se pronunciar as letras na língua original francesa]. No entanto, é preciso ficar claro que Duchamp não ousou destruir uma obra original de outro artista. Talvez um dos ápices dessa intenção irônica se efetiva concretamente pela primeira vez na destruição artística de um desenho original de *de Kooning*

empreendida por Robert Rauschenberg na obra “*Erased de Kooning Drawing*” (1953) ¹⁷². A obra é a soma da superfície praticamente vazia do espaço provocado pelo “apagamento” do desenho original [e os seus vestígios] com a explicitação do processo no próprio título aplicado em uma legenda na moldura. Importante notar que ambos os nomes dos autores envolvidos fazem parte do título que já não pode ser considerado apenas um título, pois ele é também uma inscrição / declaração no espaço físico considerado “obra”. Os irmãos Jake & Dinos Chapman, fixados na obra de Goya, “roubaram” uma imagem de uma gravura do artista espanhol (*Great Deeds! Against the Dead!* 1810-12) e trouxeram o horror e a barbaridade para a realidade de um espaço tridimensional e colorido como uma escultura contemporânea com o mesmo título (1994) (Julius, A. 2002, reprodução p.130). Como se não bastasse essa transgressão, anos mais tarde os mesmos artistas ingleses adquiriram uma série completa e original de gravuras de Goya (*The disasters of War*) e pintaram diretamente sobre as gravuras, desmistificando um tabu e instaurando uma inquietação no meio das certezas artísticas inquestionáveis: o mito da obra original e intocável ¹⁷³. Martha Buskirk estuda esse universo de apropriações [literais ou não] das obras dos outros como um mundo das “cópias originais”, em que o próprio Duchamp tem a réplica de sua “Fonte” [que nunca foi uma peça originariamente de sua autoria] fundida em bronze por Sherrie Levine (1991). O mesmo Duchamp, onipresente na arte contemporânea, é apontado como o pioneiro nessa tendência acumulativa de uma linguagem em que ele se propôs a reproduzir as suas próprias obras para se carregar em uma valise (*Box in a Valise*, 1941, com um exemplar no Philadelphia Museum of Art) ¹⁷⁴. Aqui se vê um artista envolvido não apenas com a reprodução fotográfica de uma obra, mas de um conjunto de obras [de sua própria autoria] encerrados em uma valise, talvez um embrião para ser aprofundado no desenvolvimento da idéia de um “Museu Imaginário”, de André Malraux.

Didi-Huberman cita muitos exemplos de inversões em que a dialética ambígua das polaridades e suas contradições “sobredeterminadas” funcionam como caixas de ressonância para exercícios entre a crença e a tautologia. Para o autor, esses sistemas de imagens não cansam de se instalar, positiva ou negativamente, em torno – ou seja, à distância, mas na perspectiva – da cisão

¹⁷² A destruição de Rauschenberg de uma obra autêntica como realização de outra obra ao invés de trabalhar sobre a reprodução, como fez Duchamp, foi uma negociação em que Rauschenberg adquiriu a obra de Kooning especificamente para realizar o seu trabalho. De Kooning parece ter aceitado a proposta com “bom humor” e escolheu um desenho que fosse difícil de apagar, de acordo com Anthony Julius (Julius, A. 2002, p.93-94).

¹⁷³ Anthony Julius ainda acrescenta a essa tradição a americana Jenny Holzer com seus aforismos: *PRIVATE PROPERTY CREATES CRIME, MONEY CREATES TASTE, YOUR OLDEST FEARS ARE YOUR WORST ONES* transmitidos em letreiros luminosos na Times Square, em Nova York, roubando o espaço dos anúncios, confundindo-se com a publicidade, um tipo diferente de roubo em que o delito é a ocupação de um veículo da cultura comercial e o uso de seus meios de comunicação (Julius, A. 2002, p.95).

¹⁷⁴ Estudos amplamente desenvolvidos e exemplificados no capítulo intitulado: *Original Copies*. Buskirk, 2003, p.60-105. Apesar da tradição artística, o uso de imagens dos outros, mesmo com propósitos artísticos não está isento de ser questionado em processos judiciais.

aberta pelo que nos olha no que vemos (Didi-Huberman 1998, p.46). No jogo entre o homem da crença versus o homem da tautologia, o que é visto sempre se prevê e está associado a um fim dos tempos [a um Apocalypse, talvez, vide Capítulo VI]. O homem da crença deseja fixar nossas memórias, nossos temores, nossos desejos, enquanto o homem da tautologia inverte ao extremo esse processo fantasmático, eliminando toda construção temporal fictícia, tentando permanecer no tempo presente de sua experiência do visível (idem, p.48-49). O Minimalismo tentou fabricar um objeto visual despido de todo ilusionismo espacial, algo que não mentisse ou omitisse nada sobre o seu volume, sobre a sua visibilidade. A Arte Conceitual foi mais longe ainda e tentou eliminar a distância entre a idéia e o objeto visual. No entanto, o que Didi-Huberman demonstrou com a desconstrução do Minimalismo e da Arte Conceitual foi o mesmo que Derrida fez com os discursos de Antonin Artaud, Freud, Claude Lévi-Strauss, entre outros, em “*A escritura e a diferença*”: as linguagens são permeáveis – por mais puras, literais e tautológicas que elas se pretendam, acabam possibilitando ao homem da crença encontrar novas interpretações da interpretação, em um processo de repetição que sempre se remete a um devir [a linguagem é consignada à crença e esperança de existência de um futuro]. Entre esses pares de oposições, o que se encontra é um círculo vicioso em que o avesso ou a forma invertida, a forma espelhada, não deixa de ser uma relação de captação de uma estrutura imaginária de um fato de crença (Didi-Huberman 1998, p.74). Para o autor, a própria palavra que gera o princípio literal da morfologia tem origem em *morphè*, citado por Platão na República, evocando o deus capaz de mudar continuamente de aspecto (*eidos*) graças ao poder múltiplo de suas formas sempre virtuais (*pollas morphas*). Ou então caberia, como nas Metamorfoses, de Ovídio, convocar Morfeu, o filho do Sono, que foi assim nomeado em consideração ao trabalho da figurabilidade que ele concedia sem limites nos sonhos dos humanos (idem, p.128). Entre as formas se incluem os “poderes de transformação”, portanto esses são princípios que refletem imagens de vida e de morte, ausência e presença: motores dialéticos do desejo e do luto (ibidem, p.129). O que se encontra na série “*Love & Hate*” não é a superação e nem a identificação polarizada, mas a justaposição e exposição de todos os pontos de vista possíveis em um determinado discurso circunscrito à memória de uma singularidade de um espaço e um tempo. São formas expostas que remetem a um processo de transformação, testemunhado e vivido. Trata-se das contradições e ambigüidades de uma melancolia crítica que reconhece a possibilidade do discurso dialético de Benjamin e assume a *natureza cultural* do fenômeno aurático. “*É somente por estar orientado para o mundo e por tender no desejo para o que não possuo, e, além disso, por modificar a mim mesmo ao desejar o outro, que o próximo e o afastado existem para mim*” (ibidem, p. 162 ¹⁷⁵).

¹⁷⁵ Trata-se de trecho de Erwin Strauss, citado por Didi-Huberman, in: Strauss, E. *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie*. Trad. G. Thines e J.-P. Legrand. Grenoble, Millon, 1989.

Quando se fala em melancolia crítica de uma natureza cultural de um fenômeno aurático; quando se aborda o desejo e orientação desse desejo para o que não possuo; simultaneamente, quando se menciona a possibilidade de modificar a mim mesmo ao desejar o outro, abre-se também um campo para outros tipos de análise. Em *“Love & Hate”*, o poder do arquivo pode ser analisado sob a ótica de um projeto de ciência chamado “psicanálise”¹⁷⁶. A análise dos textos, dos nomes, os vestígios deixados por nomes, legendas e negativos invertidos de objetos colecionados, tudo isso poderia ser encaixado em uma imagem de um “arquivo de si”, ou um “culto de si”, o arquivo como “espelho de si”. Tal condição é importante para construção de uma noção de história, pois se não existisse nada arquivado, a soberania delirante do “eu” tenderia a produzir uma fantasia de um arquivo reinventado que funcionaria como um dogma (Roudinesco, E. 2006, p.8-9). Freud era obcecado por um “desejo de história” e pela vontade de deixar à posteridade vestígios escritos de seu ensino, de sua pessoa, vestígios cujo domínio absoluto ele sonhava deter. Lacan buscava captar o arquivo à maneira como o sujeito capta sua imagem em um espelho (idem, p.26-27). Lacan afirmava a importância do texto, do documento escrito em um arquivo que certificasse alguma coisa sem o qual você ou o historiador não saberia se estava em um sonho. Paradoxalmente, ele afirmava em sua própria práxis, por outro lado, *“a impossibilidade de deixar uma escrita da obra; de um lado, recusa das fontes e dos arquivos e, de outro, exacerbação do peso do arquivo; de um lado, questionamento radical da soberania do eu e, de outro, desejo de transmitir um si inalterável do outro”* (ibidem, p.27). Nesse paradoxo, está o que Elizabeth Roudinesco chama de “estádio do espelho”, a propósito de uma explicação de como funciona o poder do arquivo apagado.

Em *“Love & Hate”* temos simultaneamente a imagem do duplo e a imagem especular. Para Lacan, o sujeito é o homem mesmo enquanto fundamento de seus atos e pensamentos, sujeito do conhecimento e do direito, ampliando o “eu” para uma teoria filosófica do sujeito do desejo e em seguida sujeito do inconsciente (Roudinesco, E. 2006, p.35). Em sua teoria, o “eu” [je], além de sujeito do desejo, seria o desejo como revelação da verdade do ser e o eu [moi] como lugar de ilusão e fonte de erro. Nas declarações de amor e ódio, o outro é o objeto do desejo [I love] que a consciência deseja numa relação negativa [I hate] e espelhada que lhe permite se reconhecer nele (idem, p.37-38). Desse modo, pode-se exemplificar uma gênese em termos de identificação em função de imagens colhidas no outro a golpes de identificações projetivas (ibidem, p.39). Nesse viés psicanalítico, é inevitável apontar o reflexo de uma era do narcisismo: o arquivo de si como culto de si superestima a figura imaginária de um sujeito desprovido de sentido histórico – o narciso. Essa figura não pode

¹⁷⁶ Quem classifica a psicanálise como “projeto de ciência” é Jacques Derrida: (...) *“e, sobretudo, não nesse ponto onde esta ciência, ao menos este projeto de ciência, que se chama psicanálise pretende transformar o próprio estatuto do objeto do historiador, a estrutura do arquivo, o conceito de “verdade histórica” quiçá de ciência em geral, os métodos de decifração do arquivo, a implicação do sujeito no espaço que pretende objetivar, e, em especial, a topologia de todas as divisões internas / externas que estruturam este sujeito e fazem dali um lugar de arquivo em relação ao qual nenhuma objetivação é pura, nem na verdade rigorosamente possível, isto é, completa e terminável”* (JD-MA, p.72).

aceitar nem a velhice, nem a transmissão genealógica nem a identificação com o sucesso do outro. O encontro de dois mitos clássicos da psicanálise Édipo e Narciso propõem sempre um final de uma história trágica: *o primeiro perfura os olhos após ter cometido o incesto e invertido as genealogias, o segundo se suicida ao tomar consciência de que é seu próprio objeto de amor*. O desafio lançado à psicanálise vem do culto do narcisismo, *a obsessão por si mesmo é sempre portadora de uma rejeição do outro transformada em ódio de si e, portanto, em ódio pela presença do outro em si* (ibidem, p.52).

Elizabeth Roudinesco constata que a cultura do narcisismo também é a mesma que impõe a necessidade moderna da “auto-estima” como resultado de uma injunção ao mesmo tempo negativa e positiva. Se esse culto é acompanhado por uma explosão de terapias diversas, todas elas não passam de modalidades da afirmação de si caracterizadas pela vontade de um “desenvolvimento pessoal”. O paradoxo se estabelece quando o mundo é unificado por uma economia de mercado, *portanto pelas ilusões de uma universalidade enganadora, cada vez mais progressivamente narcísica como manifestação de uma pretensão do eu de se diferenciar da massa para melhor se adaptar a ela* (Roudinesco, E. 2006, p.53). A psicanálise introduz uma subversão ao indicar que o mal de que sofre o sujeito moderno vem do interior de si próprio (idem, p.54). O “sujeito mercadoria” agora foi transformado em individualidades múltiplas. Suas personalidades foram atomizadas ou dissociadas, em corpos despedaçados, em suma, são sujeitos captados pela imago do duplo no espelho, segundo a terminologia lacaniana (ibidem, p.55). Esse processo de valorização narcísica é seguido pelo abandono da idéia de uma subjetividade rebelde, pois nas novas crenças terapêuticas, a vontade individual é mais poderosa que o peso do passado e da genealogia. Tal vontade determina muito mais o destino do sujeito que o enraizamento num universo familiar, numa memória, num inconsciente, no sentido freudiano (p.55-56). Esse processo, ainda de acordo com a análise de Roudinesco, passou por uma generalização do cuidado terapêutico como solução para o recuo do desengajamento político e a crença num fim da história, desembocando no desejo de um aniquilamento derradeiro de si, uma busca do nada (p.59). Em um processo crítico cada vez mais acentuado, digna de Pai Ubu, segundo a autora [lembrando estudo de Michel Foucault], as classificações das patologias acabariam por incluir o curso ordinário da vida (p.73). Para finalizar a sessão psicanalítica, em “*Love & Hate*” existe um sintoma de uma angústia similar à angústia apontada por Roudinesco: sofrimentos que exprimem uma revolta de um sujeito contra as respostas categoriais dadas a suas angústias por um sistema aberrante de classificações. Os traços desse sintoma são verificados quando as minorias reproduzem um novo modelo de exclusão [nesse caso, o mundo da “arte”?], subjugando-se aos princípios de uma reivindicação narcísica: culto de si ou de sua comunidade, culto de gueto, fechamento, ódio de si e do outro. Se Narciso descobre a vaidade de sua imagem no espelho, Roudinesco aponta que a psicanálise poderia, ao mesmo tempo, “*por sua capacidade de desconstrução do narcisismo, voltar a ser o*

instrumento de uma rebelião do sujeito contra a absorção de sua imagem a ele infligida pela barbárie das classificações e dos despedaçamentos. Sob a condição, todavia, de que se ponha na escuta desses novos sofrimentos em vez de condená-los com um discurso de imprecações visando a restaurar o modelo de uma normatividade perdida. O mal-estar da civilização exprimido pelo culto de si, poderia então voltar a ser um avanço da civilização sobre a barbárie” (p.76).

5 – “Constellation” – “One hundred is better than one”

A constelação de artistas, œuvre e obra, exprimem-se de maneira tão “plástica”.
Hans Belting

Quando se trata de escrever a história da arte, a obra completa ou a obra individual são temas difíceis acerca da precedência na constelação de artistas. Quantidade e qualidade são idéias que perseguem os colecionadores, os acumuladores. Para André Malraux, toda obra singular era apenas o fragmento de um todo. Para Merleau-Ponty, o mundo visível e seus projetos motores são partes do mesmo Ser: *o visível, no sentido profano, esquece suas premissas, repousa sobre uma visibilidade inteira a ser recriada, e que libera os fantasmas nele cativos* (MP-OE, p.21). Nada melhor do que trabalhar plasticamente com essa idéia a partir das imagens de uma coleção. Os astrônomos estão acostumados a olhar para o céu por meio de mecanismos que empregam lentes e espelhos; as imagens formadas em um telescópio geralmente são imagens especulares (invertidas). *A ciência, só de longe em longe se confronta com o mundo real* (MP-OE, p.13). “Constellation” e “One hundred is better than one” são trabalhos desenvolvidos a partir da acumulação de todas as imagens negativas invertidas das obras colecionadas. Aqui está de volta uma tentativa de agir com um pensamento alegre e improvisador, como uma pintura que se permita a olhar sobre todas as coisas sem nenhum dever de apreciação (MP-OE, p.15). Max Ernst disse que “*o papel do pintor é cercar e projetar o que dentro dele se vê*”, e Merleau-Ponty acrescenta que “*o pintor vive na fascinação. Suas ações mais próprias – os gestos, os traços de que só ele é capaz, e que serão revelação para os outros, porque não têm as mesmas carências que ele – parecem-lhe emanar das coisas mesmas, como o desenho das constelações. Entre ele e o visível, os papéis inevitavelmente se invertem. Por isso tantos pintores disseram que as coisas os olham*” (...) (MP-OE, p.21-22). O prazer envolvido no fazer esses trabalhos foi exatamente colocar ordem nas imagens feitas de luz que seriam depois reveladas em papel fotográfico. Como princípio de composição, depara-se com possibilidades infinitas, como em uma “cena de pintura”. Um artista poderia construir o seu “estilo” trabalhando apenas com essas variáveis para o resto da vida [assim como um pintor pode construir uma obra completa a partir de uma mesma paleta de cores]. No entanto, a intenção aqui se restringe a explorar ou deflagrar uma possibilidade instaurada durante o próprio processo. A composição da obra é resultado direto da idéia de Malraux de que todas aquelas obras não passavam de imagens fragmentárias de um todo. Esses fragmentos obedecem também à idéia de que as fotografias, principalmente a partir dos recursos da digitalização,

podem ser manipuladas como um acervo de imagens para uma grande colagem (ou bricolagem). Aqui, as dimensões reais de cada uma das obras se perdem, suas escalas são completamente fictícias. Suas imagens são aplicadas sobre um fundo negro [uma escuridão] como se fossem cores de uma paleta de tinta. A anexação do mundo em uma constelação revela aquela ambição de reencontrar e prosseguir uma linguagem obscuramente eterna da relação do homem com o cosmos, com o universo. Dar nome a cada estrela, cada planeta, numerá-los todos, classificá-los, ordená-los, tomar posse do cosmos, mesmo que essa posse seja apenas um símbolo, uma ficção da imaginação.¹⁷⁷

Numerar, Rotular, deslocar são operações constantes tanto em *Constellation* quanto em *One hundred is better than one*. Persiste-se aqui no âmbito do idioma da arte, do mesmo modo em que se afirma desde o início em *Monitoria*. “*Ver uma coisa como arte requer no mínimo isso: uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento da história da arte. A existência da arte depende de teorias; sem uma teoria da arte a tinta preta é apenas tinta preta e nada mais. Talvez se possa falar do mundo sem uma teoria sobre o mundo, se bem que não tenho muita certeza de que faça algum sentido propor essa questão, já que a maneira como dividimos e juntamos coisas em órbitas e constelações pressupõe algum tipo de teoria*” (Danto, A.C. 2005, p.202-203). Voltamos aqui à relação interna entre a condição de uma obra de arte e a linguagem que a identifica como tal, pois Danto mesmo escreve que nada é uma obra de arte sem uma interpretação que a constitua como tal. Portanto, a teoria que lida com a arte é tão poderosa a ponto de atrair objetos do mundo real e torná-los parte de um mundo diferente, um mundo da arte, um mundo de coisas interpretadas (idem).

Ao lidar com as estruturas de legitimação de uma obra de arte, a declaração do artista aqui é retomada em uma retribuição reflexiva às declarações efetuadas pelo sistema de comércio de arte. A partir do Minimalismo e da Arte Conceitual, muitos artistas delegaram esse aspecto de autenticar, autorizar ou declarar a validade de uma proposta artística aos seus representantes legais [geralmente os mesmos que representam os interesses comerciais]. Muitas obras somente podem ter sua posse ou propriedade reconhecidas por meio de papéis garantidos por um sistema legal [o Estado e suas

¹⁷⁷ Simultaneamente, em nota autobiográfica, não posso deixar de remeter à série “Constellation”, de Miró [que é uma paixão de infância] e também ao impacto [e privilégio] de ver a retrospectiva de Jasper Johns, no MOMA de Nova York, em 1996. A importância do “trabalho dos outros”, assim como imagens de “constelações” [principalmente a Via Láctea] são questões constantes no trabalho de Jasper Johns. Nas palavras do próprio artista, in VARNEDOE, Kirk [org.]1996:

“*Seeing a thing can sometimes trigger the mind to make another thing. In some instances the new work may include, as a sort of subject matter, references to the thing that was seen. And, because works of painting tend to share many aspects, working itself may initiate memories of other works. Naming or painting these ghosts sometimes seems a way to stop their nagging*” 1982 (p.39).

“*Painting can be a conversation with oneself and, at the same time, it can be a conversation with other paintings. What one does triggers thoughts of what others have done or might do... This introduces a degree of play between the possible and the necessary, which can allow one to learn from other artists’ work that might seem otherwise unrelated or irrelevant*” 1989 (p.64).

normas jurídicas e comerciais] ou mesmo um tabelião. A complexidade de tal sistema já esbarra nas disputas jurídicas, como aquelas em torno da Coleção Panza. A eliminação do traço artesanal do artista e a terceirização da execução das obras abrem possibilidades para uma série de especulações. É desse modo que as declarações de autenticidade das obras da série *Constellation* e *One hundred is better than one* são partes integrantes e explícitas, dispensando teoricamente a intermediação de qualquer outro agente. Tais documentos foram registrados em cartório (do mesmo modo que todas as declarações de “*Love & Hate*”), com o atestado da tabelião de que a assinatura é verdadeira (foi realizada em sua presença). Em mais um jogo de reflexos e repetições, o texto da declaração diz que a obra que está reproduzida acima [do texto declaratório] e que deve estar posicionada à esquerda daquele documento é uma autêntica obra de “Gedley Braga”. Importante notar que novamente existem duas palavras do sistema cartorial em jogo: autêntico e verdadeiro. A assinatura é “verdadeira”, atestada pela tabelião, enquanto a declaração diz que a obra representada é “autêntica”. Entre a verdade e a autenticidade uma diferença foi instalada propositadamente. A reprodução da obra [acima do texto declaratório] inclui a representação do próprio certificado de autenticidade à direita da foto da obra completa, criando um movimento de reprodução infinito [que se estende para a direita até desaparecer em um minúsculo ponto no papel fotográfico], graças a uma série de truques de ilusão empregados [incluindo as possibilidades da fotografia manipulada digitalmente ¹⁷⁸].

O labirinto infinito criado pela imagem e pela linguagem remetem aos textos de Borges, em especial aquele que tanto impressionou Cildo Meireles: “*O jardim das veredas que se bifurcam*” ¹⁷⁹. Nesse texto, a linguagem é empregada de um modo em que presente, passado, futuro e identidades dos personagens são enredados em um problema e um enigma que literalmente se bifurcam infinitamente. Como um atestado assinado na frente de uma tabelião que atestou publicamente que aquela assinatura é verdadeira poderia ter a sua própria imagem (incluindo aquela assinatura) reproduzida em si mesmo? Trata-se de algo semelhante àquele tipo de brincadeira que se propõe para as crianças como o cúmulo da rapidez: trancar a gaveta e atirar as chaves lá dentro. É óbvio que se trata de uma construção fictícia: a imagem fotográfica das assinaturas, carimbos e selos cartoriais na reprodução foi construída em laboratório antes da verdadeira assinatura ser atestada pela tabelião. A simultaneidade que a linguagem permite reflete a plasticidade [ou elasticidade] de um meio representacional capaz de erigir enigmas complexos (o que inclui todos os paradoxos das especulações sobre viagens no tempo que a Física Quântica é capaz de criar ¹⁸⁰). O problema que

¹⁷⁸ Tal possibilidade de manipulação digital trouxe a inquietação da falsificação e da autenticidade para aquele documento que era considerado como representação da realidade.

¹⁷⁹ Texto escolhido por Cildo Meireles para integrar o livro sobre a sua própria obra, editado originalmente em Londres pela Phaidon Press (1999) e em 2000 com edição brasileira pela Cosac & Naify (obra já citada anteriormente).

¹⁸⁰ Como a possibilidade de um filho viajar ao passado e matar o próprio pai ou avô.

concerne à identidade de uma obra de arte tem estreita relação entre o conteúdo e a causalidade. Arthur Danto também recorre a Borges para problematizar a questão da identificação de uma obra, o que obriga a desviar o olhar da aparência para perguntar em que outros fatos, além das aparências, podem residir as diferenças entre obras distintas ou obras que parecem completamente similares. O certificado de autenticidade que inclui a si próprio na representação da obra remete ao sistema reflexivo especular da linguagem e, simultaneamente, ao universo em que o raciocínio de toda a instalação “*Love & Hate*” foi construído. Borges chama esse tipo de princípio como “amplificação da unidade”. Danto cita esse princípio aplicado por Borges em algumas de suas criações labirínticas como em “*Crônicas de Bustos Domecq*”: “*Eliot se apropriou de versos inteiros de outros poetas e os incorporou à sua obra; Pound se apropriou de muitos trechos de Homero e os incluiu nos Cantos. O personagem de Borges deu um passo além e se apropriou de obras inteiras, como Capitães corajosos ou Huckleberry Finn. Não se sabe ao certo em que obra sua incorporou esses livros, e suponho que tudo o que restaria se subtraíssemos Huckleberry Finn do seu Huckleberry Finn, seria o próprio princípio da amplificação*” (Danto, A.C. 2005, p.79).

É preciso muita cautela antes de afirmar que um artista está se repetindo ou repete outro artista, escreve Danto (Danto, A.C. 2005, p.80). O tipo de repetição que está em jogo é aquele que é capaz de produzir conexões entre identidade de uma obra e seu tempo, lugar e procedência, fazendo-se total abstração da história como estilo ou tema (idem, p.81). Exatamente por isso a arte se presta ao tratamento filosófico, pois em sua própria definição não se pode esperar que ela nos forneça um critério para o reconhecimento de obras de arte (ibidem, p.108). É importante, nesse contexto, declarar que uma obra de arte é autêntica e incorporar a declaração à condição de existência daquela obra, pois apenas na arte e na filosofia qualquer coisa pode expressar qualquer coisa desde que se reúnam as condições necessárias enunciáveis na forma de predicados de um lugar (ibidem, p.113). Explorando o conceito representacional, as imagens especulares originais exigem, lógica e conceitualmente, a existência de originais, ao contrário das imitações. Nesse caso, uma imitação falsa é uma imitação que não possui um original [e nesse caso, literalmente, todos os negativos invertidos de “*Love & Hate*”, *Constellation* e *One hundred is better than one* possuem um original]. Os termos “verdadeiro” ou “autêntico” trabalham a ambigüidade entre funções semânticas e descritivas. E talvez, nessa ambigüidade entre o semântico e a descrição esteja a conexão da arte como um objeto filosófico inevitável (ibidem, p.129).

Quando em *One hundred is better than one* a celebração de cem obras de arte se faz pela exploração plástica dos numerais, há mais uma ambigüidade em jogo. Trata-se de colocar em prática as entidades exemplificadoras de si mesmas. Os numerais aqui competem com as imagens das obras, ambos são imagens de representação plástica. Cada numeral é simultaneamente: o índice [a referência] da legenda que identifica obra e artista; um elemento colorido de composição; o número

que quantifica cem obras de uma coleção. A ambigüidade se instala no próprio título *One hundred* “is”: usa-se a palavra “one hundred” ao invés do numeral “100” e o verbo “é”, no singular, enfatiza que a palavra que representa o numeral “cem” é melhor do que aquela que representa o “um”. Poder-se-ia trabalhar exatamente o oposto, óbvio, se alguém quisesse dizer que a quantidade não importa, que “um” pode ser melhor do que “cem”. Mas a idéia de que a representação da quantidade é melhor do que a representação de uma unidade remete ao acúmulo do colecionador que, por sua vez, é uma metáfora do acúmulo do próprio processo da linguagem. No uso do verbo de ligação “é” está implícito o “é” de um ato de identificação artística [quando o “isto não é um cachimbo” quer dizer que “isto é apenas uma pintura”, no caso clássico de Magritte]. Um uso que explora o conceito semântico e o descritivo simultaneamente. Essa frase não quer dizer de maneira nenhuma que “cem artistas são melhores do que um artista”, ou “cem obras de arte são melhores do que uma”. Pois não há o emprego do critério de juízo de qualidade dos artistas e nem das obras entre si. Para se formar uma constelação é preciso haver mais de uma estrela, caso contrário não seria uma constelação. Para uma obra que faz parte de uma série que se propõe ser depositária de uma soma de imagens, a qualidade que importa é a quantidade.

Entre o amor e o ódio, todas essas etapas reflexivas foram percorridas para se chegar ao que resta: a vida. A extensão desse “resto”, a “restância” da vida, propõe que a discussão seja feita no próximo capítulo, quando tratamos exclusivamente de uma das etapas da instalação de “*Love & Hate*” [o que estaria aqui neste capítulo como o item de número “6”]: “*It’s my life*” é o seu coração.

CAPÍTULO IV

“IT’S MY LIFE”

Fecundação

“*It’s my life*” não é minha vida. É uma alegoria de um acontecimento que está situado simultaneamente aquém e além daquilo que se poderia nominar de “minha vida”. Estaria mais próximo de uma “bricolagem” dos vestígios [ou resquícios] de uma vida em um instantâneo de consciência intuitiva flagrado como rolos de fotogramas de um filme. Resquícios porque a vida somente pode ser apreendida enquanto se vive, ou seja, percebe-se a vida perdendo-a aos poucos, procurando sempre o que dela restou. A expressão “fotogramas de um filme” é utilizada aqui como reverberação de uma citação: “*o cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo*” (Benjamin, Walter 1994, p.192). É impossível saber se esse trabalho será capaz de cumprir a missão anunciada. A dúvida se instala aqui, lança-se adiante, desde o início, como uma confissão originária de que não se é capaz de ler se o momento que é instaurado por essa reflexão é um “cedo” ou um “tarde”. Se o autor morreu (conforme Roland Barthes ¹⁸¹) para dar lugar ao nascimento do leitor, talvez essa alegoria seja obra de muitas leituras ¹⁸² cujos reflexos poderiam estar impregnados por uma “ideologia da genialidade” [o que inclui as questões de gênese, gênero, genealogia e “gênio”]. Trata-se aqui de descobrir ou desnudar esses reflexos com a finalidade de partilhar um mundo que foi sensibilizado talvez antes mesmo que se percebesse a possibilidade de qualquer reflexão. Eis aqui um propósito [Ecce Homo?] que não se cumpre se não se for capaz de estabelecer um laço de confiança com alguma coisa que está muito além do que se é capaz de dizer. Quando pisamos no território do indizível, todo o esforço empreendido somente poderá se revelar como a demonstração de um percurso trilhado. Que esses rastros, que esses traços que deixam seus vestígios por aqui não sejam em vão. O discurso que aqui se faz sustenta uma tese que narra a morte de um autor para que se inscreva ou se escreva a crítica de uma gênese, de uma genealogia, dos gêneros e, finalmente, do “gênio”. “Gênio [para o bem ou para o mal], quem és tu?” ¹⁸³

¹⁸¹ Barthes, Roland in: Bishop, C. 2006, p.41-45.

¹⁸² “Por outro lado, a alegoria despedaça todas as coisas em partes e atribui a cada parte um outro significado. É como se o objeto tivesse que morrer e ser retirado de seu contexto original, para que uma nova significação lhe fosse possível. [...] Em segundo lugar, a alegoria corresponde também ao processo secular de estabilização da história. Do mesmo modo como o soberano, por meio de seu poder absoluto remodela e estabiliza a história, também o alegorista empresta ao objeto um novo significado. A alegoria está presa, como a história natural no Barroco, a uma profunda imanência. A salvação que ela consoma é a mesma do príncipe, ou seja, só ilusão; ela está sempre submetida à imanência da vida humana.” Machado, F. de A. P. 2004, p.39.

¹⁸³ Pergunta de Jacques Derrida (JD-GG – vide referências bibliográficas).

Se a consciência, intuitivamente, quer ver a si própria, a vida também assume um papel de querer se contemplar. Assim como não é possível ver o pensamento ao seccionar um cérebro, não é possível encontrar “a vida” ao dissecar um organismo. Mas como contemplar aquilo que não pode ser visto, a presença de uma ausência? Essa vontade de contemplação impõe uma necessidade de explorar as possibilidades ambíguas de representação em seus limites mais extremos entre o aquém e o além, entre o visível e o invisível. O que está forjado por uma aliança entre a luz do fogo e as cinzas de uma tragédia também se situa entre o amor e o ódio. Tudo o que resta não passa de meras tentativas de exploração desse território invisível, pois quando se lida com as ambigüidades representativas justapostas dos reflexos, seus objetos ficam, talvez, para sempre, sem imagens definitivas, correndo o perigo de adentrarem em territórios labirínticos que somente poderiam ou deveriam ser abordados de formas míticas. Com a disposição de correr todos esses riscos, em termos concretos, trata-se apenas [ao modo de Derrida, poder-se-ia fazer uma provocação aqui separando o termo “a-penas” por um hífen, ou ainda, “a-duras-penas”] de uma representação da vontade tornada objeto, parcialmente de acordo com o pensamento de Schopenhauer. Parcialmente, pois o filósofo alemão não considerava a alegoria (e sua “corruptela”, o símbolo ¹⁸⁴) como formas de expressão legítimas para as artes plásticas. Para ele, a alegoria nas artes plásticas era como uma intuição enganosa, a serviço de um fim inteiramente alheio à arte, correndo o risco de cair no ridículo. No entanto, o que era indesejável nas artes plásticas, era completamente esperado na poesia, cuja execução visual seria secundária. O campo aberto ao pensamento aqui é que as operações das artes visuais a partir do século XX passam a ser encaradas como manifestações poéticas ¹⁸⁵ e cada vez mais a distinção entre os gêneros artísticos começa a enfrentar desafios teóricos e filosóficos mais complexos. A alegoria nesse contexto está mais relacionada com um empréstimo de questões [também ambíguas e] caras a Walter Benjamin.

Se Schopenhauer escreveu que um conceito nunca deveria ser a origem, e sua comunicação nunca deve ser o fim de uma obra de arte (Schopenhauer 1980, p.60), um pouco mais adiante em seu texto (p.62), as intenções da arte [ele menciona das artes plásticas à poesia] têm o *propósito de revelar as idéias*, os graus da objetivação da vontade, *comunicando-as aos ouvintes* com clareza e vivacidade com que são apreendidas pela *sensibilidade poética*. As idéias são essencialmente intuitivas e a *intenção aparente* é tornar o *ouvinte* capaz de apreensão intuitiva das idéias da vida nos *representantes destes conceitos*, o que se verifica somente mediante o auxílio de sua própria fantasia

¹⁸⁴ Schopenhauer 1980, p.59.

¹⁸⁵ As “poéticas visuais”, como atestam os programas de diversos cursos universitários de artes.

(idem). Duas observações são necessárias ¹⁸⁶: a primeira é um contraste sutil na utilização dos termos “intenção aparente” e “ouvinte”; há uma *aparência* [apenas inicial] no próprio texto de que não há uma clareza de linguagem, pois se há uma referência nítida à arte em geral e sua *manifestação aparente* nos *representantes destes conceitos*, ou seja, a *matéria aparente*, ele coloca o espectador como “ouvinte”: dever-se-ia “ouvir” todas as artes? E, além disso, esse “espectador ouvinte” deve possuir uma “sensibilidade poética” para ser capaz de apreender ou de ouvir aquilo que se manifesta primeiramente como aparência. Parece claro que se deve ouvir o que foi feito para se manifestar como aparência. A segunda observação necessária é que, pouco mais adiante no texto (p.73-74), Schopenhauer revela que a música é a forma superior de manifestação artística, merecendo a atribuição de um significado muito mais sério e profundo, relacionado com a essência mais íntima do mundo e de nós mesmos. O ponto de comparação entre a música e o mundo se encontra profundamente oculto, uma representação que supõe o que essencialmente nunca pode ser representado. Para ele, a música é reprodução da própria vontade, cujo efeito é tão mais poderoso e incisivo do que o das outras artes, pois essas somente se referem à sombra, aquela, porém, à essência. Agora é possível compreender a “necessidade” de se “ouvir” as “intenções aparentes” das outras artes, pois ouvir aqui é chegar à apreensão mais próxima possível, a menor distância entre as idéias e sua mediação. O espectador ideal para Schopenhauer está mais próximo do “ouvinte” do que aquele que simplesmente vê, pois o mundo é “música corporificada”, “*ela fornece a semente interna anterior a todas as formações, ou o coração das coisas*” (p.78). Nesse caso, deve-se chegar ao conceito mediado por uma experiência intuitiva prévia, levando a crer que a origem da obra de arte é uma intuição que se apreende a partir da posse de uma sensibilidade poética para a audição ¹⁸⁷.

¹⁸⁶ E mais uma observação adicional, nesta nota em pé de página, uma consideração de que apenas o texto traduzido para o português foi levado em conta, diante da limitação aqui confessada de não ter a mínima capacidade de analisar o original em alemão e que a questão aqui se impõe por uma “necessidade retórica”.

¹⁸⁷ Fica para o capítulo VI, “Obra Póstuma”, estabelecer a relação dessa questão do “mundo como música corporificada” com a análise de Derrida do texto de Rousseau “*Essai sur l’origine des langues*”. Para Rousseau [relido e citado por Derrida], *não há música antes da linguagem. Nenhuma sonoridade pré-lingüística pode abrir o tempo da música. Na origem, há o canto. [...] Se a música se desperta no canto, se ela é inicialmente proferida, vociferada, é porque, como toda fala, ela nasce da paixão. Isto é, na transgressão da necessidade, pelo desejo e no despertar da piedade* [piedade lembra uma cidade chamada Perdões, no quilômetro 666 da Rodovia Fernão Dias] *pela imaginação. Tudo procede desta distinção inaugural: “Deve-se, pois, crer, que as necessidades ditaram os primeiros gestos, e que as paixões arrancaram as primeiras vozes”. “Se a música supõe a voz, ela forma-se ao mesmo tempo em que a sociedade humana. Sendo fala, ela requer que o outro me seja presente como outro na compaixão”. [...] “A diferença entre o olhar e a voz é a diferença entre a animalidade e a humanidade* [seria o “lugar” da besta?]. *Transgredindo o espaço, dominando o fora, colocando as almas em comunicação, a voz transcende a animalidade natural* [o que seria a besta?]. *Isto é, uma certa morte significada pelo espaço* [uma morte colocada ou representada em um espaço: “*It’s my life*” que gera “Obra Póstuma”]. *A exterioridade é inanimada. As artes do espaço trazem a morte nelas* [suportam ou suplementam a representação da morte] *e a animalidade permanece a face inanimada da vida. O canto apresenta a vida a si mesma. Neste sentido, é mais natural ao homem, mas mais estranho à natureza que é em si natureza morta.*” Derrida, J. 2006, p.239 [JD-GR]. [Aqui, todos os trechos entre colchetes não pertencem ao original].

Em última instância [que poderia ser a primeira instância], a voz de quem essa sensibilidade poética seria capaz de ouvir a não ser a do seu próprio coração? Talvez, a idéia de uma vida que quer ser aparente para si mesma, quer se transformar em fonte de conhecimento implique em uma vida que quer se ouvir, encontrando-se no coração da música, que se faz “aparente” para sentir-se como música ¹⁸⁸. Para o filósofo alemão, essa vida individual que quer ver e ouvir a si mesma precisaria ser capaz de suprimir a individualidade no sujeito cognoscente ¹⁸⁹ para ouvir a música de um mundo muito mais amplo do que aquele do indivíduo. Seria possível suprimir essa individualidade? Quaisquer tentativas de anular essa individualidade esbarrariam no campo fértil de uma imaginação que extrapola o desejo individual e fecundam outra ordem de vontade de ser das coisas: a linguagem como o próprio local de habitação desse ser. Essas estratégias de supressão de um sujeito, para olhos e ouvidos atentos, podem revelar muito mais sobre o indivíduo do que se possa supor. Nesse caso, a ausência poderia funcionar como uma presença muito mais forte, como a utilização e estudo da linguagem é capaz de demonstrar ¹⁹⁰. Se o artista é capaz de anular sua individualidade e ouvir a melodia do mundo no coração das coisas, ele também ouvirá algum dia sua própria música.

Que vontade é essa que possui a força de se transformar ou se exteriorizar em um objeto? Onde se encontra essa “força” [ou “*power*”]? Como se daria essa supressão da individualidade cognoscente? Quem é essa individualidade cognoscente que precisa ser suprimida para se transformar em fonte de conhecimento? É claro que há limites impostos para essa discussão por razões aqui confessadas. O principal limite imposto é tentar evitar cair na tentação de um relato autobiográfico ao tratar de um tema tão subjetivo, tão “relacional”. No entanto, para Schopenhauer era errônea a opinião de que as autobiografias são logros ou dissimulações, atribuindo ele um papel mais importante às autobiografias ¹⁹¹ em detrimento da história, pois esta última deveria supor a existência

¹⁸⁸ [...] “cheguei à conclusão de q não só as categorias formais de criação plástica perderam suas fronteiras e limitações (pintura, escultura etc.) como as divisões das chamadas artes também: descobri q o q faço é MÚSICA e q MÚSICA não é “uma das artes” mas a síntese da consequência da descoberta do corpo: por isso o ROCK p. ex. se tornou o mais importante para minha posta em cheque dos problemas chave da criação (o SAMBA em q me iniciei veio junto com essa descoberta do corpo no início dos anos 60: PARANGOLÉ e DANÇA nasceram juntos e é impossível separar um do outro): o ROCK é a síntese planetário-fenomenal dessa descoberta do corpo q se sintetiza no novo conceito de MÚSICA como totalidade-mundo criativa em emergência hoje” [...]. Hélio Oiticica: “O q faço é música”. Catálogo de retrospectiva de Hélio Oiticica na Galeria São Paulo. São Paulo: Galeria São Paulo & Projeto Hélio Oiticica, 1986.

¹⁸⁹ “A multiplicidade de tais indivíduos é concebível unicamente mediante o tempo e o espaço, seu surgir e desaparecer unicamente mediante a causalidade, em cujas formas reconhecemos somente as diversas modalidades do princípio de razão, princípio último de toda finitude, toda individuação, forma geral da representação, tal como esta se dá na consciência do indivíduo como tal”. Schopenhauer 1980, p.5.

¹⁹⁰ O “fantasma” de Walter Benjamin passeia por aqui.

¹⁹¹ Na autobiografia, “o homem que redige a sua vida, dela possui uma visão de conjunto, o individual se torna diminuto, o próximo se distancia, o longínquo se aproxima, os propósitos se extinguem; ele confessa voluntariamente a si mesmo; aqui o espírito da mentira dele não se apossa com facilidade, pois há em todo homem também uma inclinação para a verdade, a ser dominada a cada mentira, e que aqui precisamente assumiu uma posição extraordinariamente forte.” Schopenhauer 1980, p.66.

de alguém onisciente, que conseguisse enxergar todas as cadeias entrelaçadas de causas e efeitos de todos os acontecimentos do mundo, o que seria praticamente impossível. Na história, o falso seria apresentado com mais frequência do que o verdadeiro ¹⁹². Simultaneamente, deve haver o reconhecimento de que a complexidade do entrelaçamento de todas essas questões reflete assuntos tão amplos, densos, profundos que todo o estudo e preparo parece insuficiente para produzir respostas satisfatórias: tais buscas já encheram bibliotecas inteiras com coleções de especulações.

O território, o campo ou o corpo que precisaria ser suprimido [ou relativizado] é o dos pronomes “eu” e “meu” que representam o indivíduo em suas potências máximas de personificação e possessividade. Se o “eu” e o “meu” não passam de ficções [como concordam psicanalistas e alguns “mestres da suspeita”, além de Schopenhauer], deve-se estar atento, no entanto, para o fato de que tais ficções de individualidade produzem fenômenos que podem afetar o mundo visível. Se tais fenômenos são descontínuos, fragmentados, em um caos infinito de multiplicidades e possibilidades, eles afetam não apenas o mundo visível, eles são a própria manifestação e constituição desse mundo. No momento, evitaremos entrar na discussão sobre o “mundo” no sentido discutido por Heidegger [principalmente na interpretação de Derrida], pois isso convocaria outro termo muito perigoso chamado “espírito”. O mundo fenomênico aqui tratado é mais próximo de Schopenhauer, como a manifestação ou a representação da vontade. O “espírito” deve cair no texto [ou fora dele] em outra oportunidade, de acordo com a sua própria vontade ¹⁹³.

As idéias de Schopenhauer apresentam um sujeito que, quando se propõe a conhecer uma idéia, não deve ser mais considerado apenas um indivíduo, pois existe a ação de uma intuição mediatizada por um corpo de cujas afecções ela [a intuição] parte. Nesse campo de operações, o corpo é apenas um objeto entre os diversos objetos que interessam à relação da vontade possuída por um indivíduo ¹⁹⁴. O “querer-viver” da vida é essencial ¹⁹⁵ para a idéia dessa vontade, pois é ela [a

¹⁹² “Porque o historiador deve seguir os acontecimentos individuais estritamente em conformidade com a vida, como esta se desenvolve no tempo pelas cadeias entrelaçadas das causas e dos efeitos; mas é impossível que possua todos os dados para tanto, que tudo tenha visto e elucidado; a todo instante é abandonado pelo original do seu quadro, ou um falso lhe é apresentado, e isso com uma frequência tal, que acredito poder supor que em toda história o falso seja mais presente do que o verdadeiro”. Schopenhauer 1980, p.64.

¹⁹³ Mais uma remessa para a discussão no Capítulo VI: “Obra Póstuma”. A idéia de “queda do espírito no tempo” vem de Derrida. Referências a “aparições, chamadas e cinzas”, a propósito de sua análise crítica do pensamento “do espírito” de Heidegger [com aspas e sem aspas], em que a “piedade do pensamento” revela que o mal é espiritual [“quanto mais espiritual, mais exposto ao perigo”], pois existe uma teleologia que se oculta na ordem de uma narrativa. “*Mais que um valor, o espírito parece designar, para além de uma desconstrução, a própria fonte de toda desconstrução e a possibilidade de toda avaliação.*” (p.24). “[...] o espírito visível em sua letra, apenas legível, torna-se como que a silhueta espectral, mas já legível de um outro” (p.35).

¹⁹⁴ “Por isto o conhecimento a serviço da vontade conhece dos objetos praticamente nada além de suas relações, conhece os objetos somente enquanto existem neste momento, neste local, sob tais circunstâncias, por tais causas, com estes efeitos, em uma palavra, como coisas individuais; e suprimindo todas estas relações, também os objetos desapareceriam ao conhecimento, que deles nada mais conheceria”. Schopenhauer 1980, p.11.

vontade], a coisa em si [kantiana], a fonte daqueles fenômenos, seu autoconhecimento, afirmação ou negação, decidida a partir desse que é o único “*acontecimento em si*”¹⁹⁶. A relatividade das relações [e operações] no tempo e no espaço é um fato reconhecido, pois o sujeito que se dispõe a conhecer e o seu objeto de conhecimento [ou coisa conhecida] devem estar em algum lugar, em um momento, participando de uma cadeia de causas e efeitos.

Quais seriam as melhores representações para uma cadeia de causas e efeitos que sintetizariam a vida de um indivíduo suprimido? Cabe pensar quais seriam os resquícios de uma vontade manifestada como “querer-viver” que poderiam representar a vida de um indivíduo, mesmo quando esse indivíduo não mais estivesse entre os vivos¹⁹⁷. Como e quando o sujeito cognoscente estaria apto a reconhecer dentre todos os objetos, todas as coisas de seu “mundo”, aquelas instâncias que poderiam melhor dar visibilidade à representação de uma [força de] vontade de “querer-viver” em sua potência de “antes” de uma capacidade reflexiva? Talvez, seja necessário admitir, “antes mesmo” da possibilidade da consciência de se questionar, a existência de um momento em que a grande sensibilidade intuitiva se manifeste por contra própria com todas as suas afirmações e contradições. O questionamento seria uma operação não originária, posterior à descoberta da possibilidade autoconsciente. Antes de perguntar o “porquê” das coisas, é necessário saber ou ter a intuição que se pode questionar. A pergunta é uma operação não originária por que ela é fruto da possibilidade de constatação da existência da linguagem [a morada do ser?]. Para encontrar os vestígios que representam esse indivíduo, precisaria haver a hipótese de uma intuição da aptidão humana para a representação de determinados fenômenos no exato instante em que eles ocorrem, antes do afloramento complexo da consciência da própria capacidade questionadora. Mas seria preciso ir bem distante nessa investigação e tentar encontrar um determinado momento claro de síntese dessa fecundação da manifestação da vontade como o “querer-viver da vida”. Essa ação de intuição sensível pode ser mais claramente observável em sua manifestação em um período da infância de um indivíduo, muito “cedo”. Talvez essa manifestação não seja perceptível enquanto ela ocorre, mas somente depois, em um olhar retrospectivo, pode-se chegar a uma aproximação de seu entendimento,

¹⁹⁵ “*Nas variadas formações da vida humana e na incessante transformação dos acontecimentos, ele considerará como o durável e essencial somente a idéia, em que o querer-viver possui sua mais perfeita objetividade, e que mostra suas diversas faces nas propriedades, paixões, enganos e preferência da espécie humana, no egoísmo, ódio, amor, temor, audácia, leviandade, estupidez, esperteza, humor, gênio, etc., que, se reunindo e combinando em configurações mil (indivíduos), apresentam continuamente a grande e a pequena comédia da história do mundo, sendo indiferente se seu móvel é constituído por nozes ou coroas*”. Schopenhauer 1980, p.16.

¹⁹⁶ Schopenhauer 1980, p.16-17.

¹⁹⁷ “*Perscruta a tua memória: quando atingiste um objetivo? Quantas vezes o dia transcorreu como o planejado? Quando usaste teu tempo contigo mesmo? Quando mantiveste uma boa aparência, o espírito tranquilo? Quantas obras fizeste para ti com um tempo tão longo? Quantos não esbanjaram a tua vida sem que notasses o que estavas perdendo? O quanto de tua existência não foi retirado pelos sofrimentos sem necessidade, tolos contentamentos, paixões ávidas, conversas inúteis, e quão pouco te restou do que era teu? Compreenderás que morres cedo*”. Sêneca 2007, p.31.

“mais tarde”. É desse modo que o “mais tarde” pode ser capaz de preceder o “muito cedo”, de acordo com Derrida ¹⁹⁸.

Morte e vida

B: Hospitals are unbelievable. A: When I was dying I had to write my name on a check.
Andy Warhol ¹⁹⁹

Primeiro a morte, depois a vida. O título da representação [poderia ter começado por um título], “*IT’S MY LIFE*”, inscreve-se duplamente na obra [no neon amarelo e na legenda com letras metálicas aplicadas diretamente sobre a parede da galeria]. A duplicidade está de acordo com os jogos de reflexos, inversões e oposições da linguagem. Esse título, além de sua função de dizer o nome de alguma coisa, é também matéria-prima do trabalho. Utiliza-se o pronome genérico em inglês “it”, seguido da contração da terceira pessoa do presente do verbo “to be” (is), “s”, o pronome possessivo “my” e a palavra “life”. O afastamento provocado pelo uso de uma língua estrangeira faz parte do estranhamento necessário. Talvez seja mais fácil observar a sonoridade e a literalidade de certas palavras e letras quando elas estão em outra língua ²⁰⁰. Lidando com a tradução em português, tal título poderia ser expresso por um verbo “ser” sem sujeito específico: “é” [invocando-se também uma forma de “terceira pessoa do singular”, mas com implicações mais complexas de gêneros: ele ou ela?]. Atribui-se um predicativo “é minha vida” [ou “isso é minha vida”] a um conjunto composto de seis partes ²⁰¹. Tais partes, em uma descrição sumária a partir de uma visão frontal, são:

1. Do lado direito, há a legenda composta de três linhas de letras fundidas em metal aplicadas diretamente na parede com a inscrição em caixa alta: “IT’S MY LIFE” [linha

¹⁹⁸ JD-DE.

¹⁹⁹ Warhol, A. 1977 p.89.

²⁰⁰ Durante a execução desse trabalho, completamente contaminado pela livre especulação e associação de algumas letras, “aparece” outro projeto de neon chamado: “*SNAKEDSWORLD*”, em que o “s” faz o papel literal de serpente que revela a nudez da palavra “*naked*” e transforma “*word*” em “*sword*”. Não se deve esquecer também que a contração de “*is*” é apenas o “s”. Nudez e espada conduzem a associações fálicas [o inglês de Shakespeare parece muito propício para essas especulações, assim como é muito divertido pensar em “shake” “spear” e “pear”]. O “l” poderia ser a própria demonstração de uma imagem de uma espada em ação (vertical) que insere o mundo (*world*) na palavra (*word*). A transposição para o português acrescentaria a riqueza dos gêneros masculino para “o mundo” e feminino para “a palavra”. Seria divertido também pensar em *Life* como uma associação de “l” [também símbolo de *Libra – constellation or seven sign of the zodiac, person born when the sun is in this sign – latin = pound weight*, moeda inglesa, ou mesmo “a-penas” a inicial de “*library*”] com o “i” (“I”, pronome pessoal, eu) com o “efe” que é o som da letra “f”, sexta letra do alfabeto [o número seis aparece novamente], que pode ser associada com *effect* que se relaciona com *fact*, descrita no dicionário como alguma coisa que é conhecida por existir ou por ser verdade (*thing that is known to exist or to be true – de acordo com o The Oxford Quick Reference Dictionary*, em cuja capa encontramos a seguinte “divertida” inscrição: “*The World’s Most Trusted Dictionaries*”).

²⁰¹ “*It’s my life*” é um conjunto de seis partes dentro de uma instalação, “*Love & Hate*”, composta também de seis partes; importante reter ou arquivar essa informação: “666”, vide Capítulo VI.

superior], *1967-2005 [linha intermediária – o asterisco ocupa aqui o lugar da representação da estrela de metal que faz parte desse título], “PREÇO: SEIS MILHÕES DE DÓLARES” [linha inferior];

2. No topo, à esquerda do título, ocupando a extensão que limita a metade da largura do conjunto, o neon vermelho com a inscrição “Six Million Dollar Man”, instalado no interior negro de uma caixa de madeira e vidro anti-reflexo. Os fios negros que conduzem a eletricidade saem a partir das extremidades da primeira e última letra da frase [“S” e “N”] e sobem paralelamente até o final da parede conectando-se ao transformador instalado em uma das ferragens na altura do teto;
3. No centro, logo abaixo do néon vermelho, conectado por fios negros paralelos, está o néon amarelo com a inscrição “IT’S MY LIFE” [letras em caixa alta] instalado no interior negro de uma caixa de madeira e vidro anti-reflexo [“*It’s my*” na linha superior deixa a palavra “*life*” sozinha no centro da linha inferior];
4. Uma caixa de madeira e vidro contendo dois nichos. No maior deles está uma pintura a óleo sobre placa de madeira, assinada [Gedley] e datada de 1978. Essa pintura representa a nave “X-Wing”, pilotada por Luke Skywalker, sobrevoando a “Estrela da Morte”, cena copiada de ilustrações de divulgação do filme Star Wars - Episódio IV [no entanto, o primeiro a ser realizado e lançado oficialmente em 1977, com o subtítulo de “Uma nova esperança”]. Abaixo da pintura, no outro nicho, encaixada em um suporte negro, está uma aliança de ouro conectada com uma corrente banhada a ouro que sai por um furo circular feito no vidro de espessura de 10 milímetros;
5. Uma caixa de madeira e vidro similar à anterior, também com dois nichos. No maior deles está uma pintura realizada na técnica óleo sobre tela, provavelmente realizada em meados do segundo semestre de 1978 (sem assinatura e data), representando uma obra de Pablo Picasso: um retrato de Dora Maar, cujo original foi destruído no incêndio do MAM do Rio de Janeiro em 1978. Logo abaixo da tela, em outro nicho, como na peça anterior, encaixada em uma base negra está o outro par da aliança de ouro, também conectada a uma corrente [banhada a ouro] que sai por um furo circular no vidro [também de espessura de 10 milímetros]; [As três caixas que ocupam o centro desse conjunto, itens 3, 4 e 5 foram confeccionadas seguindo as mesmas dimensões. As únicas diferenças são: a utilização de vidro anti-reflexo e a posição horizontal – formato paisagem – da caixa central contendo o néon “*It’s my life*”, em contraposição à posição vertical das outras duas caixas além da utilização de um tipo e espessura diferentes de vidro].
6. Uma vitrina feita com vidro de 10 milímetros de espessura está sobre uma base de espelho e metal. No interior dessa vitrina, estão expostos uma pequena arca de madeira

recoberta de couro e um exemplar original da revista Manchete cuja capa mostra a tragédia do incêndio do MAM do Rio de Janeiro [Rio de Janeiro: Bloch, 22 de julho de 1978, número 1370]. [A corrente conectada à aliança no interior da parte número 4 desce como uma linha curva que entra por um furo circular no lado esquerdo da vitrina e encerra sua trajetória no lado esquerdo da pequena arca de madeira e couro, que permanece fechada; do lado oposto da pequena arca, a corrente sai descrevendo uma curva no interior da vitrina, passa sobre a Revista Manchete sem tocá-la, sai por outro furo circular no lado direito da vitrina e traça uma curva ascendente até se conectar com a aliança na parte número 5].

Espaço, tempo e o acontecimento

Em primeiro lugar, existe a delimitação de um espaço para esse acontecimento dentro da galeria onde o conjunto foi instalado [Gabinete de Arte Raquel Arnaud – São Paulo]. A ênfase nesse fato é exatamente a legenda inscrita em letras metálicas diretamente na parede da galeria. O efeito disso é trazer todo o “entorno” do espaço para a cena de representação de “minha vida”. O objetivo é literalmente [por meio das letras] “incorporar” de forma que o espaço da galeria é o próprio corpo de “*It’s my life*”, e, prosseguindo na analogia, talvez essa parte seja o coração da instalação “*Love & Hate*”²⁰².

Em segundo lugar, na mesma legenda, outra delimitação: um período de tempo: 1967-2005. Esse período delimita, em primeiro plano, a duração de tempo necessária para que aquela representação se formasse e pudesse ser instalada naquele espaço. Se existe uma demarcação de um início, uma marca no tempo indica o nascimento de um sujeito [com uma representação de uma estrela e o ano de 1967], há também um encerramento [um limite] da representação da vida daquele indivíduo [de um “corpo”²⁰³] que precisaria ser suprimido para se transformar em um ser cognoscente: 2005 [que “coincide” com o ano da realização da exposição]. Outras datas literalmente

²⁰² Não por acaso, como um reflexo e entrelaçamento das partes do “corpo” da instalação, no grupo das declarações de *Love & Hate* na parede oposta e bem em frente ao “*It’s my life*”, estava uma sequência que fazia menção às seguintes obras [nesta ordem] da coleção: Alex Flemming (“Mors certa in hora certa”, tinta e resina acrílica sobre tecido, 1995); Alex Cervený (O Homem Fogo, escultura em bronze – processo de cera perdida, 2000); Marcelo Cipis (“Coração 2” [título original do artista], óleo sobre tela, novembro de 2001); Sandra Tucci (sem título – escultura em forma de um coração em bronze cromado, 1999); Sandra Cinto (“A mão do artista”, fotografia [representa a mão da artista jogando xadrez], 1999/2000). Essa sequência está na fotografia impressa na capa do catálogo de *Love & Hate* [as duas declarações que completam a foto são as de Carmela Gross e Sérgio Sister, retrospectivamente].

²⁰³ “O pintor “emprega seu corpo”, diz Valéry. E, de fato, não se percebe como um Espírito poderia pintar. É oferecendo seu corpo ao mundo que o pintor transforma o mundo em pintura. Para compreender essas transubstanciações, é preciso reencontrar o corpo operante e atual, aquele que não é uma porção do espaço, um feixe de funções, que é um trançado de visão e de movimento.” Merleau-Ponty, M. 2004 p.16.

inscritas (na pintura do “X-Wing” e na Revista Manchete) apontam para o ano de 1978 como um momento especial em toda essa representação.

No título, a principal referência textual a um indivíduo é o pronome possessivo “my”, como em “minha vida”, vida de quem? Um título como legenda de uma obra que poderia ser chamada de “isso é minha vida” foi inscrita em letras de metal em uma parede de uma galeria. O nome de um autor ao qual essa vida e esse pronome possessivo se referem foi suprimido²⁰⁴ naquele lugar onde ele, um nome próprio, deveria estar presente, como em uma inscrição em uma lápide qualquer. Existe uma operação deliberada de substituição ou omissão de um sujeito, pois a frase / título “*It’s my life*” ocupa o lugar onde deveria haver um nome próprio sobre uma data de nascimento e morte, representando o ciclo de duração de uma vida de trinta e oito anos²⁰⁵. Se a menção às inscrições tão comuns e óbvias em lápides ou cemitérios puder ser resgatada aqui, é *como se* todos os túmulos esquecessem os nomes próprios que eles sustentam, os sobrenomes de suas famílias fossem apagados, *como se* no local de cada nome pudesse vir a inscrição “*It’s my life*”, aqui jaz o que sobrou de uma vida²⁰⁶, houve uma vez uma vida, ou melhor, “*Such is life*”, “assim é a vida”, pois a morte é uma condição inequívoca da vida²⁰⁷.

Abaixo da inscrição das duas datas, há a frase, dessa vez em português: “PREÇO: SEIS MILHÕES DE DÓLARES”. Trata-se de uma representação de uma duração de vida seguida de um valor, de um preço, de um número [que reitera o número “seis”]. Abre-se novamente uma perspectiva de ambigüidade sobre um valor expresso em moeda americana na língua portuguesa. Esse preço é o valor atribuído à obra “*It’s my life*”, ou à “minha vida”, vida de um autor / sujeito / indivíduo suprimido?²⁰⁸ Tanto o valor quanto o título da obra têm os seus duplos luminosos, agora dissecados

²⁰⁴ Obviamente, esse nome poderia estar inscrito, e estava, em letras de metal também aplicadas diretamente sobre a parede da galeria, em um lugar bem distante de “*It’s my life*”, logo na entrada da instalação, sobre o título “*Love & Hate*” (primeira página do catálogo de *Love & Hate*), logo acima do livro de assinaturas, um outro local propício para inscrição de nomes próprios.

²⁰⁵ “*Então, o homem já não é, de modo algum, vítima seja lá do que for, e sim ator de sua própria morte.*” Baudrillard, J. 2003 p.81.

²⁰⁶ Ou como no filme de Marcelo Mazagão, o título que também é a inscrição na porta do cemitério dá voz para a sentença de um lugar específico: “*Nós que aqui estamos por vós esperamos*”.

²⁰⁷ “*Por isso, aquela expressão do pai da medicina: A vida é breve, a arte, longa.*” [Sêneca citando Hipócrates: Aforismos, 1,1. “*A vida é curta, a arte é longa. A ocasião, fugidia. A esperança falaz. E o julgamento, difícil*”] in: Sêneca, Lúcio Anneo. *Sobre a brevidade da vida*. 2007 p. 25.

²⁰⁸ O jogo do ato de escrever como uma ausência [desaparecer] ou um “esconder-se”, ou a “lição de escritura na existência de Jean-Jacques Rousseau”, como o maior “ato de sacrifício” é analisado por Derrida em Gramatologia: “A economia, notemo-lo, assinala-se talvez nisto: a operação que substitui a escritura à fala substitui também a presença pelo valor: ao *eu sou* ou ao *eu estou presente* assim sacrificado, *prefere-se* um *o que* ou *o que eu valho*. “Eu presente, não se teria jamais sabido o que eu valia” Eu renuncio à minha vida presente, à minha existência atual e concreta para me fazer reconhecer na idealidade da verdade e do valor. Esquema bem conhecido.” JD-GR, p.175.

em partes distintas na própria obra: “*Six Million Dollar Man*” [em néon vermelho] e “*It’s my life*” [em néon amarelo]. O preço, seis milhões de dólares, seria hipoteticamente o valor mais alto atribuído a uma obra artística dentro da realidade do mercado de arte brasileira ²⁰⁹. Mas qual seria o preço de uma vida? Se a vida somente pode ser contemplada como representação, o preço de uma vida também somente poderia se inscrever em uma obra apenas como uma representação. O estabelecimento de um valor ou preço de uma existência de um indivíduo é uma coisa tão insólita, tão inalcançável quanto a própria vida ²¹⁰. Então, o preço inscrito deve ser o de uma obra de arte ²¹¹ e não de uma vida real.

Se a obrigação do artista é a apresentação da idéia da humanidade ²¹², qual idéia de humanidade poderia ser apresentada pela atribuição e inclusão explícita de valores a um objeto artístico que faz alegoria a uma vida? E qual seria a razão da representação de um valor específico de “seis milhões de dólares”? Além da associação e dissociação com o mercado de arte brasileira, dentro do espectro da época dos objetos escolhidos para a representação de “*It’s my life*”, existe a menção de um homem que valia, ou melhor, sofreu uma intervenção cuja cifra alcançou seis milhões ²¹³ de dólares. Ícone de uma época, um seriado de televisão (produzido entre 1974 e 1978) apresentava um personagem, Steve Austin ²¹⁴, como um astronauta que sofreu um gravíssimo acidente em uma de

²⁰⁹ Até agosto de 2007, oficialmente, cerca de um milhão e meio de dólares (incluída a comissão) é o valor mais alto já alcançado por uma obra de arte brasileira: “O Abaporu”, de Tarsila do Amaral, vendida pela *Christie’s* de Nova York, em 1995, para o argentino Eduardo Constantini. Até o momento, o “Abaporu” é peça do acervo do MALBA, em Buenos Aires. A realidade internacional é bastante diferente. A edição da revista norte americana “*ARTnews*”, New York: ARTnews L.L.C. May 2004, Volume 103, Number 5, traz uma série de artigos que “ilustram” tal diferença: “*The 10 Most Expensive Living Artists – Tracking the highest prices paid for contemporary artworks*” [Thomas, Kelly Devine p.118-123]; “*Why 15 Apples Are Better Than 3 – What makes one artwork more expensive than a comparable one by the same artist? Provenance, condition, and quality – along with nudity and even the kind of fruit depicted.*” [Thomas, Kelly Devine p.124-129]; “*How Much Is Too Much? You just bid \$10.2 million for a work of art. Will you go to \$10.3? How collectors decide.*” [Protzman, Ferdinand, p.130-133]; “*How to Give and Receive (at the Same Time) – Increasingly, innovative trust strategies are helping collectors minimize estate and capital gains taxes.*” [Kinsella, Eileen, p.134-135].

²¹⁰ “Para nós, isso significa que não podemos nunca definir ao mesmo tempo uma coisa – a vida, por exemplo – e seu preço. Não podemos apreender ao mesmo tempo o real e o seu signo: jamais poderemos dominar simultaneamente a ambos.” Baudrillard, J.2007, p.74.

²¹¹ “Os preços servem aqui como rótulo do nível cultural e freqüentemente impedem a aquisição de uma obra... [...] Eles são simultaneamente o símbolo visível de um antigo mito da arte, que hoje ainda se expressa nos preços, e atraem para si, por assim dizer, a aura que a arte perde cada vez mais. Os preços são recebidos com um espanto que na verdade é destinado à arte, mas que ela muitas vezes não pode mais desencadear com seus próprios meios. Assim contribuem para a desejada remitificação da arte, a qual não se quer perder tal como já se perdeu a religião.” Belting, H. 2006, p.138-139.

²¹² De acordo com Schopenhauer.

²¹³ O que era uma quantia assombrosa para aquela época em que o seriado foi realizado não causa mais nenhum espanto décadas depois, na era dos bilhões de dólares de Bill Gates ou, em uma realidade mais brasileira, as cifras que superam dezenas de milhões de dólares negociadas pelo “passe” de jogadores [“estrelas”] de times de futebol.

²¹⁴ Representado pelo ator Lee Majors.

suas missões. Entre a vida e a morte, o governo [americano] resolveu implementar um programa secreto para salvar a vida de um homem, utilizando-o como cobaia para construir o primeiro “ser humano biônico” da história. O custo de tal empreendimento era o título do próprio seriado: “*Six Million Dollar Man*” ou “*Cyborg*”²¹⁵. Metade homem, metade máquina [meia / meia]. Importante lembrar que esse título, aquele que nomeia um seriado televisivo feito para entreter uma multidão, já pensa em uma cifra monetária de sete dígitos atribuída a um homem como um indício de atração de audiência.

A partir de uma operação de “salvamento”, o indivíduo “*cyborg*” passa a ser uma arma secreta americana, um espião com uma aparente sensibilidade humana, força, visão e agilidade de máquina, mas um completo instrumento nas mãos do poder do estado. Considerando os segredos que edificavam as bases da coerência interna do roteiro e que estimulavam o interesse da audiência, uma criança não se perguntava naquele momento se esse homem poderia ter uma “vontade própria”, se ele [o “*cyborg*”] poderia ter recusado a oportunidade que lhe foi imposta de um “renascimento”. A imaginação infantil não era capaz de supor que aquele homem não teve a autonomia de “não-querer-ser” cobaia nas mãos daqueles que decidiram por ele enquanto sua própria vontade estava comprometida pela situação entre a vida e a morte. Depois de tudo o que ele sofreu, ele não poderia recusar cumprir sua missão imposta de “agente secreto”, manter um “segredo de estado” instalado em seu corpo como indivíduo e pagar com a própria vida [agora comprometida com a “vida do estado”] a dívida por ter sido salvo da morte.

Tudo isso não deixa de ser indício para conhecer uma época, um estágio do mundo em que todas as coisas passam a ter suas respectivas equivalências monetárias camufladas ou transfiguradas por outras aparências. É um mundo em que o título “*Six Million Dollar Man*” precisa ser inscrito no topo como um título, uma legenda, uma quantia simbolicamente assombrosa e com uma visibilidade tal que cause espanto tamanho investimento do estado em um único indivíduo. Essa cifra e esse título estão no lugar de uma catástrofe, eles substituem ou ocultam alguma coisa, “suplemento” de uma tragédia repetida no início de cada episódio [a queda, o acidente, a “quase-morte”]. Tais impressões poderiam marcar os telespectadores, mesmo que eles não tivessem consciência clara do significado daquilo tudo [os “distraídos” são, muitas vezes, “traídos pela distração”]. Em especial, aqueles espectadores ou ouvintes infantis que não tinham uma consciência crítica e que poderiam ter vontade, antes de mais nada, de serem astronautas e até mesmo sofrerem graves acidentes para se transformarem em *cyborgs*. Ingenuamente, algumas crianças poderiam ser levadas, por vontade de “imitação”, a sonhar com acidentes e mutilações, acreditar nos milagres do poder do dinheiro e da

²¹⁵ O título mais conhecido nos EUA.

tecnologia. Elas poderiam “querer-ser” tais agentes secretos especiais, guardar um segredo de estado em seus corpos e salvar o mundo das “conspirações do mal”²¹⁶.

A linha de horizonte da paisagem dessa época parece poder ser representada também *como se* fosse iluminada por um lado sombrio das cifras financeiras. Por razões históricas que Max Weber mostrou em “*A ética protestante e o “espírito” do capitalismo*”, uma reforma religiosa significou não tanto a eliminação da dominação eclesiástica sobre a vida de modo geral, quanto à substituição de sua forma vigente por outra²¹⁷ (Weber, Max 2004, p.30). O “espírito” aqui, na definição de Weber, é uma “*individualidade histórica*”, um complexo de conexões que se dão na realidade histórica e que nós encadeamos conceitualmente em um todo, do ponto de vista de sua *significação cultural* (idem, p.41). A emergência de um modo de ver de um “sujeito econômico” é o reflexo de uma ordem de “*um imenso cosmos em que o indivíduo já nasce dentro e que para ele, ao menos enquanto indivíduo, se dá [no cosmos que ocorre] como um fato, uma crosta que ele não pode alterar e dentro da qual tem que viver. Esse cosmos impõe ao indivíduo, preso nas redes do mercado, as normas da ação econômica*” (ibidem, p.48). O tradicionalismo contra o qual esse “espírito” ainda lutava é simplesmente a natureza do ser humano de querer simplesmente viver, viver do modo como está habituado a viver e ganhar o necessário para tanto (ibidem, p.53). O fato de uma criança querer-ser um “homem de seis milhões de dólares” não deixa de revelar a possibilidade de se constatar a vitória desse “espírito” [distráido ou traído por uma “bestialidade”?] contra aquele que era denominado de “tradicionalismo”, independente da consciência crítica [ou exatamente pela falta de consciência crítica]. A adesão ao sistema econômico acaba sendo uma operação automática, incondicional contra a qual agora seria preciso lutar como forças rebeldes dentro de um cosmos de um império que tudo dominou, antes que ocorra uma nova catástrofe [um Apocalipse?²¹⁸].

Trata-se de uma época governada pelo princípio de razão em que a abstração do sistema financeiro humano chegou a uma capacidade tal que os governos, o mercado e o sistema jurídico trabalham com equivalências monetárias para cobrar, penalizar, indenizar e instituir valores para tudo

²¹⁶ O neon *Six Million Dollar Man*, “*bright red light*”, horizontal como “Aviso para entradas e bandeiras”, horizontal como um cadáver dentro de um caixão escuro, mostra sua verdadeira natureza como um fantasma no reflexo invertido quando se movimenta rapidamente uma câmera ao longo da linha horizontal das declarações de “*Love & Hate*”.

²¹⁷ Continuação do trecho: “*E substituição de uma dominação extremamente cômoda, que na época mal se fazia sentir na prática, quase só formal muitas vezes, por uma regulamentação levada a sério e infinitamente incômoda da conduta de vida como um todo, que penetrava todas as esferas da vida doméstica e pública até os limites do concebível*” (Weber, Max 2004, p.30).

“*Porque justamente o que nos cabe é tornar um pouco mais nítido o impacto que os motivos religiosos, dentre os inúmeros motivos históricos individuais, tiveram na trama do desenvolvimento da nossa cultura moderna especificamente voltada para “este mundo”*” (idem, p.82).

²¹⁸ Vide a discussão sobre um “Apocalypse” “particular” no Capítulo VI: “Obra Póstuma”.

e todas as coisas: tudo o que pode vir a ser objeto de vontade e representação parece ter um preço ²¹⁹. Correndo graves riscos de acidentes no percurso, a inversão [ou a substituição] que se dá nessa época é aquela dos segredos bem escondidos da intuição e da liberdade do ser humano. A decisão sobre o “querer-viver-da-vida” não cabe mais ao ser humano e sim à máquina do estado, pois, em última instância, cada indivíduo é uma célula para sustentação e manutenção de seu círculo vicioso ²²⁰. A contemplação dessa paisagem sombria nos conduz de volta para Schopenhauer, cuja noção do sentimento do sublime seria responsável pela interiorização da insignificância de nosso corpo frente a uma grandeza que, por outro lado, residiria apenas em nossa capacidade de representação. Qual grandeza nos reduz hoje a uma insignificância como ser humano, como corpo? Qual grandeza projetou sua sombra sobre os nomes das coisas causando uma imensa confusão, cegando a todos mesmo diante de tanta luz ²²¹? Porque os opostos se elucidam, seria oportuno assinalar aqui que o sublime é algo que à primeira vista não é reconhecido como tal: *o provocante* (Schopenhauer 1980, p.35). Tanta riqueza supõe seu oposto: tanta miséria ²²².

Para continuar com o raciocínio de Schopenhauer, teríamos que concordar que o homem ou a beleza humana é a mais perfeita objetivação da vontade. Provavelmente deveria tratar-se também de encarar o ser humano como o ser mais sublime e, para o filósofo alemão, a revelação de sua natureza seria o mais alto objetivo da arte. Para reconhecer voluntária e livremente o valor alheio, de um modo

²¹⁹ A partir de constatada a existência, a vida já é taxada (não é absurdo a ridícula situação de, mesmo após a morte, um indivíduo deixar dívidas no mundo para os sobreviventes). Além de pagar pelo grave pecado de existir com sua própria vida [na moral cristã, S. Paulo escreve que “o salário do pecado é a morte” e que o homem já nasce em pecado], o homem tem que arcar com os demais custos e sofrimentos durante toda a sua existência. Convém reter o nome de “São Paulo”. Ele pode ser capaz de uma nova aparição, especialmente no Capítulo VI.

²²⁰ Qualquer alusão ao filme “Matrix” não seria indesejável.

²²¹ Para Schopenhauer, a luz é a mais agradável das coisas, como a condição e o correlato objetivo do modo de conhecimento mais perfeito (Schopenhauer 1980, p.42). “A luz é a mais contentadora das coisas: constitui-se em símbolo de tudo que é bom e consolador. Em todas as religiões designa a salvação eterna, e as trevas, a condenação. [...] A ausência de luz nos torna imediatamente tristes; seu retorno alegre: as cores suscitam um encantamento vivo, atingindo seu grau mais elevado, se são transparentes. Isto tudo provém unicamente do ser a luz o correlato e a condição do modo de conhecimento intuitivo mais completo, único a afetar em nada a vontade. [...] O contentamento quanto à luz é de fato somente o contentamento sobre a possibilidade objetiva do modo de conhecimento intuitivo mais puro e perfeito e como tal deve ser deduzido, ou seja, que o conhecimento puro, liberto e independente de toda vontade, é agradável no mais alto grau, e só por isso já concorre em grande parte para o prazer estético” (idem, p.29).

²²² “Tão próxima de nós se localiza uma região em que nos livramos de toda nossa miséria; mas quem é dotado da força para ali se manter? Logo que uma relação qualquer do objeto da contemplação pura com nossa vontade, nossa pessoa, retorne à consciência, o encanto chega ao fim. Recaimos no conhecimento dominado pelo princípio de razão, já não conhecemos mais a idéia, mas a coisa individual, o anel de uma cadeia, a que também nós pertencemos, e estamos novamente a mercê de toda nossa miséria” (Schopenhauer 1980, p.28). Convém reter daqui a literalidade da expressão: “anel de uma cadeia”.

A miséria como objeto de fruição é citada por Walter Benjamin no texto “O autor como produtor” (Benjamin, W. 1994, p.129).

geral, deve-se ser dotado de valor próprio²²³ [talvez “seis milhões de dólares”]. A beleza humana que poderia haver em uma atribuição de valor ao indivíduo toca uma questão ética: haveria a necessidade de reconhecer o valor do outro e, reciprocamente, ter o seu valor reconhecido²²⁴. Se o valor do indivíduo hoje é apenas um dado estatístico, seria o sistema financeiro o ápice de representação de toda a beleza da natureza da vontade do desenvolvimento humano? Há o perigo de um equívoco muito grande entre um sistema de representação de valores e a adoção desse sistema como os “valores em si”. A confusão já está instalada há muito tempo e o seu germe agora começa a se manifestar sinuosamente [perigosamente²²⁵] como um “\$”. Ou seria mesmo um “\$”?

O fenômeno de uma idéia deveria se apresentar na matéria como sua própria qualidade. Mas qual é a qualidade de uma matéria que se desmaterializou, que perdeu todo o seu lastro? Que fenômeno observável assumiria toda essa capacidade de abstração? Se a matéria é o elo de ligação entre a idéia e o *principium individuationis*, para Schopenhauer, a meta do artista é a apresentação do objeto da arte cujo conhecimento, portanto, deve preceder sua obra como germe e origem. De todo modo, está-se às voltas com uma cadeia de representações [uma linguagem] cujos elos de conhecimento que precedem a obra como germe e origem também precedem o nascimento de um indivíduo. Se o conceito é abstrato e discursivo, a idéia, ao contrário, é tida como representante adequada do conceito, totalmente intuível, não conhecida pelo indivíduo como tal, mas somente por aquele que se elevou, por sobre todo querer e toda individualidade, a sujeito puro do conhecimento. A ambigüidade vivida é que existe uma aparência luminosa que paira sobre todo querer e toda individualidade. Há um efeito de luz que na verdade representa um lado sombrio de um conceito que

²²³ Apropriação e adaptação de idéias de Schopenhauer 1980, p.47-55.

²²⁴ Uma nota de rodapé de mais pura fantasia. Em um mundo preponderantemente financeiro, em que a abstração do sistema chegou a tal complexidade que opera sem lastros reais, ou seja, tudo não passa da mais pura ficção, a imaginação é capaz de criar uma situação utópica em que todos os seres humanos, a partir de seu nascimento, tenham um valor de vida reconhecido e creditado imediatamente. Um valor representacional de seis milhões de dólares que seria gasto ou ampliado [para não impedir o exercício da vaidade humana] ao longo de uma duração de vida, dependendo dos interesses, capacidades e limitações individuais. Ao findar a vida de cada sujeito, o crédito se extinguiria, desapareceria automaticamente, não importa qual o saldo. O que restaria de cada vida seriam apenas os resquícios daquilo que foi vivido e representado em vida. Não é o objetivo aqui me estender em tais elucubrações, apenas constatar que existiriam outras possibilidades representacionais, caso houvesse uma força de vontade coletiva suficiente para transformar a realidade do mundo. E aos vencedores? As batatas, obviamente.

²²⁵ “Não há fora-de-texto. [...] O que tentamos demonstrar seguindo o fio condutor do “suplemento perigoso”, [seria um exagero considerar esse \$ como símbolo desse suplemento perigoso?] é que no que se denomina a vida real destas existências de “carne e osso”, para além do que se acredita poder circunscrever como a obra de Rousseau, e por detrás dela, nunca houve senão a escritura; nunca houve senão suplementos, significações substitutivas que só puderam surgir numa cadeia de remessas diferenciais, o “real” só sobrevivendo, só acrescentando-se ao adquirir sentido a partir de um rastro e de um apelo de suplemento etc. E assim ao infinito, pois lemos, no texto, que o presente absoluto, a natureza, o que nomeiam as palavras de “mãe real”, etc., desde sempre se esquivaram, nunca existiram; que, o que abre o sentido e a linguagem é esta escritura como desaparecimento da presença natural.” JD-GR, p.194-195.

se elevou e tomou o lugar da idéia, além do “querer-viver” de toda individualidade, exercendo sua vontade a todo o custo, assumindo o papel e o poder de um sujeito puro do conhecimento ²²⁶.

A representação de uma vida, principalmente seguida de uma atribuição de valor financeiro, obviamente propõe problemas muito complexos, além do tempo e do espaço, pois envolvem a definição do que é vida, o ser e o não ser. Além de quaisquer definições, outra limitação que se propõe aqui é a utilização do princípio da experiência local. Quem acredita no mundo visível como a experiência de um fenômeno logo se depara com um problema da ordem da comunicação: como transmitir experiências individuais para outros indivíduos? Precisa haver a “imposição” de uma “necessidade” para que essas experiências possam ultrapassar a esfera de uma vontade e se transformem em um objeto de [apto ao] conhecimento. O uso do termo “imposição” é para especificar quando essa “necessidade” se manifesta de uma forma especial, como um impulso colocado em movimento por uma obrigação interna de dar resposta a uma “força” que parece agir de fora para dentro. Mas essa aparência pode ser apenas a ação de uma “força de expressão”. As formas de comunicação dessas experiências implicam na utilização de meios, geralmente simbólicos, que não refletem o conhecimento do fenômeno, ou seja, não devem ser consideradas como o conhecimento da coisa em si (portanto, o conhecimento do fenômeno do fenômeno, situação impossível de acordo com a filosofia kantiana). Se a realização da obra é uma representação de um processo intuitivo, portanto, uma imagem secundária de uma intuição, o discurso posterior sobre essa representação passa a ser uma peça dentro da peça, como em Hamlet ²²⁷, podendo se repetir como um labirinto infinito. O processo de representação de uma vontade será sempre alguma coisa refletida como imagens em espelho, pois a experiência fenomênica e intuitiva do mundo precisa de uma vontade específica [e mediatizada] para ser trazida ao conhecimento. A consciência de algo será sempre uma operação secundária, retrospectiva, enquanto tudo aquilo que permanece “inconsciente” faz justiça ao conceito [ou idéia] de uma “inconsciência”, portanto, existente apenas como possibilidade e potencialidade no mundo do “ainda-não-manifestado” ou do silêncio absoluto. É nesse ponto do processo de representação que o “muito tarde” pode preceder o “mais cedo”. Como

²²⁶ Em “*Vanishing Point*” a leitura de “*Shark*” se mescla com “*Dark*” [a letra “S” é dividida ao meio verticalmente pela sobreposição da letra “D”]. Vide Capítulo VI: “Obra Póstuma”.

²²⁷ “*Contudo, isso era indispensável para o meu objetivo, e o desagrado será tanto menor, quanto mais se torna presente a importância e o imenso valor, raramente reconhecidos, da arte, considerando que, a nosso ver, a totalidade do mundo visível constitui somente a objetivação, o espelho da vontade, acompanhando-o para seu autoconhecimento, e simultaneamente, que o mundo como representação, observado isoladamente, permitindo, liberto do querer, que apenas este preencha a consciência, forma a face mais agradável e única inocente da vida; devemos considerar a arte a elevação superior, o desenvolvimento mais perfeito de tudo isto, ao realizar essencialmente o mesmo, somente com mais concentração, com mais perfeição, intenção e reflexão, que o próprio mundo visível, podendo, portanto, ser denominada, no sentido pleno da palavra, a florescência da vida. Se o mundo todo, como representação, é apenas a visibilidade da vontade, a arte é o esclarecimento desta visibilidade, a Câmara obscura, a mostrar os objetos com mais pureza, e permitir uma melhor visão de conjunto e combinação dos mesmos, o teatro no teatro, o palco sobre o palco no Hamlet*”. (Schopenhauer 1980, p.81).

operação retrospectiva, as coisas somente adquirem um sentido posteriormente, assim como a consciência é secundária e infinitamente menor do que o que permanece inconsciente.

A coisificação do sujeito no enfoque cartesiano somada à substituição de um regime eclesástico por um “espírito” materialista do sistema econômico possibilita o surgimento do “homem de seis milhões de dólares”, mesmo que tudo isso não passe “a-penas” de uma simples alegoria da ficção televisiva. Do mesmo modo, “*It’s my life*” também só pode existir dentro dessa lógica de coisificação e de reprodução ou repetição [imitação] de uma ficção. Mas existe um dado diferente nessa repetição: “*It’s my life*” substitui o nome de um sujeito que já morreu, é uma coisa morta representada por outra que pode estar muito mais viva do que se é capaz de imaginar. A morte precisa ocorrer primeiro para haver a possibilidade de nascimento. Houve um acidente no percurso da não-existência, alguém veio à luz já mutilado por uma tragédia que o antecedeu em gênese e origem, um ser híbrido entre o humano e a máquina: talvez uma “besta”. Foi preciso esse ser se conscientizar de que ele já havia morrido, de que ele já nasce morto, pois não lhe é concedida nenhuma opção *a priori*. Somente assim se percebe como funciona o mecanismo todo. É preciso entender a lei do acontecimento. Para Derrida, a língua fala na fala. Ela fala de si mesma aí, reporta-se a si mesma diferindo-se na repetição. Somente assim pode-se compreender que o fim precede o começo. “*Se não se compreende como o fim parece preceder o começo, é porque essa essência originária é guardada sob um véu. Estamos ainda prisioneiros da representação aristotélica do tempo: sucessão, dimensão para um cálculo quantitativo ou qualitativo da duração. Essa dimensão pode deixar-se representar de modo quer mecânico, quer dinâmico, até mesmo em relação com a desintegração do átomo.*”²²⁸ Então, é preciso rasgar os véus de alto a baixo, em uma operação de caráter vertical, pois os textos constituem a própria prova, eles também são postos à prova, principalmente quando se trata da língua e do lugar [e talvez de um “ser” que habita esses espaços]. E o que parece se procurar mostrar por aqui é a língua e o lugar. A exposição do lugar da língua. E somente assim depara-se, finalmente, mas não por último, com a “lei do acontecimento” exposta por Derrida:

*“De tudo o que acontece, de todo acontecimento que, por essência, é imprevisível e contingente, diz-se, deve-se poder dizer e pensa-se com efeito, sente-se mesmo: teria podido ser de outro modo, teria podido ser algum outro. Este SUPU²²⁹ é o **a b c**²³⁰, se posso dizer,*

²²⁸ Derrida analisando texto de Heidegger, in JD-DE, p.111.

²²⁹ Supu é uma palavra utilizada em um livro de Hélène Cixous referindo-se ao seu achado [fictício ou não, difícil saber] em uma anotação de Proust nos manuscritos de “Em busca do tempo perdido”, arquivado na Biblioteca Nacional da França. O contexto da citação é aproveitado por Derrida para lidar com a suposição de uma abreviatura em francês do termo “tivesse podido” ou “isso teria podido” para ampliar o que se pode ter a dizer de algum acontecimento contingente, seja ele qual for (p.84-86). JD-GG.

²³⁰ O negrito não está no original.

da experiência do acontecimentalidade do acontecimento, antes mesmo de qualquer alternativa entre performativo e constativo. Isto acontece, ele ou ela acontece, isto pode ou não acontecer, teria podido ser de outro modo ou com outro alguém. Alguém sempre chega lá onde poderia ter sido o outro, alguém poderia ter sido o outro. SUPU é a relação entre o alguém e o outro. No condicional passado, certo, isso quer dizer que o incondicional foi verdadeiramente incondicional, ele aconteceu e as condicionalidades condicionantes estão no condicional passado. Elas se tornaram incondicionais. É o que eu chamo de incondicionalidade absoluta, quer se trate de dom, de hospitalidade ou de amor dignos deste nome. É tarde demais para impor condições. Pode-se dizer “teria podido ser um outro ou uma outra”. Mas é tarde demais. O SUPU, este condicional passado, é a lei do acontecimento, o pós-fato de todos os “pode ser”. O próprio incondicional teria podido ser de outro modo condicionado. Quando ele aconteceu, era tarde demais. É isto a incondicionalidade para além de qualquer metafísica da vontade.” (JD-GG, p.85-86)

Os vestígios

A descrição de quase todos os vestígios já foi feita. O que resta agora é falar dos acontecimentos que produzem vestígios. Dos fantasmas e fantasias da imaginação de uma canção que quer ouvir a si própria.

Depois, mas não muito depois, provavelmente no mesmo ano da aparição da vontade de um “homem de seis milhões de dólares”, poucos meses mais tarde, em uma tela de cinema de uma cidade do interior de Minas Gerais, talvez guiado pela “Força”, um jovem piloto em uma nave espacial de uma aliança rebelde derrota a negra e sombria Estrela da Morte. Se uma estrela pode anunciar o nascimento, talvez ela mesma seja a marca de outra morte anunciada.

Uma arca guarda o sorriso cínico de um segredo ligado a duas alianças de ouro. Uma corrente dourada parece flutuar e não se importar com as cinzas de uma tragédia. A destruição de uma coleção é simultaneamente o despertar da consciência de sua existência e importância. Uma realidade que simula e dissimula, diz-se-mula, carrega um fardo de consciência de um chamado que começa a se repetir e se diferenciar na obra destruída de um gênio, de vários gênios.

O que está aqui exposto em momentos muito próximos [no tempo e no espaço] são os traços de percepções e respostas imediatas sem um agente impositivo de vontade externo, um instante de uma ação infantil ²³¹ movida exclusivamente por uma vontade própria [interior] experimentada como

²³¹ O momento escolhido aqui se refere ao ano de 1978, ou seja, as intuições e representações de um mundo de uma criança de 11 anos de idade. Coincidência ou não, uma idade de vida em que o chamado de uma “vocaço” se manifestou em vrios outros indivduos fictcios ou no.

uma “necessidade” diante do “espírito dos acontecimentos”. Por mais confusa e ambígua que possa ser tal reação, trata-se de um reflexo de afecções que agiram [e continuam a agir, sempre] sob uma forma espontânea e intuitiva. Reconhecer esse momento é uma demonstração do potencial de uma ação retrospectiva e traz a possibilidade crítica de pensar quais as forças e elos podem ligar as cadeias desses afetos. Reconhece-se também o potencial perigoso suplementar da imitação nas ações da infância ²³².

O que pode ser verificado é a fecundação, na imaginação dessa capacidade “natural” de imitação e de ação [ou “necessidade” de ação], de um germe da projeção intuitiva de uma “força de vontade” que é capaz de captar o poder de ultrapassar as limitações de espaço e tempo de uma vida individual na materialização das coisas ²³³. Essas experiências infantis que deixam vestígios materiais, quando documentadas, reveladas e expostas possibilitam múltiplas análises, incluindo uma torrente de coincidências, acasos, talvez até acidentes ou mesmo tragédias que arquitetam um fio de sentido escondido dentro de um segredo.

E aqui estão os primeiros vestígios guardados de uma época: uma pequena arca de madeira e couro que arquivava os tesouros da imaginação de uma criança, quase esquecida durante muito tempo. Ela serve agora de elemento simbólico de ligação de um local sombrio [porque permanece fechado] de cujas extremidades laterais saem correntes atadas a duas alianças de ouro. Impossível não recorrer à associação arcaica [ARK], arquivante por natureza, mítica e mística [oculta atrás dos véus, guardada no Santo dos Santos de um Tabernáculo e de um Templo]. A misteriosa e desaparecida Arca da Aliança, o baú ou “arca em madeira de acácia” que guardava as “Tábuas da Lei”, toda revestida de ouro [simultaneamente adornada e protegida por uma tampa com dois querubins,

²³² Derrida relê e desconstrói o pensamento de Rousseau: a criança deseja guardar o que deseja [aqui teria início uma coleção?]. Tudo começa pela imitação. A criança só aprende pelo exemplo. “*O gosto e o poder da imitação estão inscritos na natureza. O vício, a duplicidade, bem como a afetação, se é que ela é uma alteração da imitação, não é filha da imitação, mas doença da imitação, não seu efeito natural, mas sua anomalia monstruosa. O mal vem de uma espécie de perversão da imitação, da imitação da imitação. E este mal é de origem social.*” [...] “*Aqui, as relações entre a infância, a animalidade e o homem da sociedade ordenam-se segundo a estrutura e a problemática que, com tanto esforço, desenhamos ao analisar a piedade. E isto não é um acaso: o mesmo paradoxo – o da alteração da identidade e da identificação com o outro – aí age. A imitação e a piedade têm o mesmo fundamento: uma espécie de êxtase metafórico.*” JD-GR, p.249-251.

²³³ Intuição que parece confirmar o seguinte trecho: “*Podemos nos subtrair a todas as amarguras, seja por meio dos objetos presentes, seja por meio dos distantes, no momento em que nos elevamos à contemplação puramente objetiva dos mesmos, criando assim a ilusão de que apenas estes objetos estão presentes, e não nós: despojados do eu sofredor, nos tornamos, como sujeito puro do conhecimento, completamente unos com aqueles objetos, e assim como nossa miséria lhes é estranha, do mesmo modo será estranha, por estes momentos, a nós mesmos. Somente o mundo da representação perdura, o mundo como vontade desapareceu.*” Schopenhauer 1980, p.28.

também de ouro, voltados de frente um para o outro, com suas asas cobrindo a arca, ambos de costas para o “mundo externo” ²³⁴].

O par de alianças de ouro diz respeito a uma dobra, uma duplicidade necessária para que a própria união, a liga, acordo ou cooperação se efetue. Trata-se da afirmação da constatação da existência do outro. O nobre metal chamado “ouro” (cujo símbolo é “Au”) é um elemento químico antigo de representação da riqueza, da estabilidade, da preciosidade, da luz ou mesmo da “aura”. Para Derrida, o ouro “*nomeia também a potência alquímica de uma substância que, ao mesmo tempo, indecidivelmente autentifica o valor não representável, não substituível, sem falsificação possível do que gostaria de chamar aqui de genialidade e, simultaneamente, na mesma liga e na mesma aliança, solda-a de maneira aparentemente contínua à série homogeneizante da gênese, da genealogia e do gênero*” (JD-GG, p.75). A genialidade é um dos pontos áureos dessa discussão em que o ouro e aura são dúplices instâncias que simbolizam a emanção de uma luz interior de uma obra, de uma pessoa, de um santo, de um mártir, de um martírio ou de um “*de-lírio*” [termo de Derrida ²³⁵]. A mesma genialidade que foi confundida por muito tempo como um “dom” inato, mas que, na verdade, está mais relacionada com um teatro do sonho e da aparência que deixam passar, clandestinamente, sob a forma e segundo o gênero da confissão, aquele mesmo segredo que permanece para sempre inconfessável e autenticado como tal (idem, p.34-35). Dois termos chamam a atenção: o segredo inconfessável que permanece segredo, mesmo se confessado e a necessidade de uma autenticação. “*O segredo, é que o inconfessável jamais é ultrapassado, jamais saímos dele, e portanto jamais o confessamos. Mesmo e sobretudo quando se confessa*” (ibidem, p.35) ²³⁶. A autenticação de uma autenticidade diz respeito a uma situação que escapa à reprodutibilidade técnica: um aqui e agora da obra de arte objeto de uma tradição [arcaica?], cuja existência única somente pode ser verificada no lugar em que ela se encontra e onde se desdobra a sua história (Benjamin, W. 1994, p.167). O

²³⁴ Impossível não lembrar de Walter Benjamin, em seu texto “Sobre o conceito de história”, quando ele cita o quadro de Klee, “Angelus Novus”. “*Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula [arquiva] incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos de progresso.*” Benjamin, W. 1994, p.226.

²³⁵ Nota da tradutora Eliane Lisboa: “*Jogo de palavras com o verbo ler (lire), que geraria a possibilidade de delírio e de de-ler*” in JD-GG, p.36.

²³⁶ Derrida continua falando a propósito da obra de Hélène Cixous: “*Para dizer-lhe o segredo do que ela guarda não diz respeito somente ao fato de que ela própria não tem acesso a ele ou que esse ou aquele conteúdo lhe é dissimulado, criptado, hermético para sempre, mas no fato de que a forma de escrita, a literatura que lhe é confiada tem uma estrutura tal que seu segredo é ainda melhor selado e indecível porque não consiste, finalmente, num conteúdo escondido, mas numa estrutura bífida que pode guardar em reserva indecível exatamente o que ela confessa, mostra, manifesta, exhibe, expõe sem parar*” (JD-GG, p.36-37).

autêntico, para Benjamin, é aquilo que preserva a sua autoridade sem desvalorizar o seu aqui e agora (idem, p.168). Se o conceito de aura estaria ameaçado de atrofia por uma era de meios cada vez mais sofisticados de reprodutibilidade técnica, o que se procura enfatizar nessas alianças e nesse material nobre é “a-penas”, “escrituralmente”, uma “nostalgia de crença” em uma “autenticidade” de um “gênero” que depende da materialidade da obra e de seu acontecimento histórico (inserção em uma “genealogia”). Se existe “nostalgia de crença” em uma “autenticidade” de um “gênero”, isso significa a perda completa da ingenuidade e uma desconfiança [uma suspeição] sobre a existência de uma “genealogia” que remete a uma “gênese”, a um “gênio”. Se a autenticidade está relacionada com a semelhança, como vimos nos processos escriturais cartoriais [a imitação seria capaz de simular um efeito de autenticidade], a verdade somente poderia se relacionar com uma “presença plena” de uma vida.

Sobre a genialidade como um “dom” inato, o que Derrida tem a dizer é que *“com frequência afirma-se que o gênio é um dom e que ele dá generosamente no ato ou no Fiat de uma criação. Mas se fosse assim, o dom logo se anularia na circularidade econômica. Ele se reapropriaria – com ou sem demora. [Mais cedo ou mais tarde]. Um gênio que fosse um dom natural não seria um gênio. Um gênio que desse por generosidade natural não daria nada. Um dom que soubesse o que dá a quem soubesse o que recebe também não daria. Ele se reapropriaria, portanto e se anularia na consciência e na gratidão, no símbolo, o contrato, a circulação econômica, o simbólico. O gênio que tu és excede o simbólico e o imaginário, ele está em luta com o impossível. O gênio dá sem saber, acima do saber, da consciência do que dá e do fato, do acontecimento performativo que constitui o dom, se ele existe”* (JD-GG, p.75-76). Valor não representável, não substituível, não falsificável, autenticado por uma substância com propriedades “alquímicas” por natureza, o ouro. Em português, apenas uma letra, um “t”, é suficiente para transformar o “ouro” em “outro”. Transmutação alquímica, a capacidade de transfiguração de um lugar comum em algo precioso. Operação de um acontecimento performativo constituído no dom [talvez inexistente] de uma consciência que se eleva e percebe o outro como uma preciosidade em um dado instante do tempo no espaço.

Abrir essa porta da percepção, ou seja, ser capaz de perceber essa faculdade especial *poderia* levar muitos anos, talvez uma vida inteira. Na maioria dos casos, o que está em jogo pode levar muito mais do que uma vida individual para vir à superfície e se tornar algo consciente por parte de uma coletividade. Nesse último exemplo, os outros percebendo um “outro” que não foi percebido ou que não foi capaz de perceber a si próprio em uma cadeia de acontecimentos. Mas aqui, conforme a “lei do acontecimento”, a condicionalidade condicionante já se fechou relativamente a pelo menos um determinado traço no espaço e no tempo. Alguma coisa já poderia ser considerada como se estivesse debaixo de um selo de realidade. Um destino selado diz respeito ao fechamento de um ciclo de um acontecimento sob as chaves que encerram as vontades de um lugar específico. No caso alegórico de

um espaço destinado à apresentação de obras artísticas, um nítido lugar em que as realidades estão sempre em trânsito alquímico, entre a transmutação e a transfiguração.

Mas que outra coisa se confessaria além do inconfessável? Os elos dessa corrente de causas e efeitos, se analisados retrospectivamente, mostram um entrelaçamento de situações e circunstâncias com uma complexidade tal que quaisquer tentativas de representação seriam sempre insuficientes para demonstrar uma realidade. Por isso, o território mítico do segredo talvez seja a melhor representação de uma força imposta como um agente, como um elo nessa cadeia. E o que é mítico também se assemelha muito com o místico [cabe lembrar a diferenciação produzida por “a-pena-s” uma letra “s”]. “*Se ‘místico’, em grego, remete sempre a segredo, teremos talvez necessidade de recorrer mais uma vez a esta palavra, místico*” (JD-GG, p.8). E a questão mística pede a citação de um nome inominável [YHWH ²³⁷] que denuncia a presença de uma ausência, mas é também a essência de um segredo trancafiado entre letras de uma escritura, gênese de uma Literatura [aqui com “L” maiúsculo ²³⁸], arquivo infinito, arqui-arquivável; Ele mesmo hesita entre a ficção e a memória, a imaginação e a dita realidade, uma realidade que duvida de si mesma no instante preciso de ser dita; a “dita realidade”, que não se deixa levar, pois fomenta uma revolução contra o poder ao qual simula se entregar, emprestar-se e mesmo doar-se, pois esse irrevelável segredo permanece secreto mesmo quando se confessa, desvenda-o ou se diz desvendá-lo (JD-GG, p.14-22 – adaptado à circunstância). “*O segredo da literatura, é, pois, o próprio segredo. É o lugar secreto onde ela se institui como a possibilidade mesma do segredo, o lugar de sua gênese ou de sua genealogia própria*” (idem). Para Derrida, o que se trava e se joga duplamente nessa mesma família lexical de palavras em “g” (gênese, gênero, genealogia, generosidade – e o gênio, etc.) “*é também uma dramaturgia da família da origem, do nascimento e da filiação do nome*”. E entre parêntesis, Derrida intercala este trecho: “*(e eu me arrisco a dizer elipticamente que uma genialidade consiste talvez sempre em se encontrar, não apenas encontrar a si mesmo, descobrir-se ou inventar-se, cair ou recair sobre si mesmo, mas se encontrar, entre tantos acontecimentos, de modo quase aleatório aqui ou lá, em lugar do outro, como o outro no lugar do outro)*” (ibidem, p.12).

A maior dificuldade em uma vontade de ação retrospectiva é perceber, dentro de limitações individuais de captação dessas relatividades no tempo e no espaço, a “dita realidade”, quais seriam as escolhas necessárias para se chegar aos vestígios de um momento de síntese desse encontro: a idade,

²³⁷ “As quatro letras YHWH formam o nome próprio de Deus na Bíblia hebraica, em que tal nome aparece cerca de seis mil vezes”. Bloom, Harold. *Jesus e Javé: os nomes divinos*. 2006 p.151. Que fixação a humanidade parece ter com o número 6!

²³⁸ “A Literatura, com L maiúsculo, começa a se parecer, maior do que qualquer biblioteca, mas de maneira não fortuita ou insignificante, com o que ela não é, ou seja, com o Deus Todo-Poderoso, o Altíssimo e o Tudo-Outro. A menos que Deus não tenha saído da Literatura, o Todo-Poderoso tecido da Literatura. Deus, Gênese da Literatura: o duplo genitivo é aqui, gramaticalmente, literalmente, a lei das leis” (JD-GG, p.21).

os objetos, frases, letras, números que condensariam simbolicamente a representação de algo provavelmente irrepresentável, ou seja, a vida e sua “força de vontade” de “querer-viver”. Se Duchamp sonhava com a raridade, talvez ele não quisesse naquele momento se dar conta, confessar ou testemunhar que a maior raridade que ele poderia encontrar na vida era a sua própria vida ²³⁹. Uma representação nunca passará de uma representação, mas a vida é sempre única e rara em sua expressão individual [aquela que seria preciso suprimir para se chegar a esse conhecimento], porque é exatamente esse único indivíduo que a experimentará e a viverá como um acidente do mundo. Ela pode ser avaliada e representada sob vários aspectos, mas sempre se deve reconhecer a imensa distância que separa qualquer representação de uma aproximação da verdade da verdade.

A idéia de Schopenhauer é a elevação do sujeito a uma posição tal que ele esteja acima de sua própria individualidade e possa contemplar a si próprio como objeto a ser observado e assim perceber a objetivação perfeita da vontade e o equilíbrio entre sujeito e objeto em suas formas representadas. O problema maior a ser enfrentado aqui é a idéia de “elevação”, pois se corre o risco de se acreditar estar em um nível superior. O “equilíbrio” é uma grande necessidade nessa “elevação”, pois é preciso ocorrer um movimento simultâneo no tempo e no espaço: para erguer uma balança mecânica com dois pesos em equilíbrio seria preciso trabalhar com uma força também equilibrada, geralmente focalizada no centro. A experiência mais adequada desse equilíbrio parece poder ocorrer ao longo da vida de um indivíduo, pois somente ele parece ter a percepção mais aproximada [e mais “centrada”] da continuidade e simultaneidade do movimento no tempo e no espaço. Somente o ser individual parece ter a impressão do tempo como um fio contínuo. Tanta imprecisão aqui não é aleatória, pois todas essas impressões são construídas sobre outros fios muito frágeis [e fragmentados] entre a memória e o esquecimento. É preciso um longo tempo decorrido para a instalação da ação de uma autoconsciência retrospectiva [que faça uso de sua memória acumulativa] capaz de localizar um ponto de observação e contemplação dos vestígios de sua própria existência com conteúdos de comunicação além de sua própria individualidade. Se a consciência somente pode ocorrer em um instante de contemplação de si mesma como representação, ela não seria possível sem a formação e percepção dessa imagem “límpida” em que sujeito e objeto de conhecimento não são mais distinguíveis e separáveis, pois um não existiria sem o outro ²⁴⁰.

²³⁹ É preciso confessar que o depoimento de Duchamp em 1966 dá uma impressão de que ele tinha uma consciência desse acontecimento como a maior raridade entre todas as outras raridades possíveis.

²⁴⁰ “É primeiramente na medida em que um indivíduo conhecedor eleva-se a si próprio, do modo descrito, a sujeito puro do conhecimento, e com isto também o objeto observado, a idéia, que aparece puro e por inteiro o mundo como representação, e ocorre a objetivação perfeita da vontade, já que unicamente a idéia é sua objetividade adequada. Esta encerra em si sujeito e objeto por igual, uma vez que estes são sua única forma: nela, contudo ambos mantêm estritamente o equilíbrio: e como também aqui o objeto nada é além da representação do sujeito, ele próprio este objeto, na medida em que toda a consciência nada mais é além da imagem límpida deste. É justamente esta consciência, concebida como transpassada pela totalidade ordenada das idéias, ou graus da objetividade da vontade, que constitui

A espécie de conhecimento que mais se aproxima desse objetivo contemplativo é a arte, pois *“ela arranca do curso dos acontecimentos do mundo o objeto de sua contemplação, isolando-o frente a si: e este algo individual, que era uma parte imensamente pequena naquela torrente [ou naquela corrente?], torna-se seu representante do todo, um equivalente do infinitamente numeroso no espaço e no tempo: ela permanece, portanto neste individual, detém a roda do tempo, as relações desaparecem para ela, somente o essencial, a idéia é seu objeto. Assim podemos mesmo designá-la como o modo de encarar as coisas independentemente do princípio de razão, em oposição àquele que a este obedece, que é a vida da experiência e da ciência. Este último modo [a ciência] é comparável a uma linha infinita, horizontal; o primeiro [a arte], contudo, à vertical que a corta em qualquer ponto desejado. O que se dá conforme o princípio de razão, é o procedimento racional, único válido e útil na vida prática, bem como na ciência: o que abstrai do conteúdo daquele princípio, é o princípio, é o procedimento genial, único válido e útil na arte”* (Schopenhauer 1980 p.17-18). A ciência ou razão como linha infinita horizontal pode ser interceptada pela arte *como se* uma linha vertical pudesse intervir em qualquer ponto desejado da experiência de acordo com sua própria vontade por meio de um *“procedimento genial”*. Lidamos com a complexidade ou mesmo a impossibilidade de uma definição do que é esse *“procedimento genial”* e, nesse sentido, a verticalidade dessa metáfora propõe uma metafísica da qual é difícil escapar.

Importante notar que existe uma expressão que dissimula um ato violento nesse *“arrancar do curso dos acontecimentos do mundo o objeto de sua contemplação”*. *Como se* existisse uma expressão de uma vontade de *“força sobrenatural”*, *“sobrenatural”* no sentido de estar além dos princípios da ciência e da razão, como uma manifestação de uma *“necessidade”* além da própria vontade de [portanto oculta para] um indivíduo. *“Sobrenatural”* no sentido de que o natural, a compreensão da natureza foi confundida com a *“dominação da natureza”* [ou coisificação da natureza] pelos princípios da ciência e da razão [que pretendia a tudo *“iluminar”*]. Mas não existe um *“sobrenatural”* que não seja *“natural”*. O que existe aqui é apenas a constatação de uma ameaça, de um temor, de um medo de saber; *como se* essa linha horizontal infinita estivesse ameaçada por uma *“predestinação”* de

propriamente todo o mundo como representação. [...] Assim como, ao surgir a idéia, não são mais distinguíveis nela sujeito e objeto, porque é somente quando estes se complementam e se interpenetram completamente, que se forma a idéia, a objetividade adequada da vontade, o mundo como representação propriamente; do mesmo modo também o indivíduo que aqui conhece, e o que é conhecido já não são diferenciáveis. Pois se abstrairmos inteiramente daquele mundo como representação propriamente dito, nada resta além do mundo como vontade. [...] Como vontade, fora da representação e de todas as suas formas, ela é uma e a mesma, no objeto contemplado, e no indivíduo que, elevando-se por esta contemplação, se torna consciente de si como puro sujeito; estes dois por isto não são em si diferenciáveis, pois em si são a vontade que se conhece a si mesma e é somente do modo pelo qual este conhecimento se lhe constitui, i. e., somente no fenômeno, graças à sua forma, o princípio de razão. Multiplicidade e diversidade. Tampouco eu, sem o objeto, sem a representação, sou sujeito que conhece, mas tão-somente simples vontade cega; tampouco sem mim, como sujeito do conhecimento, a coisa conhecida é objeto, mas tão-somente simples vontade, ímpeto cego. [...] Suprimido o conhecedor, o mundo como representação, nada resta além de simples vontade, ímpeto cego” (Schopenhauer 1980, p.13-14).

um cruzamento súbito [e desconhecido] com a linha vertical de um “*procedimento genial*”, um ponto de encontro além de suas próprias forças e vontades, em que o individual é uma parte “imensamente pequena naquela torrente” da qual ele não pode ter jamais o conhecimento integral. Torrente essa, relativa a uma vida de um “*ser*” que é muito mais do que a vida de um indivíduo, pois esse último é apenas um representante, um equivalente, um sinônimo do “*infinitamente numeroso no espaço e no tempo*”. A arte é o momento em que existe o esquecimento completo da própria pessoa e de suas relações pessoais, o “*procedimento genial*”, a mais perfeita forma de objetividade do espírito [um espírito que precisa descer, tocar o chão ²⁴¹, estar presente] contraposta à subjetividade dirigida à própria pessoa. A “*essência do gênio*” se manifesta apenas intuitivamente como sujeito isento de vontade própria, “*espelho luminoso da essência do mundo*” (Schopenhauer 1980, p.18) que necessita da *fantasia* como condição excepcional de “*expressão genial*” para tornar visível uma decisiva preponderância do conhecer em relação ao querer. Nessas condições excepcionais, a inspiração como “*ação do gênio*” é um momento de exceção, um fenômeno raro capaz de criar *obras de arte legítimas* (idem, p.19-22). Estamos às voltas com um discurso que amparou imensamente a construção da imensa edificação do ideal romântico de “gênio” e que foi abalado pelas práticas artísticas do Século XX ²⁴².

O paradoxo aqui é que, se o indivíduo é sinônimo daquilo que é “infinitamente numeroso no espaço e no tempo”, as obras de arte legítimas teriam que refletir algo maior do que o indivíduo [que infinitamente nasce e morre] para que esse algo possa ser contemplado por um conjunto, por uma espécie que permanece acima e alheia a esse nascer e morrer [o que se vê aqui em ação é o enorme perigo da “elevação”]. Enfim, parece que a “espécie da espécie” trata de representar a sua própria “*vida*” como possibilidade de “*ser*”, possibilidade essa que parece estar acima da existência “real” do ser. Em um sistema em que existe um espelho luminoso [ou iluminado], cada um daqueles infinitamente numerosos no espaço e no tempo poderia enxergar também suas próprias imagens refletidas. Nesse discurso, a fantasia constitui a condição de excepcionalidade, de raridade para que a “*expressão genial*” e “*ação do gênio*” possam se reconhecer mutuamente diante de um espelho

²⁴¹ Vide Capítulo VI: “Obra Póstuma”.

²⁴² Questão “abalada”, mas não “abolida”, principalmente sob o ponto de vista mercadológico. Paulo Venâncio Filho aborda esse assunto no contexto brasileiro: “*Outra variante mais antiga dessa posição, mas nem por isso menos presente, é representada pela figura do gênio. Figura aliás muito ligada ao tema do ato da criação e da capacidade de expressão, a genialidade sempre aparece como uma obscura comunhão da sociedade com a subjetividade do artista. Pode servir tanto ao mercado quanto à produção: do lado do mercado está o gênio “consagrado”, do lado da produção, o gênio “incompreendido”. Não percebem que ambos estão na mesma posição. A artificialidade “real” em que vive o gênio do mercado é a realidade “artificial” do gênio incompreendido. Um vive a importância arbitrária do trabalho, o outro a ilusão dessa importância. Seus lugares sempre poderiam ter sido trocados pelo mercado.*” Paulo Venâncio Filho no texto: “Lugar nenhum: o meio de arte no Brasil”, in: Basbaum, R. 2001, p.223.

luminoso. A fantasia parece ser o agente responsável pela transfiguração da imagem refletida entre os pólos dessa mutualidade em que se situam a ação do gênio e o reconhecimento da expressão genial.

Para clarear mais a ação desses dois pólos que estabelecem uma relação de mutualidade entre a ação do gênio e o reconhecimento da expressão genial, é preciso entender que o gênio tem um endereço que é o lugar de seu próprio enunciado. O endereço que se dirige ao “gênio que tu és”. Ao mesmo tempo, corre-se o risco sempre aberto e indecível de que o gênio se falsifica ou de que exista um gênio da falsificação. Se o dom não tem conhecimento de si mesmo e não aparece como tal, temos que aceitar que no pólo oposto [reconhecimento da expressão genial] também existem os mesmos agentes indecíveis sob os riscos de falsificações ou emissões de falsos juízos de reconhecimento de expressões geniais, riscos esses advindos da *mutação absoluta e a descontinuidade do inteiramente outro* (JD-GG, p.72). Entre um gênio e um mentiroso “tu” não podes distinguir, pois o gênio consiste em aplicar a astúcia diabólica do gênio esperto do golpe “do” gênio, não o golpe “de” gênio (JD-GG, p.69-70 – adaptado ²⁴³).

A fantasia amplia a visão do “gênio” sobre as coisas apresentadas na realidade: ela é uma das condições necessárias para a criação artística; simultaneamente, ela é uma das faculdades do “homem comum” [de “qualquer um”, de “todos”] que possibilita a contemplação de imagens ilusórias e também abriria o caminho para a confusão e a loucura, de acordo com o texto de Schopenhauer. Enfrentando todos esses perigos entre as ilusões, a confusão e a loucura no transcorrer da vida, dois sujeitos, “*em linguagem popular, a cabeça e o coração se distanciam progressivamente, isolando sempre mais sua impressão subjetiva de seu conhecimento objetivo. Ambos ainda permanecem indistintos na criança, que mal consegue se diferenciar de seu ambiente, com que se confunde*” (Schopenhauer 1980, p.68). Na infância ²⁴⁴, a cabeça e o coração [“impressão subjetiva” e “conhecimento objetivo”] estão mais próximos possibilitando a observação mais imediata da ação da “fantasia”. Essa “fantasia” é capaz de agir sobre a vontade de uma criança de um modo muito rápido em um curto período de tempo, transformando-a em uma pequena “metamorfose ambulante”. Em um único ano ela é capaz de sonhar com a possibilidade de ser um “cyborg”, não importando os custos e danos dessa metamorfose ao corpo do ser humano, ao seu próprio corpo. Pouco tempo depois, ela é capaz de reconhecer, intuitivamente, a força de uma expressão mítica existente em uma série como “Star Wars” [em que nada nessa fantasia ocorre por acaso] e mudar o foco de sua imaginação para a

²⁴³ Derrida estabelece uma complexa relação entre o texto de Hélène Cixous (do romance Manhattan) e a situação em que a conferência foi apresentada, quando a autora confia todo o seu arquivo pessoal para a Biblioteca Nacional de França. Nesse trecho tentei adaptar o que Derrida removeu na obra de Hélène para construir a lógica do discurso do “golpe do gênio”. Portanto, na minha citação, os dois autores estão mesclados.

²⁴⁴ “*Meu nome é Louise Josephine Bourgeois. Nasci em 24 de dezembro de 1911, em Paris. Toda a minha obra nos últimos 50 anos, todos os meus temas, foram inspirados em minha infância. Minha infância jamais perdeu sua magia, jamais perdeu seu drama.*” Bourgeois, L. 2000, **página de rosto** [negrito meu].

existência da representação de uma “Força” que une tudo e todos. Nesses episódios, parece comprovar-se a questão de uma forma de recepção relacionada com o hábito e a distração, como escreveu Walter Benjamin, a propósito do cinema. No entanto, para a criança, arte, distração e recolhimento seriam instâncias muito próximas. As massas procuravam na obra de arte apenas distração, portanto objeto de diversão absorvido em seu fluxo, enquanto o conhecedor a abordaria com o recolhimento característico de um objeto de devoção (Benjamin, Walter 1994, p.192). O hábito relacionado com a habitação sugere a arquitetura como uma forma de recepção tátil que se efetua menos pela atenção e mais pela própria recepção ótica. O quadro, objeto de contemplação, criação da Idade Média, não teria a garantia de duração eterna, enquanto a necessidade humana de morar é permanente (idem, p.193). “*A recepção através da distração, que se observa crescentemente em todos os domínios da arte e constitui o sintoma de transformações profundas nas estruturas perceptivas, tem no cinema o seu cenário privilegiado*” (ibidem, p.194). O cinema [de 1936]²⁴⁵ de Walter Benjamin passaria a habitar todos os lares com a televisão e prepararia caminho para novos e muito mais sofisticados meios de distração. O distraído também poderia habituar-se a alguma situação em que ele já estaria completamente imerso, na qual ele já habitava sem mesmo se dar conta disso [como um “conformado” Jonas engolido pelo grande peixe]. Uma criança distraída poderia também se recolher e querer mergulhar na dissolução de um quadro.

Agora aquela criança não apenas sonha, mas ela acredita que pode ser outro tipo de herói, um rebelde que luta contra um Império que a tudo governa com a imposição do lado negro da “Força”. Para isso, é preciso aprender a manejar uma espada de luz e lidar com a própria “Força” para não cair e ser vencido pela tentação do lado escuro [dois lados da mesma e única “Força”] que sempre apresenta o caminho mais curto e mais fácil. A vocação como missão [*the calling*, conforme Max Weber²⁴⁶] “quase religiosa” [devocional], como uma ligação com uma “Força”, começa a encontrar reverberação no personagem de Luke Skywalker. Ele foi criado longe dos grandes centros onde acontece a verdadeira batalha e o seu “chamado” acontece por meio de uma situação aparentemente inusitada entre trágicos acasos. A representação pictórica começa a se transformar na efetivação da vontade dessas “forças” de fantasia. O hábito da recepção tátil se converte em uma necessidade recolhida de contemplação. A nave “*X-Wing*” é uma das primeiras manifestações de uma autonomia da vontade que não se identifica mais com os modelos sugeridos pela professora de pintura²⁴⁷

²⁴⁵ Data da primeira publicação do texto de Walter Benjamin.

²⁴⁶ “Tal concepção de vocação, ignorado por católicos e Antigüidade clássica, está presente em todos os povos predominantemente protestantes” (Weber, Max. 2004, p.71).

²⁴⁷ Que se arquive aqui o nome de uma professora de pintura em Divinópolis, MG: Neuza Mattar.

[Naquela época, os “modelos” para aprendizagem deveriam ser escolhidos entre pilhas de reproduções de impressionistas ao lado de pinturas mais ingênuas e decorativas de revistas de “imagens” designadas para copiar – a “imitação” era o princípio desse processo de educação].

[praticamente forçada a aderir a esse movimento por uma “força da insistência” infantil]. A representação de uma nave espacial já trazia uma intuição de que aquela fantasia era algo que começava a supor seu próprio caráter de linguagem da imaginação. É possível que houvesse também uma vontade primitiva [cultural] de que a representação pudesse transformar uma determinada realidade. Mesmo que essa criança esteja nos confins do Universo [a identificação com Luke Skywalker é inevitável] ela toma ciência da existência das coisas importantes no mundo da arte por meio de publicações: jornais, revistas (em especial “Manchete”, “Fatos e Fotos”, “O Cruzeiro”), os fascículos de “Gênios da Pintura”²⁴⁸ e “Mestres da Música”.

Sem nunca ter pisado em um museu ou galeria de arte, essa criança conhece a existência de um dos raros “templos sagrados” de seu país depois da destruição de seu acervo em um incêndio trágico “causado pelo lado negro da Força”. É preciso agir, manifestar seu pesar e sofrimento. Sua imaginação somente concebe pintar uma nova versão de uma das “obras geniais” destruídas com a consciência de que não pode assinar aquela imagem produzida por um dos maiores “gênios” da época: Picasso. “*Em cores, a arte que o mundo perdeu no incêndio do MAM*” era a manchete sobre uma foto de um lugar totalmente destruído pelo fogo. No canto inferior direito, reproduções de Picasso [Retrato de Dora Maar – 1941] e Portinari [Espantelho – 1954] com o subtítulo: “*um acervo que valia 400 milhões de cruzeiros*”. Tragédia, perdas e tradução dessa perda em valores financeiros: *400 milhões de cruzeiros*. No interior da matéria, essa associação entre a obra de arte e seu correspondente financeiro é mencionada várias vezes [com destaque para a obra mais valiosa destruída: Cabeça Cubista, óleo sobre tela de 1909, de Picasso, avaliada na época em “um milhão de dólares”]. É a fantasia que faz alguém naqueles confins do Universo tomar uma atitude de reparar, repor uma perda de um tesouro que ninguém nunca mais poderia ver. Seria também fruto da fantasia a atitude de guardar por tantos anos aquela mesma Revista Manchete sem saber o porquê? Tudo fantasia e imaginação de um menino comum, filho de pai e mãe comuns, destinado a ser apenas mais um homem comum que um dia sonhava em fazer parte de alguma coisa maior ou pelo menos

²⁴⁸ Como não abordar o nome de uma das publicações mais populares de pintura? “Gênios da Pintura” se expande pelo país e difunde a idéia romântica de “gênio” para qualquer cidade em que houvesse uma banca de revista. Paulo Pasta também foi criado no interior, longe de um grande centro (Ariranha, SP). Ele declara em entrevista para Rodrigo Naves e Nuno Ramos: “*O Sartre tem um personagem em Idade da Razão para o qual cumprir as coisas na idade madura era um pouco como cumprir as suas promessas de criança. Para mim é um pouco isso: desde criança eu queria ser pintor. Ser pintor hoje é um pouco estar cumprindo a promessa que eu me fiz quando criança e para mim isso tudo começou muito cedo. Tive uma crise de depressão aos 12 anos e aí parece que tudo se fechou, que nada tinha sentido. Eu era uma criança que não gostava de férias de escola, coisa típica do deprimido, dada a falta de atividade. Lembro que comecei a sair dessa depressão quando passei a ver a pintura de outra maneira. Minha mãe assinou a coleção Gênios da Pintura, que chegava semanalmente em casa, a cada sete dias um pintor novo, e aquilo me religou, deu um sentido novo às coisas. Saí daquele estado de depressão. Eu esperava um pintor por semana, e economizava bastante prazer que eles me davam. Lembro que quando chegou o fascículo do Monet – eu nunca me esqueço disso – aquilo era a coisa mais bonita que eu já tinha visto, e aí eu ia virando as páginas devagar, para não acabar logo aquela alegria*”. Pasta, P. 1998, p.169-170. [Paulo Pasta é artista fundamental na constituição da coleção].

entender uma série de razões da ordem das coisas, incluindo a tentativa de compreensão de como tal catástrofe o atingiu, o afetou tanto.

Sobre as cinzas, a tragédia da destruição do acervo do MAM do Rio de Janeiro, Sheila Leirner declara que são dois os níveis de compreensão para esse desaparecimento: um, o econômico e cultural; outro, o filosófico. *“Falar, portanto, sobre o prejuízo que significa o aniquilamento de centenas de obras, pertencentes ou não ao Museu de Arte Moderna do Rio, para um país que ainda se encontra em tão precária situação cultural, seria óbvio.” [...] “Do ponto de vista ético, no entanto, importa agora só a compreensão filosófica deste acontecimento lastimoso. É o momento em que fatalmente se questiona a fragilidade, não do homem, mas das suas manifestações. Mesmas as que carregam a aura da imperecibilidade, o sentido de sua representação espiritual maior. As que continuam a gerar reverência tanto entre o público comum quanto entre a vanguarda que justamente contesta estas qualidades. Da mesma forma como há a serena aceitação da transitoriedade da vida humana, é extremamente difícil duvidar da perenidade da obra de arte como objeto e como idéia representada. No seu sentido tradicional ou contemporâneo, ela ainda parece representar a perpetuação do homem. Queira o artista ou não, existe a noção de que a obra o ultrapassa no tempo e no espaço.” [...] “No momento em que o acaso pode destruir em segundos o “indestrutível” e que o mito não corresponde ao pensamento artístico puro, porque é desvirtuado pela apreensão secundária, a necessidade de desmistificação começa a se impor.” [...] “Não obstante, como explicar o sentimento de dor que nos invade ao saber da destruição real dos valores por nós tão contestados? As idéias acabam por permanecer soterradas sob o metafísico e irreparável sentimento de perda, que não é mais do que um profundo e irracional sentimento de amor. O mesmo que gera o próprio ato da criação.”* (Leirner, Sheila 1983, p.54-56).

Sobre o cenário de cinzas e destruição, são as reproduções das obras de Picasso (Retrato de Dora Maar – 1944) e Portinari (Espantelho – 1954) que são os destaques na trágica capa da Revista Manchete de 1978. Dois nomes que amplificam [reverberam] e estendem a idéia de “gênio” da pintura. Mas é Picasso que “atrai” mais a atenção da “fantasia”. Para Hans Belting, a morte de Pablo Picasso, em 1973 ²⁴⁹, ofereceu uma ocasião para reencontrar a idéia de continuidade mítica e de uma esperança oculta no ato de repetição, pois ele era o último herdeiro de uma “idéia imortal da história da arte viva”. *Desde a morte de Rafael, acontecimentos como esse sempre conduziram ao seguinte mote: “A arte continua viva, embora seus mestres tenham morrido”* (Belting, Hans, 2006, p.177). No

²⁴⁹ Trecho de texto de Ronaldo Brito [publicado primeiro em Opinião, abril de 1973] sobre a morte de Picasso [1881-1973]: *“Um gênio dos tempos, um homem que operou maravilhosamente e algumas vezes insultuosas mudanças na arte, Pablo Picasso foi sem dúvida a mais original, a mais multiforme, a mais poderosa personalidade das artes visuais dos primeiros três quartos do século [XX]. Um homem que teve um dom natural prodigioso e que o usou para mudar o universo da arte.”* Brito, R. 2005 p.25.

caso do MAM do Rio de Janeiro, não eram os mestres que tinham morrido e a arte continuaria viva; a situação era outra: as obras deixaram de existir, assim como os seus “mestres”, aumentando, talvez, a sensação de descontinuidade e abominável desolação. Para Belting, *“Picasso prestava-se a ser portador de uma esperança porque unia figuração e abstração com tanta facilidade quanto tomava o seu material simultaneamente da natureza e da arte e saudava com a face de Jano, própria do revolucionário conservador. Por isso, os mais diversos artistas começaram então a projetar imagens comemorativas nas quais uma meta-história da arte se incorpora a um espaço imagético coletivo, o lugar fictício do simultâneo.”* (idem). É a partir da ausência de Picasso que Belting aponta uma expansão de uma alucinação onipresente da “história da arte” como um *“reservatório inesgotável de papéis que na assim chamada arte de citação dos anos 70 foram representados com ânimo crescente. A arte histórica perdeu nisso a sua própria forma temporal e tornou-se o espelho em se identificava como artista quem olhasse para o espelho, e também fizesse caretas.”* (ibidem, p.265-266).

Cabe aqui voltar ao célebre texto de Walter Benjamin e suas preocupações relacionadas com a perda ou atrofia da aura em uma era da reprodutibilidade técnica. Pois é exatamente através de “museus imaginários” [como “imaginou” André Malraux] constituídos por coleções como “Gênios da Pintura” e outros meios de reprodução e difusão de imagens que “pessoas comuns” nos confins do Universo podem ter acesso aos valores de culto das práxis que representam a “quintessência de tudo o que foi produzido e transmitido pela tradição”. Esse fenômeno pode ser mostrado até mesmo no caso de coleções que foram destruídas ou dispersadas pelo mundo afora [como também no exemplo das obras reproduzidas na matéria sobre o incêndio do MAM / RJ]. O que se processa é a exposição de uma metamorfose da percepção em que o temido “declínio da aura” revela-se em um contexto muito mais ambíguo [dialético?] em que as condições de reprodutibilidade técnica funcionam como agentes que permitem a aproximação de coisas distantes e, simultaneamente, podem amplificar o efeito “aurático” do exemplar único e original ou mesmo perpetuar [conservar] a imagem de algo que deixou de existir. Se *“cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução”* (Benjamin, W. 1994 p.170), o efeito “ritual”, “teológico”, do “culto ao original” (e seus reflexos no “mundo das cifras econômicas”) não diminuiu. O que se observa é a formação de um mundo de efeito “canônico” ²⁵⁰, e

²⁵⁰ Hans Belting discute a história da arte como esquema narrativo. Nas “artes visuais”, a idéia de cânone já aparecia em 1550 na história da arte defendida pelo florentino Giorgio Vasari. *“Na introdução à segunda parte, ele dizia resoluto que não queria simplesmente fazer uma tabela de artistas e obras, mas “explicar” o curso das coisas para o leitor, pois a história é “verdadeiramente o espelho da vida humana”, também permitindo, portanto, conhecer as intenções e as ações dos homens. Por isso ele pretende separar na herança artística “o melhor do bom e o melhor de todos”, mas, sobretudo “descobrir as causas e as raízes de cada um dos estilos e expor o desenvolvimento e o declínio das artes”. Desde que Vasari redigiu essas frases com uma autoconfiança invejável, os seus sucessores sentiram-se igualmente comprometidos com o projeto de uma história da arte que fornecesse o padrão segundo o qual fosse possível avaliar a obra individual e que constituísse um quadro em que tudo encontrasse o seu lugar predeterminado. Porém essa história precisava ser inventada, ao passo que as obras que nela deviam ser inseridas já existiam definitivamente.”* Belting, Hans 2006, p.181.

essa última palavra repercute de modo eclesiástico ou mesmo musical. Se para Benjamin a diferença essencial entre autor e público estava a ponto de desaparecer ²⁵¹, os centros hierárquicos que autenticam e que irradiam o que é e deve permanecer “canônico” ainda continuam a exercer seu fascínio e autoridade. De um modo ou de outro, para haver o desenvolvimento da trama histórica, Luke Skywalker precisa sair de seu planeta remoto, às margens do império, e entrar no ponto de foco onde as “autênticas” “*Star Wars*” ²⁵² acontecem. Somente assim ele corre o risco de descobrir [e descobre] que Darth Vader [o lorde negro representante do lado obscuro da “Força”] é o seu próprio pai.

Para Schopenhauer, a “expressão genial” torna visível uma decisiva disposição interior com a preponderância do conhecer em relação ao querer. O homem comum é um produto industrial da natureza que esgota tudo com rapidez, incapaz de exercer uma persistente observação desinteressada e cada vez mais distante da intuição contemplativa da vida como tal (Schopenhauer 1980, p.19). O elemento que permite a ligação entre a representação de mundo de um indivíduo e a sua percepção, recepção, interpretação e incorporação no mundo dos outros indivíduos é a *sincronicidade* de imaginação de suas vontades, de suas fantasias. Obrigatoriamente, o menino comum que se transformaria em homem comum teria que se revelar como um autêntico fruto dessa produção industrial da natureza. Confundiria tudo, esgotaria tudo com a rapidez de sua própria época que teria a tendência a coisificar tudo, incluindo sua própria vida [aquela que era preciso suprimir para não esquecer jamais a lição do filósofo alemão]. Aqueles resquícios ou vestígios de sua verdadeira natureza confusa seriam expostos para mostrar como um homem comum nunca havia sido capaz de exercer uma persistente observação desinteressada e situar-se cada vez mais distante da intuição contemplativa da vida como tal.

Seria mais fácil dizer que o “gênio” não existe. A “genialidade” não seria estabelecida se não fosse percebida por alguém, por outro indivíduo, assim como o estabelecimento das convenções de todos os valores dependem de acordos coletivos. A grande questão que se antevê, que Duchamp anteviu [e aqui entra novamente a insistente menção do sonho de Duchamp com a raridade ²⁵³] é que

Mais tarde, a situação se inverteria: as obras precisariam ser inventadas para se adaptar a [ou comentar] um cânone estabelecido, a um gênero, uma gênese, a uma genealogia.

²⁵¹ “Ela se transforma numa diferença funcional e contingente. A cada instante, o leitor está pronto a converter-se num escritor. [...] O mundo do trabalho toma a palavra. Saber escrever sobre o trabalho passa a fazer parte das habilidades necessárias para executá-lo. A competência literária passa a fundar-se na formação politécnica, e não na educação especializada, convertendo-se, assim, em coisa de todos”. Benjamin, W. 1994, p.184.

²⁵² Que tiveram início com um nome sugestivo de “Guerras Clônicas”. Essas batalhas não poderiam ser “divertidas” representações de “Guerras Canônicas”?

²⁵³ Na entrevista de 1966, Duchamp parece concordar com o seguinte trecho de Schopenhauer: “Contudo há que fazer a restrição de que tudo o abordado aqui neste sentido, somente lhes dirá respeito enquanto estiverem efetivamente no

pode haver um momento em que não exista mais nenhuma diferença entre a “visão do gênio” e a visão do homem comum. Se o homem comum é um produto industrial da natureza [uma inscrição perigosa, é preciso registrar], Schopenhauer leva adiante a questão sobre a raridade da genuína, da verdadeira obra de arte, estabelecendo que a “vigorosa originalidade” provém **unicamente da própria vida**, da natureza, do mundo, e apenas por meio do *verdadeiro gênio*, ou daquele momentaneamente erguido à genialidade (idem, p.56). Abre-se um espaço para, em um momento muito raro no texto de Schopenhauer, um homem comum conseguir ver a sua vida como um acontecimento que pode ser representado como uma obra de arte. Esse indivíduo chegaria muito próximo de atingir o ponto do “*principium individuationis*” em que se percebe a *forma do fenômeno*, e o *véu da maja* já não é mais capaz de causar ilusão (idem, p.70). Inaugura-se então, diante da “lei do acontecimento”, a oportunidade para que se veja qualquer vida de homem comum como o potencial de um acontecimento artístico. A partir daí, a vida de qualquer homem comum pode [e deveria] ser elevada à condição de uma representação de uma raridade, de uma excepcionalidade, obra de arte de uma expressão vigorosamente genial, representação original da vontade de um gênio de uma espécie de ser além daquele infinitamente numeroso no espaço e no tempo: a vida em si.

Se alguém, se qualquer homem comum pode ser erguido momentaneamente à genialidade, a percepção do homem comum passa a ter tanta importância como a percepção e capacidade de representação do “gênio”, pois entra em cena “*o lado tátil da percepção artística: tudo o que é percebido e tem caráter sensível é algo que nos atinge*” (Benjamin, W. 1994, p.192). Entre a falsidade e a legitimidade estão os problemas relacionados com a fantasia, a memória e suas conexões assim como as faculdades humanas capazes de emitir juízos. As memórias e suas conexões não deixam de ser semelhantes à relação entre a “interceptação vertical” que a arte é capaz de operar em qualquer ponto na “linha horizontal infinita da razão”. O falso e o legítimo se aproximam e se transformam cada vez mais em situações complexas, transitórias e ambíguas. O que é falso para a imaginação de algum indivíduo pode ser completamente legítimo para outro e subitamente se corre o perigo de caminhar sobre o terreno movediço das crenças. Nessa circunstância, o único referencial

exercício do modo de conhecimento genial, o que de modo algum ocorre em todos os momentos de sua vida, já que a grande tensão, por mais espontânea, requerida para a percepção das idéias isenta de vontade, necessariamente sofre um relaxamento, portando grandes intervalos em que, tanto no que se refere às vantagens quanto às deficiências, sua situação se assemelha bastante à dos homens comuns. É por isto que a ação do gênio desde sempre foi encarada como uma inspiração, e como o próprio nome indica, como a atividade de um ser sobre-humano, distinto do indivíduo ele mesmo, e que apenas periodicamente dele se apropria” (Schopenhauer 1980, p.20). Mais adiante, sobre a proximidade entre a loucura e a predisposição genial: “*Isto não pode ser atribuído ao acaso, porque de um lado o número dos loucos é relativamente bem pequeno, por outro lado, porém porque um indivíduo genial é um fenômeno raro, para além de qualquer avaliação normal, e que aparece na natureza somente como a maior das exceções; para nos convenceremos deste fator, basta tomar os gênios verdadeiramente grandes produzidos pela totalidade da Europa culta durante toda a época antiga e moderna, incluindo, porém unicamente os que produziram obras de valor permanente para a humanidade – contá-los e compará-los em número aos 250 milhões que habitam a Europa, renovando-se a cada 30 anos*” (idem, p.22).

válido parece ser um retorno para um movimento de introversão do indivíduo, uma urgência de “individação” como em uma situação de emergência. É preciso primeiro estar em equilíbrio e segurança para poder prestar auxílio ao outro. Se ele não se voltar primeiro para si próprio e descobrir os princípios que comandam suas vontades, sua fantasia, não será capaz de avaliar o que é falso e legítimo nos outros. Para Schopenhauer, a falsidade se aproximava da loucura, pois quando o “fio da memória” está rompido, há lacunas que são preenchidas com ficções [“idéias fixas”] ou um “passado imaginado” apresentando “relações falsas” [ou desconexas] do indivíduo com o seu próprio passado (Schopenhauer 1980, p.23), o que representa um enorme risco para se tomar o falso como legítimo. É uma posição estranha para a época em que essas idéias foram formuladas, mas foi a partir da sedimentação dessa estranheza que ocorreu uma abertura para alguns pensadores de gerações futuras, em especial, Nietzsche, Freud, e talvez um nome não muito bem vindo nas comunidades científicas: Carl Gustav Jung.

Ao fundo falso das caixas mágicas [as pinturas], Duchamp contrapõe o fundo transparente do Grande Vidro. O homem comum veria o outro homem comum do outro lado da obra de arte, ou dependendo do ângulo, seu próprio reflexo ²⁵⁴. Não deixa de haver uma observação irônica. Um atento leitor de Schopenhauer? A constatação da crescente importância da percepção do homem comum e da diminuição dos parâmetros de avaliação e critérios de juízo de valor estético parecem indicar uma sincronia entre as idéias de ambos (com aproximadamente cem anos de “atraso” entre a obra de Duchamp e a de Schopenhauer). Quando Schopenhauer menciona pejorativamente os *copistas, maneiristas, imitadores, servum pecus* (rebanho de escravos), ele os compara às plantas parasitas que absorvem seu sustento de obras alheias. Levando a comparação adiante, tais indivíduos seriam semelhantes a *máquinas a moer e misturar o que nelas se deposita, que, contudo não o conseguem digerir, de modo que os componentes estranhos sempre permitem ser reencontrados e isolados no interior da mistura*. No mesmo parágrafo e logo em seguida, ele contrapõe o gênio como unicamente o que se assemelharia ao corpo orgânico ²⁵⁵, capaz de assimilação, transformação e produção. “*Pois ele é criado e formado pelos antecessores e suas obras; mas é fecundado apenas diretamente pela vida e pelo mundo, mediante a impressão do intuitivo. Destarte mesmo a cultura mais primorosa não prejudica sua originalidade*” (ibidem, p.56). O corpo orgânico do gênio

²⁵⁴ No início do século XX, o marchand J. Duveen mandava aplicar o verniz mais brilhante possível nas obras dos antigos grandes mestres comercializadas por ele. Ele acreditava que desse modo o comprador poderia contemplar o seu próprio reflexo, pois afinal, era essa a revelação da verdadeira natureza da ambição de possuir um tesouro artístico de um grande gênio. Se a natureza privilegiara alguns com a genialidade, a outros ela havia concedido o dom e a vaidade das grandes riquezas.

Informação de memória de leitura do livro: BEHRMAN, S. N. *Duveen: o marchand das vaidades*. 2002.

²⁵⁵ O carbono, base para toda a química orgânica tem o número atômico 6 (6 prótons e 6 elétrons). A fixação no número seis parece não ser apenas humana. Vide Capítulo VI: “Obra Póstuma”.

fecundado diretamente “a-penas” pela vida, contraposto ao corpo de máquina dos demais. Coincidência ou não, Picabia e Duchamp pintaram máquinas e este último chegou mesmo a trabalhar com os “moedores” para não esquecer sua grande “máquina celibatária” do Grande Vidro ²⁵⁶.

Legitimidade é uma questão muito cara à arte. O problema dos farsantes e do dinheiro como elemento de juízo de qualidade chega a ser abertamente mencionado por Duchamp em uma carta de 1928 ²⁵⁷. Portanto, a “intuição genial” ou “o golpe ‘do’ gênio” do indivíduo Duchamp não deixou de produzir uma obra simultaneamente coerente e paradoxal em relação ao espírito de uma época. O problema do reconhecimento artístico pela multidão já havia sido abordado por Schopenhauer, não sem um nítido caráter pejorativo de possibilidade de aplausos rápidos e calorosos para obras que não seriam “legítimas” e não suportariam o julgamento do tempo. Em um momento de seu idealismo filosófico, a legitimidade do trabalho do gênio faria com que as obras permanecessem eternamente jovens e originárias, pois não pertenceriam a uma época particular, mas à humanidade. As obras geniais poderiam, no entanto, sofrer exatamente a injustiça de uma reação oposta de indiferença e não reconhecimento diante da multidão contemporânea às suas criações. Duchamp, percebendo *antes* que o modernismo amplificaria essas possibilidades de injustiça e confusão ²⁵⁸, “genialmente” utiliza a indiferença e a coisa comum, aquilo que ninguém mais prestava atenção por causa da automatização de seus hábitos. No momento de ascensão do “culto ao gênio” ²⁵⁹ [Picasso como exemplo de um de seus maiores representantes modernos e o marchand Joseph Duveen como o maior marchand dos

²⁵⁶ *Moedor de chocolate, número 1* (1913) [p.146], *Moedor de chocolate, número 2* (1914) [p.156], *O Grande Vidro* (1915-23), que também inclui a representação de um moedor de chocolate [p.6]. Tomkins, C. 2004.

²⁵⁷ “Quanto mais convivo com artistas, mais convencido fico de que eles são uns farsantes depois que começam a ter um mínimo de sucesso. Isso significa também que todos os cachorros ao redor dos artistas são vigaristas. Se você é capaz de perceber essa combinação de farsante com vigarista, como pode ainda ter fé (fé em quê?). Não cite nomes de umas poucas exceções para justificar uma opinião mais amena sobre as jogadas que são feitas em nome da arte. No fim, um quadro é declarado bom somente quando passa a valer muito dinheiro. Ele pode até ser aceito pelos sacrossantos museus. Pior para a posteridade. [...] Assim, você tem uma idéia do meu atual estado de espírito – revolvendo velhas idéias que me repugnam. Mas faço isso por sua causa. Já tenho tão pouco interesse por esse problema que nem sofro mais. Você ainda sofre?” Carta de Duchamp para Katherine Dreier, 5 de novembro de 1928. Tomkins, C. 2004, p. 316-317.

²⁵⁸ Pois o critério a partir do modernismo não seria mais o “saber fazer”, a “habilidade genial”, mas aspectos muito mais complexos que envolviam contexto e percepção. É possível imaginar que Duchamp tenha testemunhado muitas “habilidades geniais” de seus colegas serem eclipsadas [e até destruídas] por relações complexas contextuais.

²⁵⁹ O culto ao gênio nem sempre foi compartilhado ou incentivado por artistas. Renoir declara em entrevista para o marchand Vollard que “hoje em dia [1915] todo mundo tem gênio, não é preciso dizer.” Ele afirma que prefere o antigo, que mostra a pátina do tempo, pois somente as coisas mais belas passam nesse teste. Ele também declara que a qualidade dos mestres “antigos”, [de] cuja serenidade “ninguém se cansa e que nos faz sentir que se trata de uma obra eterna” estava “dentro deles próprios e vinha não somente da natureza de suas vidas simples e tranqüilas, mas da sua fé religiosa. Eles tinham consciência de sua fragilidade. Nos seus triunfos e nos seus fracassos, eles sempre associavam o espírito divino ao que faziam. [...] Mas o homem, em seu orgulho moderno, decidiu rejeitar esta parceria, porque ela o diminui a seus próprios olhos. Ele expulsou Deus e, assim procedendo, afastou também a sua felicidade.” Vollard, Ambroise 2002, p.197-198.

“gênios antigos” ou “obras de gênios”], ele parecia antever que *mais tarde* o tempo faria o trabalho de engenharia para legitimar as representações de sua intuição.

O homem comum, para Schopenhauer, “máquina industrial da natureza”, não teria capacidade de ter autonomia de pensamento e julgamento individual; ele julgaria em conjunto com a multidão e de acordo com os seus critérios e valores. Critérios e valores associados com a multidão implicam em uma situação em que valores numéricos, principalmente as cifras monetárias poderiam interferir nesses critérios e até mesmo invertê-los. O que era bom e raro [pela escassez, pela raridade da sua existência e oferta no mercado] tinha um alto preço, portanto, o que tinha o preço alto provavelmente era bom e seria raro [pela dificuldade de se obter os recursos para adquirir]. A partir dessa possibilidade de confusão, talvez o homem comum não fosse capaz de perceber a distinção entre obras legítimas ou falsas, diferenças entre a raridade da qualidade da obra legítima com a legitimidade da qualidade produzida para ser rara. Talvez ele não fosse mais capaz de reconhecer simplesmente diferença alguma entre qualidade e legitimidade. Talvez a massificação de tudo o levasse a trabalhar com quantidades e estatísticas como referenciais, como Duchamp parece ter previsto. Para completar a complexidade da questão percebida “antes” por Duchamp, Schopenhauer, também profetiza, “antes ainda”, mais “antes” do que o “antes” de Duchamp, que a legitimidade estava diretamente ligada ao reconhecimento da posteridade, que se conseguia às custas da aprovação dos contemporâneos (e vice-versa). Fica claro que o diálogo entre o passado e a posteridade está sempre em um ponto muito ambíguo situado no tempo e no espaço da contemporaneidade de um presente movediço. Para o filósofo, a capacidade de reconhecimento imediato das obras geniais também seria uma situação muito rara. Observa-se que essa capacidade talvez seja cada vez mais difícil diante da complexidade das relações humanas chegando a um campo de múltiplas possibilidades: a equiparação da capacidade do homem comum com o gênio e sua capacidade de elevação, mesmo que rara ou momentânea, ao ponto de ser também capaz de produzir obras geniais. No raciocínio de Schopenhauer, seriam poucas as cabeças capazes de emitir um juízo, um parecer, “*cuja soma lentamente crescente fundamenta a autoridade que constitui unicamente aquele poder de magistrado a que nos referimos quando apelamos à posteridade*” (Schopenhauer 1980, p.57). Mas havia por trás dessa citação, uma compreensão de que o juízo estava nas mãos de “poucas cabeças”, ou seja, poucos indivíduos no presente poderiam exercer um papel de autoridade que se consolidaria lentamente como um poder de magistrado quando se apelasse para a posteridade. Literalmente existiriam poucas cabeças no presente que estariam aptas, que teriam que ter uma aptidão para exercer um papel de autoridade ou um “poder” de autoridade ²⁶⁰. Mas a questão mais complexa a ser

²⁶⁰ “*Because of this, perhaps now is the time to practice a kind of generosity, a spirited inclusiveness which welcomes in sights and sounds which have unseen and unheard of: to trade fear for an embrace, and to realize that to abuse power first must have it. And those who have had it must know who they are. But those who have been largely excluded from power are also vulnerable to the inducements of its siren song, of its excesses and abuses. So the idea is not to replace*

encarada é como essas pessoas poderiam apelar para a posteridade no presente de algum presente do futuro. Alguns vestígios do presente precisariam sobreviver àqueles que infinitamente nascem e morrem, talvez apenas alguns poucos traços poderiam ser suficientes. A suposição clara a qual se precisa estar atenta aqui é que o presente sempre representa a posteridade de algum passado. O poder de algumas pessoas do hoje de um presente legitima o ontem de um passado de outras pessoas com vistas a ser legitimado no amanhã de um futuro por tantos “outros” em um movimento rumo ao infinito.

Se a legitimidade do poder de magistrado pertence à posteridade, ele está entregue nas mãos do tempo, do porvir. Se o tempo for visto como uma linha horizontal infinitamente ininterrupta, não haveria possibilidade de se cometer erro algum, pois os magistrados do porvir estariam sempre legitimando aquilo que foi legitimado por seus anteriores no presente de algum pretérito e assim sucessivamente (uma única e infinita linha genealógica). Quando Derrida diz que é preciso ter uma concepção muito mais ampla de tempo, supõe que o tempo é apenas vivido e experimentado como um efeito de uma linha contínua nas percepções de cada indivíduo (o homem comum que infinitamente nasce e morre). O aspecto mais amplo do tempo somente poderia ser compreendido se acrescentássemos em uma linha a possibilidade infinita de entrecruzamento com outras linhas, compostas pela justaposição de traços que poderiam igualmente se prolongar infinitamente. Cada traço seria a representação de um fragmento de tempo vivido por aqueles indivíduos que infinitamente nascem e morrem. Somente retrospectivamente ²⁶¹ se poderá entender uma época, já havia escrito Walter Benjamin, mas essa “retrospectalidade” do retrospectivo também está sujeita ao julgamento infinito da multiplicidade de possibilidades retrospectivas do porvir. Uma época a ser considerada sempre deixará uma rede infinita de traços que serão conectados no porvir por magistrados de um futuro de um presente de um pretérito que poderão encontrar novos nexos [novas justaposições de traços, novos cruzamentos entre linhas genealógicas] onde antes jamais se poderia ter percebido alguma relação.

Sobre a questão da genialidade entregue à posteridade, deve-se retomar o trecho que Derrida complementa a “lei do acontecimento”, quando ele também diz que não somos nós, no presente, que

one hero with another, one quality with another, one canon with another, one hierarchy with another: but to attempt a critique which is systemic rather than substitutional, which questions the methods of our madness and is interested a little less in the singer and a little more in the song. Perhaps we must remain perpetually vigilant in guarding against becoming what we fear. Perhaps we must first work to recognize the full breadth and depth of our cultural qualities and only then begin the stringent framings of our taste, the anointed naming of our judgments, and the moist choices of our desires.” Kruger, Barbara, 1994, p.10-11.

²⁶¹ “Duas coisas são certas a propósito da liberdade: que nunca somos determinados e que nunca mudamos, retrospectivamente poderemos sempre descobrir em nosso passado o anúncio daquilo que nos tornamos.” Merleau-Ponty, M. 2004, p.138.

podemos definir o que a governa ou o que governa o “acontecimento em si”, aquele sobre o qual algum indivíduo jamais terá a capacidade de apreender e exercer um papel de magistrado no presente. Portanto, a questão do “tivesse podido”, ou a “acontecimentalidade” do acontecimento do gênio também é genial. *“Este SUPU é genial, mas fala também alguma coisa da genialidade, aquela a quem o tuteamento se dirige dizendo tu és calado”²⁶². Tu és [a expressão “tu és”] significa e magnifica que a genialidade nunca aparece e nunca é dita no presente. Nenhum critério autorizará jamais a definição constativa e teórica do gênio (como por exemplo “o gênio é isto ou aquilo, ele faz isto ou aquilo, ele cria isto ou aquilo”), de outro modo, nós o reduziríamos à série homogênea, natural e ontológica da gênese, da genealogia e do gênero. Dizer que a genialidade está no condicional passado, entregue ao “teria podido” da Oni-potência-outra, é dizer ao gênio que ele está calado, mas que no futuro, confiado aos outros, a todos os outros de que a BNF²⁶³ é aqui a imensa alegoria, o futuro mesmo, tu gênio, tu aparecerás pelo que tu terás sido e o que teria podido mas não pode ser outro. Por mais improvável que ele deva permanecer, quero dizer para sempre irreduzível na ordem da prova. Sua verdade se passa, ela tem lugar, se ele existe, no dispensar a prova, lá onde acontece ser desnecessária a prova”* (JD-GG, p.87-88).

²⁶² No tradução para o português há uma nota da tradutora [Eliane Lisboa], explicando que Derrida se refere neste texto a um jogo de palavras com o tu, pronome e tu (calado), participio passado do verbo *taire* (calar (se)) que aparece no texto original da escritora francesa Hélène Cixous [ao qual o livro de Derrida se dedica]. JD-GG p.87 e 33.

²⁶³ Celebração da doação do arquivo pessoal de Hélène Cixous para a Biblioteca Nacional de França, razão do acontecimento de um colóquio [entre 22 e 24 de maio de 2003] em que Derrida pronunciou essa conferência transformada em livro.

CAPÍTULO V

“CAUGHT IN THE WEB”

Para Adriana Duarte, a Xiclet

“Nós estamos interessados em todas as coisas. Nada do que é humano nos é estrangeiro.”
Pierre Lévy ²⁶⁴

*“Todo e qualquer trabalho de arte no Brasil
ainda se defronta com uma premissa: começar de novo”.*
Paulo Venâncio Filho ²⁶⁵

A palavra “*Khôra*” e a Casa da Xiclet

Nesse trabalho, alguns caminhos apontam para saídas que parecem mostrar um interesse por todas as coisas; e tudo o que é humano nos remete a algo da ordem do cotidiano. Ante a premissa de um [eterno] reinício do trabalho de arte no Brasil [como lembra a citação de Paulo Venâncio Filho], seria otimista levar em consideração a visão de Pierre Lévy que nos conduz para uma conexão planetária em que devemos amar o mundo tal qual ele é (até porque não há garantias de haver outros). Somos seres móveis e a primeira geração global cria seus próprios pretextos, inventamos continuamente nossa atividade e nossa vida: não somos infiéis, somos móveis (Lévy, Pierre 2001, p.11-18 – adaptado). Tudo faz parte de um mesmo sistema, de uma mesma trama que é constituída por fios de uma imensa “rede” de relações. *“Desde a queda do muro de Berlim, não há mais senão um grande império dominando o mundo: um império não-territorial, um império das redes, um centro que faz sentir sua influência por toda parte e que arrasta consigo o resto do planeta em sua ascensão em direção ao poder”* (idem, p.24). Tratamos de lugares semelhantes com nomes diferentes, com diferenças de graus de comprometimento com as diversas instituições e com o mercado. O que está no centro de todas essas semelhanças é a vivência mesma do que é um ser humano, na perspectiva do mesmo autor, *“uma duração de existência [Bergson], um fluxo de experiências em que se reflete o todo. A alma não tem nacionalidade. Todas as almas têm uma única pátria espiritual. O corpo não tem nacionalidade. Todos os corpos têm uma única humanidade. Não somos de um país, somos de um período do espírito humano”* (ibidem, p.35) ²⁶⁶.

²⁶⁴ Lévy, Pierre. *A conexão planetária: o mercado, o ciberespaço, a consciência*, 2001.

²⁶⁵ Paulo Venâncio Filho, texto “Lugar nenhum: o meio de arte no Brasil” (p.216-223). In: Basbaum, R.(org.) 2001.

²⁶⁶ *“O ato de compaixão, a ajuda real não se mede pelos discursos denunciadores, pela crítica, pela acusação: mede-se pela hospitalidade. Eu não peço a você seu visto, seu passaporte, sua autorização de permanência, sua permissão de trabalho, sua nacionalidade, seu local de nascimento. Você é um ser humano. Bem vindo ao planeta.”* Lévy, Pierre 2001, p.34.

Este capítulo descreve [ou testemunha] e reflete sobre uma série de ações realizadas após a exposição “*Love & Hate*” como dilatação de uma noção de “mundo” que não se vive apenas em um nicho, mas totalmente interconectado a um ambiente muito mais amplificado do que se supõe a princípio. A maior parte dessas ações ocorreu na Casa da Xiclet, tendo em vista a adequação daquelas propostas que apresentavam “ressonâncias” ou “repercussões” com as discussões do “*work in progress*”. O que estava em jogo era ter uma dimensão da ordem prática da experiência do ser humano, da hospitalidade, do que era um centro de poder e do que era uma periferia desse centro. “*As dimensões sociais, culturais, econômicas, políticas e outras atravessam as consciências e somente existem por seu intermédio. Elas as emanam. Tudo o que é coletivo só existe realmente nas consciências das pessoas, em sua experiência de vida. Simetricamente, tudo o que é individual é, por isso mesmo, coletivo e público. Os problemas pessoais são também problemas econômicos, culturais, sociais. Cada um de nós é o sismógrafo ultra-sensível de uma sociedade de sismógrafos que se captam entre si*” (Lévy, Pierre 2001, p.42). Essa experiência foi algo “como” lançar-se ao campo de possibilidades de captar, “como um sismógrafo”, uma “marginalidade vivida”, aquela que se transforma em algo intrínseco a um programa, inscrevendo, como Hélio Oiticica, um “*desejo singular e a utopia diferenciadora no movimento de transmutação dos valores, artísticos e sociais*” (Favaretto, C.2000, p.17).

Em primeiro lugar, nessa descrição ou testemunho, as utilizações das palavras “ressonâncias” e “repercussões” estão relacionadas com a guarda de “um presente” nas “prateleiras da memória”, tudo aquilo que deixa de ser apenas a busca de um produto para se transformar em um lugar de uma ação. Para Pierre Lévy, “*uma das melhores maneiras de incitar os seres humanos a entrar em ressonância*” [negrito apenas aqui] “*com o movimento do mundo é dar um sentido a esse movimento – e não difamá-lo*” (Lévy, Pierre 2001, p. 58). Na discussão de Alberto Tassinari em um texto chamado “*Nós e os Pós*” [originalmente publicado em 1987]²⁶⁷, a retomada da questão do tempo é um assunto típico da modernidade desde Kant, aliada à questão da história proposta por Walter Benjamin que aproxima o presente, ou o “agora” como ele diz, da eternidade. “*Não jogando nada, assim, irremediavelmente para trás, para as contabilidades do conceito, mas fazendo, ao contrário, todo o tempo passado vir concentrar-se no presente, ou, como diz Benjamin, no “tempo-agora”, [...] “esse tempo que brinca dos gregos (aiôn) pode significar também eternidade*” (Tassinari, Alberto, in: Basbaum, R. 2001, p. 250-251). Tassinari associa esse “tempo-agora” de Walter Benjamin com o pensamento da obra final [ou mesmo póstuma] de Merleau-Ponty. “*Diferentemente, entretanto, da simultaneidade repentina dos cubistas e de Benjamin, e mais próximo do Braque maduro, o todo será simultâneo em Merleau-Ponty porque nada cessa esse perpétuo movimento de retomar as coisas, de puxá-las por um fio que estava até há pouco escondido. A arte moderna está mesmo cheia dessas*

²⁶⁷ Folha de São Paulo, Caderno Folhetim, n.565, 11 de dezembro de 1987, republicado in: Basbaum, R. 2001, p.236-256.

retomadas” (idem, p.252). Para Tassinari, um retorno a Kant se faz necessário, pois esse pensador diz que no juízo de reflexão estético a apreensão de algo singular coincide com o momento de sua exposição. *“É isso, diz Kant, que nos faz dizer que uma coisa vista é bela: percebê-la (apreendê-la) como se estivéssemos a concebê-la (a expô-la). O que é algo como o sentimento que às vezes se tem de que fomos nós mesmos que escrevemos o verso de um poeta que estamos a ler. O que, sob outro nome, é o que Bachelard chamou de “repercussão” [em negrito apenas aqui]. Assim entendida, a reflexão é antecipação, ou troca, do passado e do futuro diante da presença de uma coisa. O que veio antes (o percebido) parece ter vindo depois (pois passa a coincidir com a atividade de exposição)”* (ibidem, p.254). Estamos, obviamente em um terreno em espiral, às voltas com as “ressonâncias” ou “repercussões” do “mais cedo” ou “mais tarde” de Derrida. Pergunta-se, então, onde a “Casa da Xiclet” se encaixa nessa reflexão? Continuando ainda com o raciocínio de Tassinari, fortemente influenciado por Merleau-Ponty, *“conforme se aproxima da origem da questão, ela se retrai e mostra apenas o ritmo de seu tremular e da sua aparição”*. Poderia ser a aparição fantasmática da repercussão de um passado? Tassinari recorre ao professor Giannotti para mostrar que *“a reflexão precisa alargar o seu âmbito também em relação ao mundo dos utensílios. Seguindo Heidegger e Merleau-Ponty, Giannotti diz que o bom exemplo do ente não é a pedra, mas a casa. Porém, mas longe de Pollock [exemplo anterior citado por Tassinari], e numa região mais próxima aos “Objetos relacionais” de Lygia Clark e dos “ambientes” de Oiticica, a casa de Giannotti é uma morada menos poética e mais prática, que exige do eu que se individualiza a sua participação concreta no universo das coisas”* (p.254-255). [...] *“As coisas só começam a participar ativamente do circuito da reflexão quando passam a se referenciar umas pelas outras numa situação permanente que só uma economia de mercado pode engendrar”* (p.255). *“No lugar de simulacros, voltas, pós-historicismos e toda essa quinquilharia, talvez seja melhor voltar os olhos para o que está “à mão.” [...] “Usa as mesmas coisas que, se por um lado se autonomizam no espaço do mercado, por outro, ao entrarem nos domínios da arte, surgem como a festa que culmina com a fadiga laboriosa da colheita: desenlaça todos os fios das medidas técnicas e põe as aparências a dançar o bom fetichismo do “eterno jogo sem sentido, maior que o de jogar”* (p.256)²⁶⁸.

Em segundo lugar, a pretensão de usar o termo “marginalidade vivida”, que fique claro, é aquela aqui mesmo inscrita, ou melhor, que aqui se “escreve”. Pois é daqui dessa escritura [e de suas “margens”] que se parte para um porvir de uma promessa de linguagem que não pode ser cumprida, nunca, pois ela [a linguagem] não será capaz de traduzir a realidade de uma vivência a não ser às

²⁶⁸ Um pouco adiante, Alberto Tassinari encerra o seu texto desse modo: *“Enquanto os ministros da Fazenda remendam a economia, a oportunidade é boa para prosseguir ainda mais longe com os “jogos sem sentido maior que o de jogar” que se abrem pelo campo da colagem. É nas frestas e festas do que existe que a arte se faz. Pode parecer pouco, mas, como o viu Benjamin, elas costumam apontar para a eternidade. Se não uma eternidade eterna, certamente a dos que virão; assim como já conseguiu chegar até nós a arte do passado.”* Tassinari, Alberto, in: Basbaum, R. 2001, p.256.

margens de seus próprios traços [“ressonâncias de Derrida”]. A preocupação com a transmutação dos valores artísticos e sociais também reflete sobre uma dinâmica da arte em seus aspectos éticos e públicos, sobre as contradições dos paradigmas de uma modernidade nacional, um problema, que, de acordo com Sônia Salzstein, ainda não impregnou suficientemente um campo social e uma dimensão pública em nosso país (Salzstein, S. in: Basbaum, R. 2001, p.382). Essa experiência aqui vivida e exposta tenta se valer de uma sugestão de substituir uma ética privada do ateliê [o solitário trabalho individual] para uma ética coletiva (protótipo de uma vida pública, enfim – segundo Salzstein, idem cit. anterior, p.389). Ao mesmo tempo, não deixa de experimentar, na prática, essa “*idiossincrasia característica nacional*” em que existe uma resistência à dimensão pública da arte. “*Um apreço pela noção de interioridade, por tudo o que diga respeito à construção de uma ética do indivíduo, por tudo enfim que possa se produzir de uma potência pessoal e autodidata (não profissionalizada pelo ambiente cultural, pelas regras de um espaço público de arte)*” (ibidem, p.391). Então, o que está às margens também é esse apelo à “ética do indivíduo” ou a uma “potência pessoal e autodidata” como aquilo que se constitui como “um chamado” para a experimentação prática [independente das ausências de impregnações desse campo social e da dimensão pública da cultura de nosso país]. O círculo vicioso desse circuito é o que Salzstein aponta como “*idiossincrasia característica nacional*”.

Descrever e testemunhar faz parte de um processo ambíguo de uma confessada inaptidão para nomear a alternativa entre a lógica de exclusão e aquela da participação. Excluir-se de um local é participar de outro e talvez se deva dizer, como Derrida, que um testemunho é descrito ou narrado como o tempo de um desvio para assinalar um gênero para além do gênero (JD-K ²⁶⁹, p.10-11) além de apresentar também um problema da retórica necessária de uma tese. “*O discurso, como o correspondente daquilo que é em geral, encontra-se qualificado ou desqualificado por aquilo que corresponde*” (idem, p.14). Transferir-se de um local de atuação para outro diz respeito a uma ruptura que se relaciona com a questão da herança. “*A herança consistiria aqui em continuar sendo fiel ao que se recebe (e khôra é também o que recebe, o enigma do que “receptáculo”, ‘endekhomenon’, pode querer dizer e fazer, ali onde khôra não diz nem faz nada) ao mesmo tempo em que rompe com tal figura do que é recebido. Deve-se sempre romper por fidelidade – e em nome de uma herança fatalmente contraditória em suas injunções*” (JD-PM, p.285). Tentamos aqui aplicar a complexidade de um nome como *khôra*, “*cujas traduções permanecem presas em redes [“Caught in the web”] de interpretação. Elas são induzidas por projeções retrospectivas de cujo anacronismo se pode sempre suspeitar*” (JD-K, p. 16-17). Não é aleatória a citação do termo “redes de interpretação” e muito menos a escolha de se mencionar um termo que guarda em sua essência a *anacronia no ser*, ou melhor, a *anacronia do ser*, um termo que “*anacroniza o ser*” (idem, p.18) e que pode ser sempre alvo de uma “suspeição”. Tudo aqui é vítima de uma sujeição suspeita por sua própria natureza. Aqui

²⁶⁹ Derrida, Jacques. *Khôra*. Tradução Nícia Adan Bonatti. Campinas, SP: Papirus, 1995. Abreviatura utilizada: JD-K.

não há pretensão de novidade artística e de uma marginalidade “heróica”, pois o que está sempre em suspeição e que anacroniza o ser pode muito bem não passar de um velho culto à “novidade”. *“O novo é evidentemente o moderno, e quando este declina ao esbarrar nos seus limites imanentes, o primeiro se degrada, o seu efeito de choque se amortece, e a novidade torna-se moda, cuja obsolescência é industrialmente programada. Na origem dessa reviravolta [está], portanto, a perda de tensão das obras, configurando o que já foi denominado de conformismo modernista.”* [...] *“Quer dizer: a valorização moderna do transitório, do efêmero, do fugaz, do dinamismo enquanto fim em si mesmo, acabou transformando o futuro, do qual emergia o novo, num valor cotado em bolsa, num bem de consumo descartável, etc. Por isso as vanguardas não podem sobreviver às condições históricas que as tornaram possíveis – já não se pode mais conspirar em nome das artes”* (Arantes, Otilia B. F. 2001, p.19-20). Então, qualquer conspiração que possa existir aqui não é simplesmente da ordem “das artes”, mas de um discurso que precisa ser inscrito em uma determinada programação. A suspeitíssima sobrevivência de uma interpretação de um conceito de vanguarda pode ser apenas a herança a se transmitir de toda essa experiência.

A ordem desse discurso “se abisma” sobre uma repetição proposital do termo “lugares”, principalmente os lugares políticos, uma política dos lugares inteiramente comandada pela consideração desses lugares (lugares na sociedade, região, território, país) [JD-K, p.33 – adaptado]. O discurso em abismo sobre *khôra* é o lugar de inscrição de tudo aquilo que no mundo se marca, um traço mais geral que, ao mesmo tempo reúne e autoriza esses deslocamentos de um lugar ao outro “dentro” do “mesmo” lugar (idem, p.37-38), embora outras ordens de discursos queiram determinar a existência de “lugares hierarquicamente diferentes”. *“A polissemia ordenada da palavra sempre comporta o sentido de lugar político ou, mais geralmente, de lugar investido, por oposição ao espaço abstrato. Khôra “quer dizer”: lugar ocupado por alguém, país, lugar habitado, sítio marcado, fileira, posto, posição conferida, território ou região”* (ibidem, p.41). Simultaneamente, essa palavra *“não é nem seu endereço nem aquilo que ela refere. Ela chega em um terceiro gênero e no espaço neutro de um lugar sem lugar, um lugar em que tudo se marca, mas que seria “em si mesmo” não-marcado”* (p.42). Essa ordem retórica que trata de um lugar próprio insubstituível que não se pode encontrar ou mesmo ocupar dá lugar, no limiar [no abismo – no abismar-se], a um tratamento do lugar, a uma designação de seu lugar. Também se trata de uma encenação [apropriação “derridiana”] em que seus interlocutores devem apagar a si próprios para se situar ou se instituir como destinatários receptivos, digamos, em receptáculos de tudo aquilo que vai doravante se inscrever. *“Sua palavra recebe, em seu próprio acontecimento, mais do que dá”* (p.43-45 - adaptado). *“Na verdade, cada conteúdo narrativo – fabuloso, fictício, legendário ou mítico, pouco importa no momento – torna-se, por sua vez, o recipiente de uma outra narrativa. Cada narrativa é, então, o receptáculo de uma outra. Somente há receptáculos narrativos. Não esqueçamos que receptáculo, lugar de acolhimento*

ou de hospedagem (*hypodokhè*), é a determinação mais persistente (não digamos essencial, por razões já evidentes) de *khôra*” (p.55) Como sempre, Derrida deixa transparecer como o cedo pode ocorrer depois do “mais tarde” [ou vice versa], pois estamos no domínio estrutural de uma cena textual. “Nesse teatro da ironia, em que as cenas se encaixam em uma série de receptáculos sem fim e sem fundo, como isolar uma tese ou um tema que se atribuiria tranqüilamente à “filosofia-de-Platão”, ou até mesmo à filosofia como a coisa platônica? Isso seria desconhecer ou denegar violentamente a estrutura da cena textual, acreditar resolvidas todas as questões da topologia em geral, inclusive aquelas dos lugares da retórica, e acreditar compreender o que receber, isto é, compreender, quer dizer. É um pouco cedo. Como sempre” (JD-K, p.58-59). Para Derrida, a estrutura topológica textual em questão supõe a memória como o “não-lugar” em um corpo orgânico cuja composição arquitetural e textual (histológica) lembra o logos semelhante a um corpo vivo. O filósofo francês cita como objeto de seu estudo, o Platão de Timeu: “voltemos, então, mais uma vez, brevemente, ao início e voltemos rapidamente ao próprio ponto a partir do qual tínhamos chegado aqui. E tratemos de dar como fim à nossa história uma cabeça que esteja de acordo com o início, a fim de coroar aquilo que precede” (idem, p.72 ²⁷⁰). Um pouco antes, Derrida havia esclarecido que a “dificuldade insólita de todo esse texto [refere-se ao Timeu] deve-se, com efeito, à distinção entre essas duas modalidades: o verdadeiro e o necessário” [e não seria a “dificuldade insólita” de tantos outros textos?]. “A audácia consiste aqui em remontar a quem da origem, assim como do nascimento, na direção de uma necessidade que não é nem geradora nem engendrada e que porta a filosofia, “precede” (antes do tempo que passa ou do tempo eterno antes da história) e “recebe” o efeito, aqui a imagem das oposições (inteligível e sensível): a filosofia. Essa necessidade (*khôra* é seu cognome) parece tão virgem que não tem nem mais a figura de uma virgem” (ibidem, p.70-71) ²⁷¹.

A Casa da Xiclet entra nesse discurso como um local de “trânsito” para situações, experiências e relações [que não deixam de ser políticas]. Também é um lugar “receptáculo” que se instaura como uma “necessidade” de se “dar um fim coerente à nossa história uma cabeça que esteja de acordo com o início”: a dificuldade insólita também é uma suspeita que aqui se instala ao se justapor histórias ambíguas entre amores e ódios artísticos. O jogo entre o texto e o tema, entre o que se faz e o que se declara se transforma na salvação de uma memória depositada como um conteúdo narrativo do *entrelaçamento de uma pluralidade de atividades humanas* (Rancière, J. 2005 p.63).

²⁷⁰ As palavras em grego no texto de Derrida não foram aqui transcritas.

²⁷¹ Não se deve ignorar a metáfora “quase” religiosa para a própria filosofia quando Derrida emprega a “figura de uma virgem” nessa escritura [o que implica a suspeita de uma menção a uma “anunciação”, da “concepção” de uma “virgem-mãe” – se lembrarmos o trecho anterior, usando a própria técnica do autor, ou seja: seria absurdo enxergar o advento da filosofia como uma “promessa messiânica” como fim à nossa história, uma cabeça que esteja de acordo com o início, a fim de coroar aquilo que precede?], o que coloca o texto de Derrida dentro do mesmo tipo de “dificuldade insólita” entre o verdadeiro e o necessário, pois seus exemplos e escolhas nunca são aleatórios.

Para Rancière, as práticas artísticas se inscrevem em uma idéia de “partilha do sensível” que implica algo mais: *“um mundo “comum” não é nunca simplesmente o ethos, a estadia comum, que resulta da sedimentação de um determinado número de atos entrelaçados. É sempre uma distribuição polêmica das maneiras de ser e das “ocupações” num espaço de possíveis”* (idem). O artista é um homem “do duplo”, que faz duas coisas ao mesmo tempo, conferindo ao princípio “privado” do trabalho uma cena pública (ibidem, p.64). *“Assim, a prática artística não é a exterioridade do trabalho, mas sua forma de visibilidade deslocada. A partilha democrática do sensível faz do trabalhador um ser duplo. Ela tira o artesão do “seu” lugar, o espaço doméstico do trabalho, e lhe dá o “tempo” de estar no espaço das discussões públicas e na identidade do cidadão deliberante”* (ibidem, p.65). O que se pôde verificar durante o período de atuação na Casa da Xiclet foi a experimentação ou vivência prática de uma semelhança com o pensamento de Rancière sobre a atividade artística como *“uma recomposição da paisagem do visível, da relação entre o fazer, o ser, o ver e o dizer. Qualquer que seja a especificidade dos circuitos econômicos nos quais se inserem, as práticas artísticas não constituem “uma exceção” às outras práticas. Elas representam e reconfiguram as partilhas dessas atividades”* (ibidem, p.69). E essa parecia ser a premissa da atuação de Adriana Duarte – a Xiclet, durante esse breve período de convívio e trabalho em conjunto.

A Casa da Xiclet é um lugar específico criado por Adriana Duarte, na Rua Fradique Coutinho, Vila Madalena, São Paulo ²⁷². Um lugar próximo a uma ala nobre de endereços artísticos consagrados como as galerias “Fortes Vilaça” ou a “Millan”. Trata-se de uma casa [um barracão precário] que é uma autêntica instalação / habitação da Xiclet ²⁷³, que praticamente abriu mão de sua vida privada e espaço particular (existiria certo tipo de semelhança conceitual com “Merzbau”? ²⁷⁴). O lugar inteiro é destinado a abrigar [hospedar, ser um receptáculo] de quem aceitar suas propostas. Naquele momento não existia espaço privado: do quarto onde Xiclet dormia até o banheiro e a cozinha, todos os espaços poderiam servir para abrigar manifestações artísticas. Sua intenção explícita [e quase um

²⁷² A Casa da Xiclet surgiu em agosto de 2001. Trata-se de uma “casa-instalação” em que os aspectos “público / privado” de uma residência se misturavam completamente.

²⁷³ Adriana Duarte adotou o apelido que ganhou ao fazer trabalhos artísticos com goma de mascar (cuja marca mais conhecida: “Chiclete” já virou praticamente um sinônimo).

²⁷⁴ Fabio Cypriano lembra que o artista Hélio Oiticica (1937-1980) utilizou a palavra parangolé para definir uma nova etapa de sua produção, em 1964, influenciada também pelo conceito de “Merzbau”, de Kurt Schwitters (1887-1948). Segundo o jornalista, a “Merzbau”, para Oiticica era uma *“definição de uma posição experimental específica, fundamental à compreensão teórica e vivencial de toda sua obra [de Schwitters]”* [...] *“A obra era uma parte do estúdio do artista, que ficava em sua residência, em Hannover, na Alemanha. “Lá, ele incorporava tudo o que achava importante de elementos dadaístas a referências literárias, além de possuir espaços para dormir e para ler”, conta Karin Orchard [Curadora de exposição do artista na Pinacoteca de São Paulo, em outubro de 2007...]. Para Hélio Oiticica, a “Merzbau” representava o “prazer de viver esteticamente”. O cognome “merz” surgiu a partir de uma das obras de Schwitters dos anos 20, na qual, em uma colagem, “merz” era vista num destaque do nome do banco Commerz Bank. A partir de então, o artista passou a usar “merz” como parte de muitas de suas obras, tornando-se sua marca registrada”*. Cypriano, Fábio. “Pinacoteca faz tributo a pioneiro das instalações”. Folha de São Paulo, 15 de outubro de 2007, caderno Ilustrada, p.E5.

slogan] na época era “sem curadoria, sem jabá, sem patrocínio” em uma tentativa democrática de viabilizar a exposição de obras que não teriam chances de aparecer do mesmo modo em outros contextos. Tudo servia como um laboratório para se propor ou fazer experiências em que Xiclet era simultaneamente agente catalisadora e a principal espectadora. Cada exposição surgiu a partir de um tema determinado e divulgado previamente e que os artistas precisavam se inscrever dentro do prazo previsto para garantir sua participação [e negociar as devidas “taxas” de manutenção do espaço]. O funcionamento era parecido com um “coletivo” ou uma cooperativa de artistas.

A sugestão para trabalhar com a Xiclet foi recebida via internet. Depois de alguns contatos por “e-mail”, finalmente nos encontramos às vésperas do prazo para se inscrever na exposição “Eu também quero ser amigo da Lisette”. Desse modo, essas realizações aqui descritas se devem, a princípio, a uma interação com outra “rede”, simbolizada [ou endereçada?] com os famosos três “double you” “WWW” (World Wide Web). E nessa rede, segundo Derrida, *“o computador instala um novo lugar: nele somos projetados mais facilmente para o exterior, para o espetáculo, para a face do escrito assim arrancado da intimidade presumida da escrita, segundo uma trajetória de estrangeirização. Inversamente, em razão da fluidez plástica das formas, de seu fluxo contínuo, de sua quase-imaterialidade, estamos também cada vez mais abrigados numa espécie de asilo protetor. Não há mais exterior. Ou antes, nessa nova experiência da reflexão especular, há mais fora e não há mais fora. Vemo-nos sem nos vermos envolvidos na voluta ou no velame desse fora / dentro, arrastados por uma outra porta giratória do inconsciente, expostos a uma outra vinda do outro. Isso, é, aliás, perceptível, de outra maneira, no caso da Web, essa “teia”, essa WWW que uma rede de computadores tece à nossa volta, por todo o mundo, mas à nossa volta em nós. Pensem na “addiction” dos que viajam dia-e-noite nessa WWW. Eles não podem mais passar sem as travessias do mundo a vela – e ao véu que os atravessa ou neles transita por sua vez”* (JD-PM, p.147-148). Porta giratória do inconsciente exposto a outra vinda de um “outro” é apenas mais uma alerta “apocalíptico” de um “santo” Derrida ²⁷⁵ para uma das maiores preocupações de sua obra: a alteridade.

“HEAVEN & HELL LISETTE MONDO BONGO”

Casa de Xiclet – setembro e outubro de 2005

A primeira atuação com a Adriana Duarte ocorreu em setembro de 2005. Trata-se de um néon proposto como um *site specific*: “HEAVEN & HELL LISETTE MONDO BONGO”. A proposta da

²⁷⁵ Os termos “apocalíptico” e “santo” referentes a Jacques Derrida são menções à obra de Hélène Cixous: Cixous, Hélène. *Portrait of Jacques Derrida as a Young Jewish Saint* 2004. “Apocalypse” também é uma das partes discutidas no Capítulo VI: “Obra Póstuma”.

Xiclet era uma provocação bem humorada em “homenagem” à recentemente [em 2005] nomeada curadora da 27ª Bienal Internacional de São Paulo ²⁷⁶: Lisette Lagnado. O título da exposição era uma armação irônica em cima de um fato muito real: “Eu também quero ser amigo da Lisette”. Provavelmente grande parte dos artistas que “não eram amigos da Lisette” gostariam de estar nessa posição privilegiada ou usariam todos os meios para obterem visibilidade. Lisette era, a partir desse momento, a representação do topo da pirâmide daquele sistema de magistrados que julgariam o que de “mais relevante” se fazia em nome de uma dita “arte contemporânea”. Nada melhor do que uma exposição que assumia publicamente essa vontade, esse desejo de fazer parte de alguma coisa maior e que colocava em prática humoradamente uma filosofia de “como viver junto”.

A Bienal Internacional de São Paulo ainda é um dos sistemas que garante muita visibilidade para os artistas selecionados. Algo que tem um funcionamento semelhante ao “efeito Documenta de Kassel” no Brasil ²⁷⁷. Sônia Salzstein analisa que após mais de quatro décadas de sua fundação [1951]: “*a despeito de seus altos e baixos*” [“Heaven & Hell”...], a Bienal “*provou ser, em linhas*

²⁷⁶ A 27ª Bienal Internacional de São Paulo ocorreu de 7 de outubro a 17 de dezembro de 2006 e o tema da mostra era: “*Como viver junto*”.

²⁷⁷ O “efeito Documenta de Kassel” é apontado por Isabelle Graw no artigo “Existe um Efeito Documenta?” (P.307-313). Ela expõe: “*Nessa Documenta [ela se refere a Documenta 9, dirigida por Jan Hoet], os critérios permanecem inteiramente à sombra: os agentes e as instâncias artísticas que levam um diretor de exposição a achar uma obra interessante ou notável (recomendações, posição de hegemonia do artista no campo cultural, críticas, colecionadores, diretores de galeria) são omitidos. Como em toda grande exposição, a arte aparece aqui como um fato consumado*”. [...] Ela questiona: “*Por que, então, todos os diretores de galeria de Colônia fizeram a peregrinação coletiva da inauguração da Documenta? Porque um acontecimento social ali se desenrola, porque ali se escolhem ou se rejeitam artistas, porque ali se constituem lobbies e porque ali se forjam os conceitos que delimitam o “bom” e o “ruim”. Trocando algumas palavras com um diretor de galeria ou um colecionador, aprende-se mais sobre o que constitui o valor de uma produção artística do que indo ao encontro de uma obra. E a conversa com um crítico incita muito mais a olhar mais atentamente este ou aquele trabalho do que a simples experiência de percepção individual. Quem fala com quem, quanto tempo, quem decide colaborar com quem, quem vendeu ou não? Aí estão informações decisivas para compreender a produção e a recepção da arte*”. [...] “*Um diretor de galeria pode, com efeito, contar com a manifestação de Kassel para aumentar o crédito dos trabalhos de um artista. O que o colecionador só achava “interessante” parece de repente “muito bom”, “muito convincente”. A cobertura pela mídia de um evento institucional facilita o investimento pelos colecionadores*”. [...] “*A Documenta habitua o olhar a pesadas e custosas instalações. Situação que beneficia em seguida as galerias que se lançam, paralelamente à Documenta, a grandes despesas, no plano material e financeiro. Tudo isso prova que, mesmo que tenhamos a tendência a considerar a Documenta como uma espécie de “ritual anacrônico”, não podemos ignorar os efeitos bem reais que ela exerce no campo artístico e no conjunto da sociedade*”. In: Bourdieu, P. (editor); Miceli, S. (seleção e organização) 1997.

Para entender melhor a passagem da Documenta de Kassel para um “efeito Documenta de Kassel”, Hans Belting aponta que o seu surgimento, em 1955, “*não apresentava as criações artísticas contemporâneas, como faz hoje, mas uma retrospectiva da arte moderna que sobrevivera aos tempos de perseguição e aniquilamento, celebrada como um novo classicismo*”. [...] “*Quem observa hoje as fotos das salas de exposição da primeira Documenta fica tão impressionado quanto espantado pela aura de uma encenação sacra, em que a modernidade clássica experimentava sua ressurreição nessa grande retrospectiva de coração puro*” (p.52). [...] “*Quando a primeira Documenta foi inaugurada, os conhecedores do cenário artístico já podiam perceber que ali se dava a formação de um cânone que não permaneceria sem contradições. Uma modernidade já amadurecida historicamente era declarada então como o ideal atemporal com que os “modernistas” gostariam de se identificar, mas com isso eles se transformavam em guardiões de uma tradição recém-surgida*” (p.55). Belting, Hans. 2006.

gerais, um fator de renovação do ambiente artístico brasileiro, sobretudo, porque ao longo dos anos fez ver que a produção artística brasileira era parte integrante, no fim das contas, de uma “produção internacional”, perante a qual nos tínhamos sentido por tanto tempo em inelutável assintonia [“Mondo Bongo”...]. Com isto, gradativamente, a Bienal incentivou um penoso processo de autocompreensão da arte brasileira, à medida que impôs o confronto com o que de melhor (e de pior) [“Heaven & Hell”...] havia nos contextos culturais avançados” (Salztein, S. in: Basbaum, R. 2001, p.397-398). A reflexão de Salztein revela a importância e as ambigüidades da Bienal [entre altos e baixos] em uma dimensão “rarefeita” da presença da esfera pública na história recente da arte brasileira. Ao mesmo tempo em que ressalta sua importância, a pesquisadora pondera que hoje, “frente ao inédito **horizonte** [negrito apenas aqui] de integração da arte brasileira a um circuito internacional, pode-se dizer que a grandiosidade do modelo Bienal adquire tom prepotente e perdulário num país como o Brasil. Pois de dois em dois anos a mostra continua a reacender expectativas e interesses heterogêneos, muitas vezes extraculturais, difíceis de serem apaziguados mesmo em face do eventual sucesso de cada exposição ou da representatividade das forças culturais que ela possa envolver. Lembremos, a propósito, que cada uma de suas edições implica complicada tarefa de acomodação de interesses políticos e institucionais, o que de resto é a contrapartida do fabuloso aporte de recursos privados mobilizado por ela, em meio a uma realidade cultural [“Mondo & Bongo”...] cultivada na carência” (idem, p.398).²⁷⁸

São muitas as críticas encontradas para o modelo “Bienal”. Para Ronaldo Brito [em texto originalmente publicado em 1977], “pode-se defender a tese de que nada mais deve ser dito ou escrito sobre salões, bienais e outras iniciativas anacrônicas da mesma espécie. Como se sabe, estão mortas, só falta morrerem. Dados entretanto o peso de sua presença no meio da arte brasileiro, a facilidade com que se praticam manobras repressivas ou recuperatórias com relação à produção contemporânea, a desenvoltura com que traficam ideologias culturais as mais reacionárias, o silêncio cético ou irônico nem sempre é a arma mais eficaz. Vamos falar” (Brito, Ronaldo 2005, p.70). Entre os movimentos repressivos e os recuperatórios podemos situar os extremos “entre os altos e baixos” que sugerem a danação de uma repressão (o inferno – Hell) e a redenção de um movimento recuperatório (o céu ou o paraíso – Heaven). É dentro desse espírito de “vamos falar” que se situava a proposta da Casa da Xiclet de “ser amigos da Lisette”.

²⁷⁸ No parágrafo seguinte, Sônia Salzstein escreve: “Há, enfim, uma evidente desproporção entre a monumental quantidade de esforços e expectativas que histórica e simbolicamente sempre estiveram associados à imagem da Bienal de São Paulo e a relativa resignação ou complacência que no Brasil ainda hoje se reserva à rotina da vida institucional, justamente onde poderia se estratificar, a longo prazo, um repertório de créditos e valores ligados ao reconhecimento público da produção artística”. (Ibidem, p.398).

Celso Favaretto relembra que entre as últimas atuações que faziam parte de um exercício chamado “delírio ambulatório”, Hélio Oiticica, em 1978, participou do evento “Mitos Vadios”, proposto por Ivald Granato, num estacionamento na Rua Augusta, em São Paulo, como uma paródia às bienais. A participação de Oiticica é assim descrita por Frederico Moraes: “*Oiticica trouxe para São Paulo, seus “fragmentos – tokens” (asfalto da Avenida Presidente Vargas, terra do morro da Mangueira, água da praia de Ipanema, objetos de bazares da “Rua Larga”) e, como estímulo ao seu deambular crítico-criativo, vestiu-se com sapato prateado de salto alto, camiseta dos Rolling Stones* ²⁷⁹ *debaixo de um blusão cor-de-rosa [negrito apenas aqui], sunga, óculos de mergulhador e peruca feminina. Foi assim, com essas roupas e tokens cariocas, que se intrometeu no evento paulista, pura vadiagem artística*”. (in: Favaretto, Celso 2000, p.224-225). Para completar esse “delírio ambulatório” seria interessante se perguntar o que o próprio Hélio Oiticica teria achado de ser um dos eixos conceituais da Bienal que Lisette Lagnado planejou.

Lisette Lagnado é uma curadora que tem passagem pelo meio jornalístico e editorial. Seu nome era muito familiar para quem estava fora dos grandes centros (especialmente fora do eixo São Paulo – Rio de Janeiro). Ela foi a única editora da Revista Galeria dos números 13 ao 17, assinando a edição de número 12 com Casimiro Xavier de Mendonça ²⁸⁰ (Macambira, Y.M.P. 1998, p.185 ²⁸¹). Talvez suas publicações mais conhecidas no país foram os livros: “São tantas as verdades”, sobre a obra de Leonilson ²⁸²; e “Conversações com Iberê Camargo” ²⁸³. Ambos os artistas, Leonilson e Iberê Camargo têm em comum um universo de densidade artística trágica, cada um à sua maneira. Mas é com Leonilson que a questão do nome adquire uma importância fundamental nesse projeto: “*O nome*

²⁷⁹ Para Hélio Oiticica, o Rock era uma das coisas mais importantes para se colocar em cheque o problema da criação: “*o ROCK é a síntese planetário-fenomenal dessa descoberta do corpo q se sintetiza no novo conceito de MÚSICA como totalidade-mundo criativa em emergência hoje: JIMI HENDRIX, DYLAN e os STONES são mais importantes para a compreensão plástica da criação do q qualquer pintor depois de POLLOCK!: a menos q queiram os artistas ditos plásticos continuar remoendo as velhas soluções pré-descoberta do corpo ao infinito: e não é o q está acontecendo de certa forma?: não seria a essa síntese MÚSICA – totalidade plástica a q teriam conduzido experiências tão diversas e radicalmente ricas na arte da primeira metade do século quanto as de MALEVITCH, KLEE, MONDRIAN, BRANCUSI?: e porque é q a experiência de HENDRIX é tão próxima e faz pensar tanto em ARTAUD?: mas isto fica para outro texto maior noutra parada já q o assunto é bem complexo e aponta para o q NIETZSCHE concebeu como sendo o artista trágico (q ao contrário do q se pensa não é a “remontagem do artista apolíneo-dionisíaco grego”, mas algo q não existia antes em plenitude e só agora começa emergir na sua inteireza e totalidade)*”. Oiticica, Hélio. In: O q faço é Música. Catálogo de exposição. São Paulo: Galeria São Paulo & Projeto Hélio Oiticica, fevereiro e março de 1986.

²⁸⁰ Casimiro Xavier de Mendonça: um nome importante que precisa ser devidamente arquivado. Por “coincidência”, a obra de Daniel Senise em minha coleção traz a dedicatória: “p/ Casemiro [sic.]. D. Senise 85”, obra adquirida diretamente da família de Casimiro para este projeto.

²⁸¹ A autora analisa, com vários exemplos, as relações coincidentes e recíprocas entre a pauta da revista Galeria e as galerias anunciadas (p.187). Macambira, Y.M.P. “A revista Galeria e o mercado de arte”, in: Annateresa Fabris (org.) 1998, p.179-198.

²⁸² Lagnado, Lisette. *São tantas as verdades – Leonilson*; 1995.

²⁸³ Lagnado, Lisette. *Conversações com Iberê Camargo*; 1994.

é a parte mais íntima que posso revelar. Pego uma frase de uma música, fico com ela ou modifico-a, anoto as palavras. Agora, tenho escrito diretamente nos trabalhos” (depoimento de Leonilson in: Lagnado, L. 1995, p.98). Em “ressonância” a essa questão da presença das palavras e à intimidade de um nome, o trabalho exposto na Casa da Xiclet apresentava o próprio nome de Lisette (que poderia muito bem ser o de Leonilson ²⁸⁴). Havia as palavras escritas com luzes e cores, com certo apelo para uma sensação trágica que justapõe o céu, o inferno, o nome de um lugar existencial talvez inexistente ou sem sentido, ou até mesmo apenas um fantasma ou espectro de uma música (“Mondo Bongo”...).

O empréstimo das próprias palavras de Lisette sobre o uso de palavras na obra de Leonilson pode ser esclarecedor: *“A percepção de uma natureza incomensurável, metáfora rica para evocar o inefável limite entre o que a linguagem pode expressar e o que não pode ser dito, remonta a uma pintura seminal de 1986, O Pescador de Palavras. O artista, ao avistar as palavras no oceano, toma consciência da necessidade de constituir uma linguagem própria, mas mergulha na experiência do abismo”* (idem, p.41). A experiência do abismo também aponta para a menção às oposições entre o “céu” e o “inferno”, talvez como uma vontade “quase religiosa”, algo também citado por Lisette como *“correspondências inegáveis”* [no uso das palavras] *“entre o desejo missionário de Arthur Bispo do Rosário e a vontade religiosa de Leonilson. Empenhados na transformação de suas posses em suporte para a linguagem, ambos procuram contornar a insuficiência das palavras e das imagens”* (ibidem, p.32).

O uso da palavra também pode ser apontado como a “nostalgia inconsolável pelo livro”, a passagem do oral para o escrito como um lugar mesmo da experiência, da exposição, do risco, do problema, da invenção – *e em todo caso, sempre, da inadequação* (JD-PM, p.242-243). Para Derrida, a palavra condensa a imagem de uma só vez, além da presença de uma espectralidade, há o simulacro – a carga do desejo, o investimento libidinal do afeto, as moções de uma apropriação voltada para o que continua sendo inapropriável mesmo, o esforço desesperado para transformar a afecção em auto-afecção (idem, p.243 – adaptado). Essas palavras trabalham a nostalgia e ela [a nostalgia] pode fazer com que se trabalhe também. A preocupação de Derrida é se *“as letras, a literatura, a filosofia mesma – tais, pelo menos, como acreditamos conhecê-las – sobreviveriam ao papel? A um mundo em que o papel dominasse? Ao tempo do papel? A “esses papéis que Françoise chamava de meus papelotes”* ²⁸⁵, *cadernos de notas, cadernetas, fragmentos colados, fotografias em grande número? Se essas questões no fundo parecem intratáveis, isso não se deve apenas ao fato de o tempo e o*

²⁸⁴ Essa dúvida pairou no ar por algum tempo e não impede que o trabalho possa ser remontado algum dia com a inscrição do nome de Leonilson na mesma posição (e, obviamente, “cor-de-rosa”).

²⁸⁵ Aqui Derrida se refere em nota de página, a Marcel Proust, Em Busca do Tempo Perdido. Nota original: Marcel Proust, À la Recherche du temps perdu. Le Temps retrouvé, Paris, Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade, 1954, t.III, p.1034.

espaço nos faltarem aqui, com efeito. Elas continuariam, de qualquer maneira, intratáveis, como questões teóricas, dentro de um horizonte de saber, dentro de um horizonte simplesmente” (JD-PM, p.244-245). E aqui estamos às voltas novamente com um horizonte, com uma linha de um horizonte, simplesmente um horizonte nas palavras espectrais de Derrida ²⁸⁶.

“Horizonte” também é uma palavra que recorda outro trecho do texto de Celso Favaretto sobre a “invenção de Hélio Oiticica” inscrevendo duplamente sua atividade como alguém que faz coexistir dualidades, com um rigor que não dispensa a paixão, com um “deslizamento da arte para o vivencial”: *“um esforço deliberado em reativar intuições primárias do suprematismo, do construtivismo, do neoplasticismo e datar os postulados da arte concreta, em direção ao que ele considerava o **horizonte** [em negrito apenas aqui] das possibilidades abertas pela superação do quadro, da pintura; um impulso de desestetização, às vezes voltado para o desenvolvimento de práticas culturais, que transgridem a normatividade modernista. Nele brilha o imaginário de uma saga: a busca, implacável e apaixonada, de algo que, além da “arte experimental”, se manifesta como o puro “experimental”; exercício experimental da liberdade, disse [Mário] Pedrosa”* (Favaretto, C. 2000, p.15-16). O termo “imaginário de uma saga” não pode passar despercebido, pois pode remeter, aqui neste texto, a uma associação com uma saga entre o céu [de um espaço sideral] e o inferno [das cinzas de uma catástrofe] perpetrada também em *“It’s my life”*.

O néon instalado na fachada da Casa da Xiclet foi feito para compor uma colorida e luminosa “linha de um horizonte” que não mais se vê, pois a cidade propôs outra silhueta de construções naquele “horizonte específico”. A casa fica abaixo do nível da rua e o muro existente não permite que se veja a instalação a não ser que se chegue ao portão de entrada. Foi uma obra planejada e executada para o espaço da fachada de uma casa, mas não se trata de uma “intervenção” que reverbera no espaço público [a não ser um leve vestígio de existência de uma iluminação diferentemente colorida por trás do muro], no caso, a Rua Fradique Coutinho. O público visado é apenas aquele que entra no espaço, que se integra [ou se entrega] a ele, portanto uma questão mais relacionada com a palavra “integração” do que “intervenção”. Quem visita uma exposição com o título “Eu quero ser amigo da Lisette” não iria se espantar com o nome de Lisette em um neon e muito menos perguntar “quem é essa Lisette”. A maior parte das propostas de Xiclet tem um público certo com endereços inscritos

²⁸⁶ Uma vez que se trata de falar de “horizonte” como uma palavra espectral de Derrida, não se pode deixar de mencionar, quando empregamos uma “frase-horizonte” que abriga as palavras “Heaven & Hell” que o filósofo aborda a condição do perdão, de perdoar-se o imperdoável, como uma condição incondicional do perdão. *“Pode ele apenas ser o que deve ser, incondicional, sem nem mesmo exigir confissão ou o arrependimento, a troca, a identificação, o horizonte econômico de reconciliação, de redenção e de salvação?”* (JD-PM, p.267). Horizonte, uma indicação de um “Belo Horizonte” em um caminho às margens de uma cidade chamada “Perdões” faz parte de um “Apocalypse” discutido no Capítulo VI: “Obra Póstuma”.

nos “mapas das artes” ²⁸⁷ de São Paulo e Rio de Janeiro. Cada palavra foi confeccionada para apresentar o efeito luminoso de uma cor diferente. As duas primeiras palavras invertem as cores simbólicas de suas representações habituais: Heaven [o céu ou paraíso] é vermelho; Hell [o inferno] é azul. A terceira palavra: Lisette, nome próprio, foi realizado seguindo uma tradição “cor-de-rosa” para o universo imaginário feminino [se o nome fosse masculino, como Leonilson, obviamente poder-se-ia associar a ambigüidade de uma condição assumidamente homossexual conforme depoimento in: Lagnado, L. 1994, p.103]. As duas últimas palavras fazem referência às cores simbólicas de um Brasil babélico: Mondo (“mundo” em italiano) na cor amarela; Bongo: na cor verde (palavra de origem africana, também o nome de instrumento musical de percussão. Por uma mera coincidência mesmo, Lisette nasceu no Zaire). Mas antes disso, “Mondo Bongo” também é o “fantasma de uma canção” ²⁸⁸, é o título de uma composição de Joe Strummer [John Graham Mellor 1952-2002 – ex-líder do Clash] que está em um disco chamado Global A GO-GO ²⁸⁹. A letra poderia ser interpretada livremente como uma nostalgia por um lar distante, flores [talvez “cor-de-rosa”] que ficam bem em seu cabelo [“seu” de alguém de qualquer gênero], um choque de realidade [da dita realidade] ou um “cheque mate” sobre o que ninguém disse [ou garantiu] que seria justo ²⁹⁰.

Houve também outra parte [talvez uma complementação] desse trabalho que foi enviado apenas por internet para amigos e endereços da lista de correspondência eletrônica da Casa da Xiclet. Um pequeno arquivo utilizava o programa de computador *Power Point* para compor um *looping* do

²⁸⁷ “Mapa das Artes” é uma publicação bimestral coordenada por Celso Fioravante e abrange a programação artística em edições direcionadas mais especificamente para as cenas de São Paulo e do Rio de Janeiro.

²⁸⁸ O termo “fantasma de uma canção” foi emprestado de Sartre, analisado por Derrida:

“Sim, “salvar” é uma palavra com que é preciso contar, quando se quer seguir a trilha de Sartre. Aliás, uma vez que acabo de evocar o esquecimento no final de “*A náusea*”, tanto a reprodução quanto o disco:

(“A voz canta: *Some of these days / You’ll miss me honey*. Devem ter arranhado o disco nesse lugar, porque está fazendo um barulho esquisito. E tem algo que aperta o coração [...]”)

lembre-se, já é uma cena espectral, desse final de “*A náusea*”. Ele diz o “gosto” de que gostaria de lhes falar ([...] “ele está com um gosto de fumaça na boca e, vagamente, com um fantasma de canção na cabeça. *Some of These Days*”). Chamemos essa cena de *salvação da morte*. ” (JD-PM, p.160).

[Os itálicos, aspas, parênteses e colchetes aqui reproduzem Derrida].

²⁸⁹ Joe Strummer & The Mescaleros. *Global A Go-Go*. Hellcat Records & Sum Records (originalmente lançado em 24 de julho de 2001). Editado no Brasil por RoadRunner.

²⁹⁰ Letra integral de “Mondo Bongo”. “*There’s something there: / I was patrolling a pachinko, / Nude Noodle Model Parlour, / In the nefarious zone. / Hanging out with insects, under ducting. / The C.I.A. was always on the phone... / Such is life! / Latino Caribo, Mondo Bongo, / The flower looks good in your hair, / Latino Caribo, Mondo Bongo, / Nobody said it was fair. / For the Zapatistas, I’ll rob my sisters, / Of all the curtain and lace... / Down at the bauxite mine, / You get your own uniform, / Have lunchtimes off, / Take a monorail to your home... / Latino Caribo, Mondo Bongo, / The flower looks good in your hair, / Checkmate baby! / God Bless us and our home, / Wherever we roam, / Now take us home, Flaquito! / Latino Caribo, Mondo Bongo, / The flower looks good in your hair, / Latino Caribo, Mondo Bongo, / Nobody said it was fair.*”

tipo utilizado por *displays* ininterruptos em feiras ou demonstrações de produtos em computadores. Era uma apresentação com o título “*Lisette’s Blue*” que invertia as cores, posições e sentidos de palavras, ora colocando os melhores amigos e a própria Lisette no céu, ora no inferno ²⁹¹.

A questão da documentação da instalação de um trabalho praticamente efêmero ²⁹² também foi pensada para se transformar em um trabalho autônomo. Explicita-se, assim, como os trabalhos realizados como “*site specific*” podem ser colecionados e integrados ao “sistema das artes”, mesmo após a sua não existência física ²⁹³. Relembrando André Malraux, quando a história da arte é a história do que é fotografável (Malraux, André 2000, p.108), também se percebe que o que é fotografável também é aquilo que pode ser comercializado em uma lógica de um trabalho realizado em um local específico (seja um trabalho efêmero ou em um local de difícil acesso). De acordo com Andreas Huyssen, “*após a perda da aura na obra de arte, vemos uma vitória de Adorno sobre Benjamin no momento em que a obra de arte original surge como um meio para vender seus múltiplos derivados, e a reprodutibilidade, como uma estratégia para aureolar o original. O deslocamento para o show-business nos parece irreversível*”. (Huissen, Andreas 1996 p.236). Por outro lado, as questões de autoria, autenticidade, permanência e longa existência desse tipo de trabalho dependem de assuntos de linguagem que estão enunciados nas conexões com os vários tipos de documentos que se produzem (comercializáveis ou não). Em alguns casos, o documento acaba se transformando em algo mais importante do que a obra material em si (Buskirk, Martha 2003 p.30). Para essa autora, existem até vantagens nas discussões das questões propostas pela desmaterialização do objeto artístico, pois se pergunta o que é o trabalho? Onde está o trabalho? Quando ele é o trabalho (idem, p.48). Desse modo, o que pode vir a ser divulgado [até se inscrever como “história da arte”] ou comercializado não deixa de ser um resíduo documental do trabalho (ibidem, p.50).

²⁹¹ O texto de *Lisette’s Blue* era o seguinte: Tela 1: “*HEAVEN & HELL LISETTE MONDO BONGO*” [cada palavra sobreposta verticalmente e seguindo as cores do néon: azul, vermelho, rosa, amarelo e verde]. Tela 2: *Lisette’s best friends are in heaven* [frase azul e a palavra *heaven* em vermelho – letras apresentadas rapidamente uma a uma com o som de máquina de escrever]. Tela 3: *Heaven is empty / Empty is dark / Dark is cold / Cold is Blue* [frase em azul com as palavras *heaven* e *blue* na cor vermelha]. Tela 4: *Lisette is in hell now* [frase vermelha e a palavra *hell* na cor azul – letras apresentadas uma a uma com o som de metralhadora]. Tela 5: repetição de “*Heaven & Hell Lisette Mondo Bongo*”. Tela 6: *Lisette’s best friends are in hell* [frase vermelha e a palavra *hell* em azul – letras apresentadas rapidamente uma a uma com o som de máquina de escrever]. Tela 7: *Hell is full / Full is heavy / Heavy is hot / Hot is red* [frase na cor vermelha com as palavras *hell* e *red* na cor azul]. Tela 8: *Lisette is in heaven now* [frase azul e a palavra *heaven* na cor vermelha – letras apresentadas uma a uma com o som de metralhadora]. Tela 8: ©Gedley Braga Special Edition for Xiclet Exhibition – 2005 [© na cor vermelha e frase em azul]. Tela 9: *Produced by L.S.D / Leonilson in the Sky with Diamonds* [frase azul e sigla *L.S.D* na cor vermelha]. Tela 10: *The end is the beginning* [frase na cor azul que fecha e abre o ciclo do *looping*]. A brincadeira lisérgica com o nome de Leonilson é uma referência ao seu trabalho: “*São tantas as verdades*” e a relação com a publicação homônima de Lisette Lagnado.

²⁹² Apesar de haver sempre possibilidades de novas remontagens em outras situações.

²⁹³ Miwon Kwon discute essa questão in: Kwon, M. *One place after another – Site-specific art and locational identity*; 2004.

Um “documento oficial” foi planejado e executado como outro trabalho, *como se* fosse um pôster ou uma declaração constituída por uma “foto oficial” com a reprodução fotográfica escolhida entre as várias imagens documentadas [a linha de horizonte luminosa de néon sobre um horizonte escuro da cidade após o pôr do sol]. A foto eleita foi a mesma que havia sido reproduzida em diversos *sites* de divulgação da exposição. Na metade superior do papel fotográfico com o fundo negro estava a imagem oficial com os devidos créditos como legenda. Logo abaixo, como um cartaz, o título centralizado “*Site Specific Authentic Souvenir*”. Abaixo do título está a listagem de uma tiragem de quinze exemplares [em inglês: *Edition of 15*]. Essa lista é exibida simultaneamente com a exposição de outros quinze minúsculos diferentes pontos de vista fotográficos seguidos de quinze títulos. Cada exemplar foi trabalhado individualmente, tornando-se único. O que assinala qual é o exemplar (entre os 15) que está exposto é a troca da cor da fonte para o vermelho (diferenciando-o dos outros 14, em branco) e a inversão da pequena foto do exemplar assinalado em vermelho, trocada pelo seu próprio negativo (por meio de computação gráfica). Com isso, o proprietário de um exemplar assinalado não pode ver a reprodução “positiva” de sua pequena foto. Para se ver simultaneamente todas as diminutas imagens com outras vistas da instalação seria preciso reunir todo conjunto da edição. O nome desses exemplares “homenageia” algumas galerias do circuito comercial de São Paulo²⁹⁴. Essa edição também inclui o exemplar da própria Casa da Xiclet (quem primeiro exibiu a obra “oficialmente” em seu espaço, em outra ocasião), do artista, uma cópia de exibição, uma cópia para o mercado (*open market* – doada para a “causa da Xiclet”), a cópia destinada (como um presente, um “souvenir”) para a principal homenageada: Lisette Lagnado. Esse trabalho foi realizado sem nenhum interesse comercial imediato. A maioria dessas cópias foi distribuída como uma cortesia para os respectivos representantes das instituições citadas.

“UNITED COLOURS OF POWER” (U.C.P.)

Estudo número 1 para Camargo Vilaça / Fortes Vilaça Version

A segunda atuação na Casa da Xiclet contou com mais um título bem humorado: “*Prima rica, fica quietinha preu gostar de você*”, em novembro de 2005. A prima rica, no caso, era a Galeria Fortes Vilaça, que fica a cerca de duas quadras da Casa da Xiclet, na própria Rua Fradique Coutinho. A adesão à proposta de Xiclet para trabalhar ironicamente com a idéia da “Prima rica” se deve mais ao significado da atuação dessa galeria (ou do sobrenome que ela herdou) no contexto artístico brasileiro e, principalmente, no corpo da composição da coleção que lastreava “*Love & Hate*”. A

²⁹⁴ Era impossível homenagear todas as galerias. Os quinze títulos dos exemplares são: 1 – Artist Copy. 2 – Raquel Arnaud. 3 – Luisa Strina. 4 – Casa da Xiclet. 5 – Millan Antonio. 6 – Fortes Vilaça. 7 – Nara Roesler. 8 – Lisette Lagnado. 9 – Casa Triângulo. 10 – Brito Cimino. 11 – Baró Cruz. 12 – Vermelho. 13 – Marília Razuk. 14 – Exhibition Copy. 15 – Open Market.

implicância de Xiclet com essa galeria não estava em primeiro plano para a tomada de decisão de fazer parte desse movimento. A ambigüidade da proposta é a afirmação exatamente de um papel de muita relevância para aquilo que se pretendia negar ou “aquietar”: a “griffe”²⁹⁵ “Fortes Vilaça”.

Analizando o título da proposta, vê-se a intenção de associar-se em um parentesco genealógico, ou seja, Fortes Vilaça, apesar de “rica”, é considerada, em primeiro lugar, “prima”²⁹⁶. São membros da mesma família. O aviso para a prima rica “ficar quietinha”, poderia ser um sinal de que as atividades da “Fortes Vilaça” incomodam ou causam algum desconforto para a “prima pobre”²⁹⁷. A realidade poderia ser exatamente a situação oposta. A presença da Casa da Xiclet a apenas duas quadras da Fortes Vilaça é que poderia estar causando situações incômodas. Nessa briga de família, o que estava mesmo em jogo era a “riqueza” e a “pobreza” como dois lados de uma mesma moeda desse “Mondo Bongo”.²⁹⁸ Para Pierre Lévy, *“é diretamente na corrida rumo ao poder, poder econômico e comercial, poder científico, poder técnico, poder cultural, poder político, que se enraíza o movimento de interconexão [o nosso parentesco aqui analisado]. Ele não vem de um plano divino, exterior ao futuro das sociedades humanas, ele emerge do interior, ele é endógeno: ele busca e exprime o maior poderio. É porque nossa espécie tende a ir em direção ao poder que ela se interconecta e se reúne a si mesma sempre com mais intensidade”* (Lévy, Pierre 2001, p.24). Nessa relação entre riqueza e pobreza, estamos também envolvidos com a noção de centro e de periferia. *“O que é um centro? Um nó de fluxos. Um lugar geográfico ou virtual no qual tudo é “próximo”, acessível. O que é uma periferia? Uma extremidade da rede”* (idem, p.28)²⁹⁹. E a riqueza última,

²⁹⁵ “A palavra “griffe” significa garra: é o leão que deixa na presa morta a marca de seu poder. Como os poderosos são em pequeno número, usar um objeto de marca prestigiosa é também sugerir que pertencemos ao conjunto seletivo dos que “podem” – e mandam. Eis por que, além de servir a fantasias de exibição fálica, a roupa, a caneta, o carro (e o relógio) se tornaram ícones identificatórios, indicando que seu portador faz parte de um grupo valorizado do qual a maioria está excluída. Nesse sentido, cumprem a mesma função que as marcas tribais, a circuncisão, os símbolos religiosos e políticos etc.” Mezan, Renato. “Prazeres expressos” Folha de São Paulo. Caderno Mais 14 de outubro de 2007, p.4.

²⁹⁶ Ronaldo Brito já havia ressaltado o aspecto familiar, em 1977, do VII Salão Paulista de Arte Contemporânea com o gênero “*casa da titia*” (Brito, Ronaldo 2005, p.71).

²⁹⁷ O desconforto pode ser oposto, quem precisaria ficar realmente quietinha seria a turma da Xiclet, que volta e meia invadia as aberturas das exposições da “Fortes Vilaça” para fazer panfletagem da Casa da Xiclet e curtir “as bebidas” gratuitas. Em alguns momentos, chegaram a gerar algumas situações constrangedoras.

²⁹⁸ Fernando Oliva destacou a mostra na “Seleção de Exposições da Revista Bravo” (p.44) do seguinte modo: **Trata-se:** “Experimento promovido pela agitadora cultural Xiclet, que realiza mostras em sua própria casa, abolindo a seleção e aceitando quem se inscreve, caso de Fabiana Arruda, Peter de Brito, Marcela Tiboni, Gedley Braga e Mariane Abakerli”. **Importância:** “Em um meio marcado pelo coleguismo e apadrinhamento (situação a que se referiu em seu projeto anterior, *Quero Ser Amigo da Lisette*), Xiclet, sem evitar a ousadia e a irreverência mais uma vez marca posição e se coloca publicamente de forma crítica, inteligente e bem-humorada”. **Preste atenção:** “Para Xiclet, arte é jogo, festa e subversão, elementos que hoje fazem enorme falta. A “vítima” da vez é a poderosa Galeria Fortes Vilaça, a “prima rica”, que fica na mesma rua e ostenta em seu staff nomes como Franz Ackermann, Thomas Scheibitz, Beatriz Milhazes e Ernesto Neto”. Revista Bravo. São Paulo: Editora Abril, outubro 2005 – Ano 9, número 97, p. 44.

²⁹⁹ Pierre Lévy discute o que é riqueza do seguinte modo: “A riqueza vem das idéias, as idéias vêm das interações sociais, a indústria e o comércio vêm das idéias e das interações sociais, e tudo isso se engendra de maneira otimizada no espaço

para Pierre Lévy, não seria o dinheiro, “*nem mesmo as fábricas ou a terra ou os rebanhos. É a capacidade de atualizar um espaço de consciência infinito, isto é, a abertura do espírito. No topo de qualquer produção de riqueza encontramos pessoas e coletividades de espírito aberto*” (ibidem, p.67). Nesse caso, a “pobreza” econômica poderia se converter em uma riqueza de pessoas e coletividades de espírito aberto.

É preciso falar da Galeria Fortes Vilaça como herdeira de uma ordem de “riqueza” que se deve ao nome de outra “marca”: Galeria Camargo Vilaça. E esta última trazia o nome de um personagem “marcante” como “Marcantônio Vilaça”. Após a morte de Marcantônio (em janeiro de 2000) e a saída de Karla Camargo pouco tempo depois, a galeria passou a ser dirigida por Márcia Fortes e Alessandra d’Aloya (irmã de Marcantônio Vilaça) que deu continuidade à política agressiva [para os parâmetros brasileiros] desenvolvida por Marcantônio. Isso lhe valeu o apelido de “senhor do engenho” (com ecos de suas raízes pernambucas), segundo as palavras de Angélica de Moraes: “*pode-se dizer, sem medo de errar, que ele [Marcantônio] estabeleceu um novo patamar para o mercado de arte no Brasil ao entender o papel do galerista como agente do artista*”³⁰⁰. Para Angélica de Moraes, a agressividade de Marcantônio estava em abrir espaço para os seus artistas, criar as diferenças em todas as instâncias de sua atuação. “*O que incluía influir na produção de textos sobre seus artistas na imprensa internacional. Quando seus interlocutores permitiam, “plantava” influências nos jornais e revistas brasileiros. Quando não conseguia, acionava o melhor estilo chantagem emocional e queixava-se de estar sendo discriminado*” (idem, p.40). [...] “*Com critérios de museólogo e habilidade de diplomata, abria caminho para essas obras, tanto para serem incorporadas a acervos de museus e coleções particulares importantes como para a plena visibilidade nas mostras de prestígio no exterior, fosse uma Documenta de Kassel, uma Bienal de Veneza ou uma das inúmeras feiras de arte do principal circuito europeu e norte-americano*” (ibidem, p.39). Do mesmo modo que a maioria dos artistas gostaria de ser amigo da Lisette, pertencer ao “casting” da galeria Camargo Vilaça (ou a Fortes Vilaça) também era um desejo de “status”

virtual. É somente hoje, na era da economia da informação, das estruturas virtuais de cooperação, de produção e de venda, na era da inteligência coletiva estendida para muito além da comunidade científica, que se pode compreender que a riqueza resulta do alargamento e da complexificação fractal de um espaço de idéias e que ela é condicionada por uma interconexão, uma interdependência, uma competição e uma comunicação cada vez mais densa e livre entre os humanos. A riqueza é uma chuva de ouro que cai das idéias, ela desce como um maná dos céus abertos pela expansão da consciência coletiva.” Lévy, Pierre 2001, p.66.

³⁰⁰ “Não era galerista reativo, mas propositivo. Antes dele e ressalvadas poucas exceções, mesmo alguns dos melhores marchands brasileiros entendiam a profissão como balcão onde o cliente era esperado. O esforço de divulgação no exterior cabia (e ainda cabe, em grande parte) aos próprios artistas. Uma vez pavimentado o caminho, o galerista se lançava finalmente a palmilhá-lo, colhendo negócios e prestígio pessoal. Marcantônio inverteu essa equação. Saiu a campo para construir e consolidar preciosas capilaridades para o escoamento da produção de seus artistas” Angélica de Moraes (p.41) in: Vilaça, M. do C. [et al.] 2001.

artístico que continha a promessa de abrir portas para a visibilidade profissional e, principalmente, para a “internacionalização” da carreira.

“Internacionalização” da carreira parece ser uma das saídas para o campo profissional artístico brasileiro, o que dá a pensar sobre o funcionamento interno do mercado de arte nacional e a política de suas instituições públicas ³⁰¹. Sônia Salzstein comprova que, *“nunca, como nas duas últimas décadas, a produção artística brasileira recebeu tanta atenção do meio cultural ou alcançou tanta visibilidade pública. A repercussão parece ter aumentado especialmente a partir de meados da década de 1990, em face de um surpreendente interesse internacional pela arte brasileira”* (Salzstein, S. in: Basbaum, R. 2001, p.382). Obviamente esse interesse não pode ser creditado apenas à atuação da galeria Camargo Vilaça. Existem vários fatores em jogo. Essa repercussão parece ser resultado direto da herança das experiências de artistas das gerações precedentes (Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape ou Mira Schendel) que partiram da arte como pura ação já relativizada e em perfeita sintonia com os ímpetos “anárquicos e desconstrucionistas da cultura contemporânea” (idem, p.384). Salzstein admite: a arte brasileira passou a freqüentar os principais pontos do circuito internacional e a tornar-se mais visível em seu próprio país diante dessa nova ordem internacional, dominada por interesses institucionais de grande envergadura e escala mundial, permitindo a inédita emergência de contextos regionais num cenário até há pouco tempo excludente. No entanto, a autora percebe que *“é possível que a pressão de uma cultura “média”, globalizada e comercial, torna-se cada vez mais forte, tendendo a desagregar toda política local de adensamento. Não é de admirar, a propósito, que a despeito da atual repercussão interna e do reconhecimento no circuito internacional a arte brasileira permaneça institucionalmente tão recalcada em seu próprio país. Tudo leva a crer que as forças [“Power”] que engatam a arte brasileira à dinâmica do circuito internacional são tão mais impositivas [“tão marcantes”] que até certo ponto podem prescindir do desenvolvimento de um sistema de arte local – daí a situação aparentemente incongruente, que concilia raquitismo institucional vigente com o ativo desempenho da produção artística”* (ibidem, p.385)

Marcantônio Vilaça foi um grande colecionador, muito antes de seguir a carreira de marchand. Com apenas quatorze anos adquiriu sua primeira gravura de Samico. Essa paixão pela coleção ficou documentada em exposições, livros e catálogos póstumos. A principal mostra dessa coleção, “Espelho Cego” (MAM – SP: 24 de agosto a 14 de outubro de 2001) teve a curadoria de Márcia

³⁰¹ “Em todo caso, o aspecto extravagante de toda essa situação é que os primeiros sinais do reconhecimento público tenham vindo “de fora” e que, a despeito da consolidação da produção artística, da emergência de um público de arte e de uma relativa profissionalização do meio, permaneçamos muito aquém daquela dimensão pública da arte brasileira.” [...] “Afim, se está havendo certo reconhecimento público em torno de uma imagem da arte moderna e contemporânea brasileira, como explicar que o mercado só se aventure pelos medalhões das gerações de 1920 a 1940? Nem mencionemos que a arte moderna dos anos 1950 e a produção contemporânea mal se vendem nos nichos especializados de mercado...” Salzstein, S. in Basbaum, R. 2001, p.386.

Fortes [que assumiu o lugar de Marcantônio na nova “Fortes Vilaça”. O título muito inteligente para mostrar uma coleção é referência a uma obra homônima de Cildo Meireles [o espaço de um espelho totalmente disforme que não mostra nada do que promete no título]. Para Márcia, a coleção de Marcantônio é “*um universo de obras de arte onde os elementos encontram espaço para se contradizer*”. [...] “*É uma conjugação de contrários*” [...] que refletem “*a particularidade de Marcantônio que era a idéia fixa de não se fixar*”. Ela enfatiza a trajetória do colecionador e do marchand que se entregava à surpresa do desconhecido, “*sem rejeitar as inovações plásticas, sem o temor do novo que ainda hoje assola o território das artes no Brasil*”. Para Márcia Fortes, a “*contemporaneidade é uma condição de mil folhas. É um lugar de onde a visão do mundo já não se dá no singular, não se edifica sólida e certa, mas através da coerência de um conjunto de visões; um caleidoscópio de possíveis ângulos*” (Fortes, M. & Cameron, D. 2001 p.11-14) ³⁰². É preciso relativizar tais afirmações, pois ao verificar a composição da coleção de Marcantônio e a sua passagem para a atividade comercial, constata-se que foram pouquíssimas as novidades artísticas apontadas por ele. Sua estratégia de atuação e a segurança da posição que ele ocupava o colocaram em um ponto privilegiado em um mercado muito frágil como o brasileiro. Ele arrebatou para o seu elenco principalmente os artistas da “Geração 80” que já estavam em processo de consolidação em outras galerias (conseguindo até fazer muita publicidade de suas conquistas e rixas pessoais). Ele também estava muito atento para aqueles artistas que já conseguiam, por esforços próprios (como Vik Muniz, Rivane e Jac Leirner, por exemplo), sobressair no exterior. Seu mérito foi a ação constante e a defesa de “seus artistas” como “os melhores artistas” do país, principalmente sob o ponto de vista de sua participação em feiras e exposições internacionais. Paulo Herkenhoff afirma que “*Marcantônio Vilaça pode ter sido o primeiro marchand da América Latina que compreendeu completamente os mecanismos contemporâneos do sistema internacional de arte*” ³⁰³. E a menção de Herkenhoff a uma “delicadeza” na educação de seus clientes colecionadores, parece ser um modo “poético” de dizer que Marcantônio capitalizou a confiança de um grupo de investidores: primeiro como colecionador, e depois como um marchand que sabia exatamente o que deveria ser colecionado, pois ele compreendia

³⁰² Fortes, Márcia; Cameron, Dan. *Espelho Cego – Seleções de uma coleção contemporânea*. São Paulo: MAM – SP, 2001 (Catálogo da exposição).

³⁰³ “*Trabalhando no Brasil, foi capaz de superar as condições adversas do meio, tais como o restrito círculo de colecionadores locais, a instabilidade da economia, os entraves burocráticos brasileiros à circulação de bens culturais, a ausência de diplomacia cultural ativa no exterior, a situação marginal da América Latina com respeito ao circuito internacional, a forma como os artistas latino-americanos são excluídos ou olvidados pela história da arte, os preconceitos muitas vezes reforçados por exposições folcloristas nos museus ou nas duas grandes casas de leilão de Nova York*”. Herkenhoff acrescenta que, “*nos anos 90, década em que a União parece se demitir da cultura no Brasil neoliberal, Marcantônio fez muito mais em favor da arte brasileira no exterior do que qualquer Ministério da Cultura ou das Relações Exteriores, em seu jogo de empurra orçamentário-burocrático*”. [...] “*Marcantônio entendeu que a arte contemporânea, não importando onde fosse, demandava um sistema moderno de intercâmbio. Compreendeu também que colecionar é a transformação do capital financeiro em capital simbólico. Como uma operação de delicadeza, sabia que tinha entre suas missões inovar na educação do gosto dos colecionadores*”. Herkenhoff, Paulo in: Vilaça, M, do C. [et al.] 2001, p.31-32.

perfeitamente, nas palavras do próprio crítico ³⁰⁴ como funcionavam todos os “mecanismos contemporâneos do sistema internacional de arte”. Tudo isso não contradiz a afirmação de Otília Arantes sobre o envelhecimento do novo e a previsibilidade das apostas no fenômeno artístico como um fenômeno também da ordem econômica.

Dan Cameron, outro crítico de peso internacional, escreve sobre a coleção de Marcantônio Vilaça: “*no interior dessa luta entre a finitude da vida e nossos esforços para explicá-la, os artistas emergem como os afortunados, uma vez que o simples ato de passagem do tempo com suas obras mais amadas cria uma forma de acesso mais íntimo a algo da essência do modo pelo qual eles captaram a vida e a devolveram ao mundo*” (Fortes, M. & Cameron, D. 2001, p.15). Cameron afirma que Marcantônio, como a maioria dos marchands, “*perscrutava rigorosamente a rede* [negrito apenas aqui] *interligada de artistas, galerias, colecionadores, curadores e críticos, mas sua realização notável em duas dessas categorias se devia, em boa medida, à sua capacidade de comunicar-se através das linhas partidárias, de assimilar as maneiras muito diferentes como as pessoas reagem à arte*” (idem, p.16). Enfim, Marcantônio tinha um talento para manipular, pressionar e agir sobre os mecanismos que interligavam toda essa rede em interesse de seus artistas [e do capital investido, ou “a riqueza de alguma prima privilegiada” que sustentava essa possibilidade de ação, pois não é mistério algum que um trânsito internacional desse porte obviamente tinha um preço que estabelecia a enorme diferença entre a riqueza e a pobreza].

A série *United Colours of Power* não foi exibida na mostra “*Love & Hate*” de São Paulo, apesar de já estar planejada naquela época e haver uma prova impressa, um estudo. O título é uma referência ao slogan da multinacional Bennetton (United Colours of Bennetton). Mas as letras (U. C. P.) incorporadas ao título fazem referência ao título de uma exposição do Iran do Espírito Santo, que utilizava [em seu convite oficial] iniciais maiúsculas de letras, quase na mesma época (2005), na própria Galeria Fortes Vilaça. Para compor essa série, foi utilizada apenas a parte “positiva” da declaração de “*Love & Hate*”, ou seja, a imagem da obra colecionada que foi coberta por uma “máscara” (*layer*) de uma tonalidade única para cada artista. O texto com a declaração de amor foi eliminado e as únicas informações mantidas são os dados técnicos sobre a obra que não pode ser vista. A palavra “*POWER*”, desfocada pode ganhar outros sentidos, pois os agrupamentos de obras poderiam ser feitos de acordo com critérios que demonstram as diversas cores e estruturas de poder [ou “dos mecanismos”] do “sistema das artes”. Nesse aspecto, não se ignora a possibilidade de menção ao aspecto alegórico de uma “colonização pelas cores” [talvez “*específicas, pertencentes por*

³⁰⁴ Paulo Herkenhoff tem um currículo que lhe confere autoridade para afirmar isso: exerceu vários cargos de coordenação e direção de coleções e instituições de arte, e, entre eles, foi curador da Fundação Eva Klabin Rapaport, consultor da Coleção Cisneros (Caracas) e da IX Documenta de Kassel, em 1991. Entre 1997 e 1999 assumiu a curadoria geral da XXIV Bienal de São Paulo e em seguida foi curador convidado do MOMA – Nova York.

coincidência à bandeira norte-americana”] que Ronaldo Brito apontou em artigo sobre a exposição “*Colour as Language*” [artigo original de 1974], em que se evidencia a diferença de posições políticas entre as instituições internacionais, mais especificamente as norte-americanas [“*o caráter de propaganda cultural de que se reveste esta investida do Museu de Arte Moderna de Nova York*”], pois “a cor como linguagem” pretendia, sem alardes e de modo implícito, estabelecer um “fato”: “*a preponderância da arte [norte] americana no panorama mundial nos últimos 25 anos*” (Brito, Ronaldo 2005, p. 41-42).

O agrupamento selecionado para “*Estudo número 1 para Camargo Vilaça / Fortes Vilaça Version*” enfoca doze artistas presentes na série “*Love & Hate*” [e na coleção] que têm ou tiveram uma relação com aquelas duas galerias [ou dois instantes de um mesmo lugar]. Os artistas desse grupo são: Jac Leirner; Efrain Almeida; Daniel Senise; Vik Muniz; José Damasceno; Rivane Neuenschwander; Nuno Ramos; Leda Catunda; Paulo Pasta; Marco Giannotti; Rodrigo Andrade; Laura Vinci. Todos esses artistas foram representados por uma das galerias [Camargo Vilaça ou Fortes Vilaça] em algum momento de suas carreiras. Uns permanecem na Fortes Vilaça até o momento (2007), outros já haviam saído antes de 2000 e alguns saíram logo após o falecimento de Marcantônio Vilaça (como Jac Leirner, por exemplo). Outras associações de nomes, obras e galerias também poderiam até incluir certos autores de textos, nomes de críticos que também participam desse sistema. “*O objeto de arte (o nome de seu autor), a galeria (o nome da galeria), o texto (o nome do crítico) são elementos dessa equação comercial destinada a vender algo que não é apenas objeto, mas também e prioritariamente signo social, distribuidor de status. (A rigor são os investimentos sociais que recortam o objeto do mundo das coisas em geral e o transformam em obra de arte).*” (Brito, Ronaldo 2005, p.57). Como esses artistas transitaram por várias galerias, haveria a possibilidade de se fazer um mapeamento dessa movimentação. Foram pensadas outras séries e possibilidades de combinação: os artistas do Gabinete de Arte Raquel Arnaud; os da Luísa Strina; da Nara Roesler; da Brito Ciminio, da Thomaz Cohn, da extinta Galeria São Paulo, o Grupo Casa 7, a Geração 80 etc. Alguns artistas poderiam participar de mais de uma das séries [a reprodutibilidade fotográfica seria necessária, nesse caso – cada conjunto deveria ser visto como uma obra e cada artista como apenas uma cor de uma paleta]. No entanto, apenas a versão “*Estudo número 1 para Camargo Vilaça / Fortes Vilaça*” foi montada e exibida até o momento [talvez seja o bastante]. As provas fotográficas [os outros “43 estudos”] ainda permanecem arquivadas.

O nome “estudo” foi empregado porque as fotos utilizadas eram exatamente aquelas da tiragem de prova de laboratório fotográfico em uma dimensão inferior ao que foi planejado [e não executado até o momento]. “Estudo” também diz respeito às outras possibilidades de reagrupamento do mesmo conjunto das 55 peças “matrizes” que compõe a série [o mesmo número, os mesmos artistas e as mesmas cores do lado “positivo” da série “*Love & Hate*”]. Esse grupo foi montado em

doze caixas de madeira e vidro. O conjunto, à distância, assemelha-se a uma obra “minimalista”, pois a legenda se transforma em uma inscrição praticamente ilegível e apenas as formas das fotografias variam sobre uma superfície [papel fotográfico branco] sempre da mesma dimensão, criando um ritmo de cores.

Ritmo de cores lembra “*Hip Hop*”³⁰⁵, de Jac Leirner, que poderia ser a menção de uma “obra-prima-rica” desse estudo [que remete a outra literalmente “obra-prima-milionária”, “*Broadway Boogie-Woogie*” de Mondrian³⁰⁶]. A ordem de disposição das caixinhas (cores e artistas) é aleatória. Fica assim, uma decisão para quem detiver a posse e autoridade no momento de montagem: o proprietário, curador ou mesmo o montador. Eles também podem exercitar seus poderes. O trabalho pode ser montado na vertical ou na horizontal. Xiclet montou-o na horizontal, ocupando toda a parede do fundo de seu espaço. A mesma obra foi reapresentada na instalação “*Love & Hate*”, na individual de Uberlândia, em dezembro de 2005, na posição vertical, tirando partido do pé direito da Galeria Lourdes Saraiva Queiroz.

[Entre colchetes, neste capítulo apenas como uma antecipação: a menção de “*Broadway Boogie-Woogie*” de Mondrian não é aleatória, pois relembra um texto de Meyer Schapiro que

³⁰⁵ “*Hip Hop*”, 1998. Instalação com fitas adesivas, dimensões variáveis. Coleção Solomon R. Guggenheim Museum, New York (partial and promised gift, The Bohen Foundation, 2001). Reproduções in: *Jac Leirner – Ad Infinitum*. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002, p.43-55.

³⁰⁶ A associação de “*Hip Hop*”, de Jac Leirner, com “*Broadway Boogie Woogie*”, de Mondrian [1942-1943. Coleção: The Museum of Modern Art, Nova York], é enfatizada em texto de Ariel Jiménez:

“Nesta exposição da Sala Mendoza, parece acentuar-se a tendência para as formas pictóricas já observada em peças como *Fantasma* [negrito apenas aqui], de 1991, e a franca referência a obras e artistas da tradição abstrata.

Hip hop é uma obra pensada especificamente para os espaços da Sala Mendoza, daí sua horizontalidade. Mas é também uma peça construída com uma paleta adequada às fitas adesivas existentes no mercado venezuelano. É, pois, uma obra que põe em jogo elementos que circulam no próprio meio em que são produzidos, que são conhecidos e utilizados no cotidiano. Com uma paleta assim constituída, contextualizada, Jac Leirner define uma ordem pictórica claramente filiada e referente aos Boogie woogie de Mondrian e, particularmente, à inconclusa Victory boogie woogie.

*Um fato fundamental, entretanto os separa. Cinquenta e quatro anos depois de Mondrian, a obra de Jac Leirner não se ergue como ícone perfeito, prefiguração de uma harmonia futura, coletiva e redentora, como nos ofereceu a modernidade do século, mas como uma ordem fortuita, conjuntural, como aquele “algo que resiste à entropia” [nota do autor atribuindo o termo a Lyotard, J. F. – *Chambre Sourde*. Ed. Galilée, Paris, 1998], “sem opor-lhe para tanto a rigidez de um corpo compacto. Da unidade formal que dá corpo a essas famílias de objetos (cartões de visita, sacolas de museus etc.) surgem circuitos, tornam-se palpáveis os vínculos que unem umas instituições, reunidas desta maneira, traria seguramente muita luz sobre as diversas direções que atravessam e dão forma ao mundo da arte contemporânea. Trabalhando a forma, organizando a cor, nasce também o sentido. O artista plástico pensa o mundo, seu mundo, a partir da forma, a partir do fazer... “Organizar suas cores é organizar suas idéias”, dizia Matisse” [nota do autor: Matisse, Henri – *Écrits et propos sur l’art*, Ed. Herman, Paris, 1972]. Jiménez, Ariel [tradução de Ligia Canongia] in: *Jac Leirner – Ad Infinitum* 2002 p.42.*

Esses estudos chamados de “U.C.P.” e a citação desse trecho de Ariel Jiménez, com as referências ao Hip Hop, de Jac Leirner, ao “Boogie woogie” de Mondrian e Matisse [Jazz] são fundamentais para o desenvolvimento da série: “*All that Jazz*”, conforme se deve observar no desenvolvimento do Capítulo VI: “Obra Póstuma”.

literalmente aponta para o título como uma influência inspiradora da música e da dança, “*mas, mesmo sem sabê-lo, provavelmente pensaríamos em música ao olhar para esta tela maravilhosamente viva, colorida e repleta de jazz*”. (Schapiro, M. 2001 p.79). “*United Colours of Power*”, como o prenúncio de uma nova série intitulada “*All that Jazz*” já antecipava um projeto em que a “dança das cores” dominaria a cena [vide Capítulo VI: “Obra Póstuma”]. Cabe aqui, voltar ao texto de Schapiro, em que a presença “*maravilhosamente viva, colorida e repleta de jazz*” faz lembrar o “*espírito exultante*” dos últimos trabalhos de Matisse ³⁰⁷: “*A convergência desses dois artistas magistrais de mesma geração, tão diferentes em temperamento e formação, convida-nos a meditar sobre a velhice nos dois pintores. Para Matisse, ela representou um rejuvenescimento, ao passo que Mondrian atingiu então um vigor que ele não havia demonstrado quando um jovem pintor. Ambos se viram atraídos pelo jazz e se deslumbraram com a cidade norte-americana, mas caberia a Mondrian dar forma, em “Broadway Boogie-Woogie”, ao fascinante equivalente pictórico dos tumultuados sons e ritmos da cena urbana da Manhattan central. Se Matisse encontrou, na abstração geométrica e nos motivos florais, uma nova expressão do seu permanente deliciamento com cores e formas exóticas, os seus desenhos preservam, apesar de alguns pequenos e engenhosos desvios de regularidade, a sintaxe tradicional do ornamento como um sistema de simetrias e repetições. Mondrian, por sua vez, nunca esteve tão livre e cheio de cores nem tão perto do espetáculo da cidade no duplo sentido que lhe conferem, de um lado, o aspecto arquitetônico como uma construção interminável de unidades regulares repetidas, e, de outro, o caráter aleatório do perpétuo movimento de pessoas, tráfego e luzes piscando.*” (idem, p.86-87)].

“FELIZ ANIVERSÁRIO NELSON LEIRNER”

Casa da Xiclet – janeiro de 2006

Para Adriana Duarte (Xiclet), Nelson Leirner é um dos principais artistas do país que mereceu sua grande homenagem ao completar 74 anos de vida com uma exposição intitulada: “*Feliz aniversário Nelson Leirner*”. Além das obras homenagearem o artista, todas elas também seriam dadas de presente para o aniversariante. Essa era uma das condições para participar da mostra. Esse artista é uma emblemática paixão de Xiclet, pois há muitos anos, desde sua juventude, Leirner tem um trânsito pelo circuito artístico nacional que revela todas aquelas ambigüidades que se deve expor para compor um panorama mais amplificado de nossa cultura.

No lançamento de um livro sobre a obra de Leirner, em outro aniversário do artista, quando ele completava 70 anos, o jornalista Fábio Cypriano escreve:

³⁰⁷ Não se pode omitir que “Jazz” também é o título de uma publicação original de 1947 com a reprodução de vinte colagens de Matisse e suas próprias notas de explicação: “*Jazz is rhythm and meaning*”. Matisse, H. 2001.

“Em 1953, aos 21 anos, o filho de Felicia e Isai Leirner, importantes figuras no circuito paulistano das artes plásticas, ganhou uma surpresa de seus pais. Após regressar dos EUA, onde repetiu por três vezes um curso de engenharia, o jovem começou a pintar. Em segredo, seus pais emolduraram duas aquarelas do rapaz e a exibiram, em um jantar para os comissários internacionais da 2ª Bienal de São Paulo, ao lado de quadros de Tarsila do Amaral e Lasar Segall, entre outros. “Foi uma vergonha, me tranquei no meu quarto, nem fiquei na festa”, recorda-se o jovem em questão, o artista Nelson Leirner. Sua carreira foi assim lançada e nos anos seguintes seria catapultada no circuito, graças ao empurrão familiar. Ganhou prêmios, expôs em salões. Sempre empurrado pelas “costas quentes”. Até que seu pai morreu, em 62, e Leirner começou um novo momento. “Foi praticamente após a morte do pai que surgiu o Nelson que hoje se conhece: um artista inquieto, polêmico, que coloca a nu as estruturas viciadas do circuito de arte para, de alguma maneira, tentar revertê-las para algo positivo”, escreve Tadeu Chiarelli no livro “arte e não Arte”, que é lançado hoje junto com a abertura de uma mostra de trabalhos representativos na carreira de Leirner, que ontem fez 70 anos de idade. Assim, o caso acima descrito não explica, mas é emblemático para a compreensão da forma como Leirner desenvolveu sua carreira, feita de tiroteios permanentes ao circuito das artes. Afinal, Leirner testemunhou como funciona o apadrinhamento tão comum em museus e galerias e passou a usar a ironia como forma de comentar sua experiência. Em quase 50 anos de carreira, Leirner desenvolveu um método bastante particular, a margem de movimentos como o neoconcretismo, capitaneado por Hélio Oiticica. “Minha forma de construção sempre se ligou muito mais ao objeto, procurei mostrar como a obra passou por um processo para chegar à forma final, por isso ela não é tão extrema como a obra de Oiticica”, diz Leirner.”³⁰⁸

A proposta do trabalho para homenagear esse Nelson Leirner irônico, aquele do segundo momento de sua carreira, era apresentar algo dentro daquele mesmo espírito, ou melhor, divertir-se com a noção já bastante desgastada do processo de um “ready made”. Como vimos, desde 1962 a ironia e o humor são estratégias que fazem parte do repertório de Nelson Leirner, assim como a incorporação de elementos em quantidades exageradas de objetos da cultura popular exibindo em sua obra o “processo para chegar à forma final”. A intenção para essa homenagem especial era encontrar uma obra “quase pronta” no próprio mercado [no sentido literal de algo que estivesse nas prateleiras de um “supermercado”] e exibir um processo “invertido” de “esvaziamento”. A “iluminação” para a escolha desse objeto veio de uma frase impressa em uma pequena caixa com alça composta por uma embalagem plástica rígida e transparente que agregava quatro caixas de bombons importados [de Chocolates Belgas]: **“Buy 3 Get 1 Free”**. A impressão era semelhante a um *silk-screen* e lembrava

³⁰⁸ Cypriano, Fábio. Texto: “Livro sobre artista reforça tiroteio no circuito das artes” [Legenda anterior ao título: “Artista lança publicação com texto de Tadeu Chiarelli e abre mostra na galeria Brito Cimini hoje”]. Folha de São Paulo, quinta-feira 17 de janeiro de 2002. Caderno Ilustrada.

muito um Andy Warhol do tipo “*Brillo Box*”. O primeiro procedimento foi adquirir o produto, um verdadeiro [e “delicioso”] “*ready made*” industrial. O segundo [o melhor de todos] foi consumir tudo, ou seja, comer todos os bombons das quatro caixas, dividindo-os com amigos e família. O que interessava para o trabalho era o resíduo, a embalagem do que um dia havia sido um autêntico “*ready made*”. O esvaziamento de um “*ready made*” era parte do processo. Finalmente, sobrou apenas a embalagem com a inscrição especial da promoção. O nome do trabalho já estava definido desde o princípio: “*Ex-ready made: buy 3 get 1 free*”. O objeto havia sido um autêntico “*ready made*” quando foi encontrado no mercado e estava completo: quatro caixas de chocolate pelo preço de três. O que interessava nesse trabalho era a ambigüidade de uma inscrição em uma caixa vazia completamente transparente: “*buy 3 get 1 free*”, sem quaisquer referências adicionais impressas (nenhuma outra marca ou descrição de conteúdo a não ser a impressão de um código de barras no lado oposto da inscrição). Comprar três caixas vazias para ganhar mais uma? Comprar o quê, se nada estaria à venda? Aquilo passava a ser apenas uma pintura sobre uma caixa transparente e vazia, completamente inútil como um porco empalhado em um engradado de madeira. A embalagem foi enviada para a exposição especial de aniversário do Nelson Leirner. O artista gentilmente compareceu à abertura, exatamente no dia em que completava 74 anos de vida ³⁰⁹ e agradeceu pessoalmente todos os presentes recebidos.

O outro objetivo desse trabalho desde o início também seria trabalhar com a documentação que havia sido produzida de antemão, dando continuidade à discussão iniciada com a produção do “*Site specific authentic souvenir*”. O “presente” de Nelson Leirner não seria comercializado e nem saberíamos o destino que o artista daria “aos presentes”. O trabalho planejado possuía um enorme potencial efêmero ou de “esquecimento”, com o risco assumido de ser “desprezado”, “jogado fora”, uma vez que ele não receberia nem crédito ou assinatura. O registro da ação e a documentação do trabalho é que se transformaria no foco de outra discussão pretendida. A partir da exposição do “*Ex-ready made: buy 3 get 1 free*” verificou-se que dificilmente esse trabalho sobreviveria. Na primeira montagem de Xiclet [na abertura da mostra], o trabalho ficava diretamente no chão [como algo esquecido por lá durante a montagem]; em um primeiro momento, o público não o percebia e acabava chutando-o; em um rápido segundo instante, achavam que a proposta era essa: uma obra para chutar mesmo. Diante da experiência, Xiclet colocou o trabalho sobre uma mesa para que ele fosse percebido e não sofresse vandalismos.

Foi produzido, de antemão outro trabalho sobre o trabalho, que é uma foto / poster com a declaração: “*NOTHING BUT EX-READY MADE SOUVENIR*” (nada a não ser uma lembrança de um “*ex-ready made*”), com a foto e descrições técnicas do trabalho [o “presente” para Nelson

³⁰⁹ Acompanhado de seu representante comercial em São Paulo: Fábio Cimino (da galeria Brito Cimino).

Leirner] em um fundo branco, como um pôster de museu. Para dar coerência à literalidade do que estava impresso na caixa [*“Buy 3 Get 1 Free”*], foi feita uma edição de quatro exemplares numerados [no próprio original da fotografia] e não assinados na frente. Três estariam dispersos no mercado e um deles seria mantido como “exemplar do artista” (*“get 1 free if you buy 3”*). Existe aqui a intenção de retomar o aspecto ambíguo de quando uma cópia ou réplica se transforma em um original. De quando um documento assume o papel principal substituindo a necessidade de existência física do objeto que o gerou ³¹⁰.

O que se discute aqui, apropriando-se do raciocínio de Ronaldo Brito ³¹¹, também é a crise extensiva a todo o espaço cultural, a todo o simbólico de um mundo em meio a processos de transformação que o desfiguram ininterruptamente. Nesse caso, *“a contradição é aquela que atinge a própria obra, suspensa e indefinida agora entre seu caráter único – guardado pelas belas-artes [ou descartado por ser completamente efêmero e desprezível] – e a multiplicidade exigida pela técnica”* [ou a multiplicidade técnica necessária para se documentar algo efêmero]. Essa inadequação básica, imediata, tenta *“provocar uma premência, uma tensão, que em diferentes níveis seguem presentes ainda hoje”*. *“Obrigada a ser única, convocada a ser múltipla, a obra de arte virava um campo de batalha onde lutavam forças opostas e desiguais* [o “presente” de Leirner chutado pelos visitantes é um ótimo exemplo desse “ambíguo” campo de batalha]. *Cindia-se assim a bela aparência e dela emergiam espaços e figuras sem nome. Aí começa a inevitável pergunta: isto é arte? Não, senhoras e senhores, a arte é que é isto. Qualquer isto* [ou um “nada”?]. *Um isto problemático, reflexivo, que é necessário interrogar e decifrar. O saber da arte, o poder da arte, desenvolvidos mais ou menos à sombra na civilização do logos, puseram-se em movimento para “compreender” a nova situação. O projeto moderno, convém lembrar, representou um esforço duplo e contraditório: matar a arte para salvá-la. Questão de sobrevivência – ou de pensar a inteligência negativa de si mesma* [o “ser” e o “nada”] *ou correr o risco de morrer despercebida do tumulto de um mundo anônimo e feroz”*

³¹⁰ Tais questões na arte contemporânea são discutidas com riqueza de detalhes e exemplos [não excluindo os seus aspectos históricos e econômicos] por Martha Buskirk, no capítulo “Original Copies”. Buskirk, Martha 2003 p.59-106.

³¹¹ “A radical negatividade dadá, o escândalo surrealista e a vontade de ordem construtiva, com suas diferenças irreduzíveis, tinham, porém um ponto em comum: desnaturalizavam o olho, descentravam o olhar, abriam um abismo no interior da contemplação, o lugar por excelência das belas-artes. Sem a segurança desse lugar – sem o sublime dessa atividade imaterial e desinteressada da contemplação pura – onde situar a arte? Uma resposta inicial era evidente e inquietante: em nenhum ponto fixo que organizasse, em perspectiva, o mundo ao redor. As chamadas artes visuais não distribuíam mais um suposto duplo da realidade aparente (de fato, nunca o fizeram), uma reconfortante e gratificante doação de prazer que ratificasse a plenitude da nossa visão. Ao contrário, empenhavam-se em dissolvê-la, questionar o próprio visível, denunciar a sua fragilidade. Assim, não localizavam nada – inversamente, tiravam as coisas do lugar. Ora, com isso perdiam sua posição marcada, os pontos fixos de apoio, ficavam enfim deslocadas. Isto é, sem localização fixa. Histórica e filosoficamente destinada pelo Ocidente a duplicar a realidade – daí sua condenação ou valorização –, a arte perdia o seu estatuto ao voltar-se contra si mesma e contra o real enquanto unidade. Realizava desse modo tarefa simetricamente oposta à que fora atribuída.” Brito, Ronaldo 2005, p.74-75.

(Brito, Ronaldo 2005, p.75-76). Um autêntico e feroz “Mondo Bongo” testemunhado e experimentado, poder-se-ia acrescentar aqui como um comentário.

“MUTANTES NA PAREDE”

Espaço CEL – março de 2006

“*Mutantes na parede*”: apesar dessa exposição não ser realizada na Casa da Xiclet, o espaço CEL (referência à Rua Cônego Eugênio Leite 1121, São Paulo, onde se localiza o espaço), mantinha estreitos laços de relacionamento com a Xiclet. Esse também é um espaço alternativo e mantido como uma cooperativa de artistas.

A proposta inicial da exposição era que as obras deveriam ser realizadas diretamente nas paredes. Algo que depois seria documentado pela equipe que mantinha o espaço com a possibilidade de transformação em fotogravuras com tiragem disponível para venda. Havia inicialmente uma referência temática à banda brasileira “Mutantes”, que a maioria dos artistas acabou não considerando como uma obrigação. Afinal, qualquer coisa poderia ser considerada “mutante”, se fosse olhada pelo devido ângulo.

Entre os vários estudos já realizados como possibilidade de um trabalho a ser apresentado, havia um que lidava com a impressão de carimbos. Foi obtida a autorização do pessoal que administrava o espaço para carimbar determinadas áreas [cada artista poderia intervir apenas em uma área pré-determinada]. Carimbos com frases que se transformavam em “*loopings*” textuais foram confeccionados. Se era preciso encontrar alguma referência musical, o “*looping*” de uma onda sonora é a idéia mais comum para quem trabalha com música eletrônica. É o princípio básico do “*sampler*” e dos teclados que trabalham com amostras reais de ondas sonoras.

As categorias “**mutantes**” escolhidas foram as das palavras: Fé, Verdade, Dúvida e Certeza. No fundo dessas escolhas, está mesmo a indefinição “mutante” filosófica do termo “verdade”, em benefício de uma “dúvida”, razão para não se confundir as palavras “certeza” e “fé” com a “posse de uma verdade”. Seguindo a idéia de Walter Benjamin de uma “consciência do Ser indefinível da verdade”, o seu caminho [o caminho para a verdade] seria indireto, “*pois não há uma linearidade necessária, que leve até ela, a não ser ignorando seu lado esotérico e incompreensível. Nesse contexto, o pensamento precisa insistentemente iniciar-se de novo, sempre e incansavelmente voltar à coisa mesma e observá-la com cuidado. Esse modesto esforço do pensamento, de sempre se aprofundar na imanência das coisas e de se deixar determinar por elas, pode ser encontrado na*

contemplação...”³¹² [...] “Por meio de sua rítmica quebrada, a contemplação segue o objeto nas suas diferentes camadas ou estratos de sentido. Ela o observa de variados pontos de vista e em suas possíveis significações: “não há passagens entre uma camada e outra”, por isso a contemplação procede de forma intermitente, correspondente à constituição das coisas.” (Machado, F. D. A. P 2004, p.49-50).

As frases foram criadas de modo a produzirem efeitos múltiplos de sentidos. Foram utilizadas três cores (vermelho, azul e preto) para carimbar uma das paredes no interior do espaço e todo o beiral da janela externa da galeria (na Rua Cônego Eugênio Leite). O efeito à distância, era como o de um papel de parede, ou mesmo um “mosaico” abstrato, simplesmente *como se* fosse um elemento decorativo. Apenas ao se aproximar (e prestar atenção) era que se percebia que se tratava das seguintes frases “carimbadas” diretamente sobre a superfície das paredes:

1. FÉ NÃO É **CERTEZA** NÃO É FÉ;
2. CONSCIÊNCIA CRIA **DÚVIDA** CRIA CONSCIÊNCIA;
3. CERTEZA NÃO É **VERDADE** NÃO É CERTEZA.

O elemento decorativo semelhante a um mosaico que exige a atenção parece tocar na questão da contemplação de um “despedaçamento do objeto”; no caso, a própria linguagem parece ser o foco dessa construção [ou desconstrução]. Ainda podemos recorrer ao estudo sobre Walter Benjamin, quando Francisco Machado descreve a forma do tratado como um meio de apresentação ou exposição da verdade, assim como a necessidade de um trabalho atento aos mais diferentes tipos de fragmentos de pensamentos, “entre os quais dificilmente encontra-se uma relação lógico-matemática ou causal. Isso não significa, porém, que uma totalidade não se forme, mas a **totalidade deve ser pensada como um mosaico** [negrito apenas aqui], no qual elementos isolados e desiguais podem tomar parte. A metáfora do mosaico indica o paradoxo na relação entre o indivíduo singular e o todo: quanto mais fundo nos aprofundamos no singular e quanto menos esse singular tiver a ver com a concepção básica do mosaico, tanto mais brilhante será o todo.” [...] “Pela precisa consideração do objeto, da cuidadosa descrição de suas diferentes partes e de sua estrutura, compõe-se uma multifacetada coleção de dados. Esses são agrupados em um novo contexto, que não se apresenta como classificação, mas, por assim dizer, como um todo aberto...” (Machado, F. D. A. P 2004, p.51-52).

³¹² Trecho de Walter Benjamin inserido como citação logo em seguida: “O objeto mesmo está sempre mais próximo dela [contemplação] do que tudo o que ela poderia pensar em dizer sobre ele. Ela nunca o abandona para entregar-se a si mesma – isso diferencia o espírito observador do espírito ensimesmado – e cada pensamento encontra-se bem orientado sobretudo para o objeto em questão.” Nota número 12: BENJAMIN. 1. Fassung der erkenntniskritischen Vorrede, p. 926. (Primeira versão do “Prefácio epistemo-crítico”). In: Machado, F. D. A. P 2004, p.50-51 [Especificação da nota número 12 na página 116].

Quanto à técnica utilizada, o “carimbo”, também há o que se dizer. No passado, o selo e o carimbo tinham uma relação com a autenticidade, com uma marca que garantia uma procedência (selo “real”, carimbo que “autentica”). Com o tempo, o carimbo passa a ser apenas a indicação de uma marcação para trabalhar com rapidez e em quantidade, uma referência à reprodução mecânica e técnica que substitui a necessidade da marca autêntica, de uma assinatura, por exemplo. Simultaneamente, ele também carrega o simbolismo de indicar a circularidade de algum bem, como no caso dos carimbos postais, que transformam os selos em objetos sem valor de circulação comercial (não impedindo a aquisição de um novo valor como bem colecionável) indicando que eles já cumpriram a sua função primária ³¹³.

Cildo Meireles já havia utilizado os carimbos [e decalques] em bens de circulação como moedas e garrafas. Suas inserções em circuitos ideológicos e circuitos existentes visavam atingir as relações entre a consciência e a anestesia provocada pelos hábitos. (Meireles, C. 1999, p.114-115). Para Meireles, Duchamp é uma lição mal aprendida. *“Muito mais que contra o domínio das mãos, Duchamp lutou contra o artesanato manual, contra a habilidade das mãos, contra, enfim, o gradativo entorpecimento emocional, racional, psíquico, que essa mecanicidade, essa habitualidade, fatalmente provocaria no indivíduo. O fato de não ter as mãos sujas de arte nada significa além de que as mãos estão limpas. Muito mais do que contra as manifestações de um fenômeno, luta-se contra a lógica desse fenômeno. O que se vê hoje é um certo alívio e uma certa alegria em não se usarem mais as mãos. Como se as coisas estivessem, até que enfim, OK. Como se neste exato momento a gente não precisasse iniciar a luta contra um adversário bem maior: a habitualidade e o artesanato cerebral. O estilo, seja das mãos, seja da cabeça (do raciocínio), é uma anomalia. E anomalias, é mais inteligente abortá-las do que vê-las vivendo. [...] A interferência de Duchamp no sistema de arte foi do ponto de vista da lógica do objeto de arte, vale dizer, da estética. Qualquer intervenção nesta esfera hoje – uma vez que o que se faz tende a estar mais próximo da cultura do que da arte – é necessariamente uma interferência política. Porque, se a estética fundamenta a arte, é a política que fundamenta a cultura”* (idem, p.113).

³¹³ Cabe aqui uma nota sobre Walter Benjamin e a coleção de selos: “O destino do selo postal, por sua vez, será totalmente outro. A saída de circulação, que no exemplo da prostituta e da nota bancária representa a ante-sala do nada, é no caso do selo a origem de uma segunda e muito mais longa carreira. O fato de muitos colecionadores, como Benjamin indica, só se interessarem pelos selos carimbados, não se deve de modo algum à mudança de sua fisionomia, que se diversificou e enriqueceu. Sua razão se encontra no fato de que o correio, ao carimbar o selo, como se tivesse marcando gado a ferro quente – o que poderia ser interpretado como uma marca de infâmia – exalta-o, libera-o do encargo e da vergonha de ser útil, oferecendo-lhe condições de cumprir uma vocação mais nobre. Longe da repetição e de um eterno retorno, a primeira vez é também a última; *ersmals* [primeira vez] e *einmalig* [única vez] se unem aqui.” [...] “Uma mancha passa a ser sinal de eleição, uma redenção, em suma, que se opera pelo choque. Perfurado, carimbado (*gestempelt*) pelo correio, o selo (*Marke* ou *Briefmarke*) é definitivamente franqueado das mesquinharias da vida cotidiana. O carimbo no seu caso é como o disparador de uma máquina. Serve-lhe de visto para as reuniões de cúpula dos objetos de coleção mais raros e mais cobiçados. Um êxito que a nota bancária não conhecerá se não for alterada ou trocada”. Missac, Pierre 1998, p.65-66.

A utilização dos carimbos em “Mutantes na parede” opõe a questão da circularidade daquilo que geralmente é carimbado por algo simbolicamente fixo, imóvel: a parede. A oposição entre público e privado também se evidencia no enclausuramento de uma parede interior de uma sala com um beiral de uma janela exposto publicamente aos transeuntes da rua. Em ambos os casos a superfície está ali, fixa, carimbada, nós é que passamos por ela, nós também podemos nos enquadrar na categoria de “seres mutantes” afetados pela anestesia da *habitualidade* e do *artesanato cerebral* [termos em itálico são “ressonâncias” do texto de Cildo Meireles]. Aproveita-se uma exposição para discutir também a inserção dos trabalhos conscientes de uma situação de apatia dentro do sistema de hábitos políticos e culturais. Poucos se dão conta disso, mesmo quando algo está carimbado e explicitamente diante de seus olhos.

“CAUGHT IN THE WEB”

Casa da Xiclet – maio de 2006

A instalação “*Caught in the web*” [apanhado ou preso na rede] encerra todo esse ciclo ampliando a perspectiva da ambigüidade dessa circulação do que seriam esses “corpos periféricos e múltiplos” em um restrito campo social caracterizado pelo nosso “incipiente sistema das artes”; aquele em que sempre se está novamente às voltas com um “recomeço”, independente de tudo o mais que se tenha realizado. Aquele mesmo “incipiente sistema” que trabalha com os bloqueios e as recuperações sazonais, conforme a multiplicidade de interesses envolvidos, incluindo aí a cumplicidade daquelas autoridades (desde os agentes do mercado, dirigentes de instituições públicas até os pesquisadores, críticos, historiadores e jornalistas do meio cultural) que “a todo custo” necessitam legitimar um processo artístico histórico nacional. O mesmo sistema que apenas opera com possibilidades de alterações quando “potências individuais” são acionadas ao sentirem “um chamado” para aquela reiterada e proclamada [e talvez necessária] timidez de uma “produção artesanal” de uma “forma difícil”³¹⁴. Não esqueçamos todas as “estranhas dificuldades” de nossas incríveis relações de parentesco que ainda se aproximam de um nepotismo típico de uma herança dos “senhores de engenho”.

³¹⁴ “Forma difícil” é o título de um livro de Rodrigo Naves. “*Essa dificuldade da forma de fato perpassa boa parte da melhor arte brasileira. A relutância em estruturar fortemente os trabalhos, e com isso entregá-los a uma convivência mais positiva e conflituada com o mundo, leva-os a um movimento íntimo e retraído, distante do caráter prospectivo de parcela considerável da arte moderna.*” [...] “*Essas obras tímidas [Rodrigo Naves havia se referido antes aos trabalhos de Guignard e Volpi] supõem um modo suave de moldar as coisas, e estão mais para um artesanato amoroso ou para um extrativismo rústico do que para a conformação taxativa da indústria. Contudo, esse ideal meigo que defendem conspira contra suas expectativas, já que essas aparências amenas e essas formas frágeis não podem se opor à pressão do real, que os coage sem cessar.*” Naves, Rodrigo 1996 p.21.

Este trabalho se inscreve nesse processo exatamente por causa das características únicas e invertidas desse nosso sistema tímido, estranho e difícil. Ou seja, ele só existe e se transforma em uma possibilidade de realidade ao operar aproveitando todas essas “idiossincrasias” desse mesmo sistema. Em qual outro país do “mundo desenvolvido” um artista que não fosse milionário conseguiria constituir uma coleção com obras de seus principais artistas contemporâneos como lastro para um projeto artístico? Quanto não custaria montar uma coleção em Londres e Nova York que contasse com obras de Jeff Koons, Damien Hirst, Marc Quinn, Tracey Emin, David Salle, Anselm Kiefer, Rachel Whiteread, só para citar alguns nomes? ³¹⁵ Em nossas características “idiossincráticas” que se espalham pelos setores públicos e institucionais, a solução de apontar a produção nacional de uma “forma difícil” se transforma em um desvio estrategicamente coerente com todo o resto. Uma “ficção de uma individualidade” é capaz de constituir um acervo de arte contemporânea quando as nossas instituições públicas [não fictícias] mendigam pela manutenção de suas atividades básicas de sobrevivência. Ao mesmo tempo, essas mesmas instituições são gerenciadas como extensões de um espaço privado, com a rigidez de curadorias (júris, seleções oficiais) que também cumprem o seu papel “anacrônico” de bloqueios e recuperações. Elas não escapariam de uma análise sob o ponto de vista de certas estranhas “coincidências”. Mas, adaptando e apropriando-me de escritos de Hélio Oiticica [já citados na íntegra anteriormente], *“isso fica para outro texto maior noutra parada, já q o assunto é bem complexo e aponta para o q NIETZSCHE concebeu como sendo o artista trágico.”*

De acordo com Sônia Salzstein, *“é preciso reconhecer que sob muitos aspectos o Brasil até hoje manifesta profunda resistência à dimensão pública da vida social, e tal resistência freqüentemente se exprime de maneira dramática, como sintoma de uma sociedade ainda às voltas com a consolidação de um modelo democrático e republicano.”* [...] *“Em face da integração da arte brasileira ao meio internacional (e ao **horizonte** [negrito apenas aqui] da cultura contemporânea), a mesma resistência coloca em risco a oportunidade de firmarmos internamente novas exigências para o campo da arte, no sentido de projetá-la social e publicamente e de assim fazê-la intervir mais decisivamente no curso dos problemas nacionais”* (Salzstein, S. in: Basbaum, R. 2001, p.390). Na falta de uma cena pública, é o setor privado que acaba exercendo o poder dos interesses particulares e, principalmente, econômicos. Desde o advento da Bienal Internacional de São Paulo (1951) aos movimentos concreto e neoconcreto, esses impulsos emancipatórios da arte brasileira se posicionam em um *“contexto intimista das relações pessoais e graças à afinidade de idéias que num momento preciso incitava a formação de um círculo de relações artísticas e intelectuais, só contingencialmente profissionais ou institucionais”* (idem, p. 396). Salztein ainda aponta que as obras de Volpi, Sérgio

³¹⁵ Para se ter uma idéia mínima da questão, um bom estudo sobre os “valores da arte” e uma listagem de preços praticados pelo mercado internacional podem ser encontrados em: Benhamou-Huet, Judith. *The Worth of Art: Pricing the Priceless*. 2001.

Camargo, Iberê Camargo ou Milton Dacosta, “que alcançaram por essa época sua fisionomia mais original, basicamente independentemente de iniciativas institucionais para se firmar, embora de modo circunstancial tanto os artistas daqueles movimentos quanto os últimos fossem acolhidos nos museus ou galerias que então se organizavam, ou ainda em espaços institucionais-relâmpago, ocasionalmente usados por eles” (ibidem, p.396). Portanto, os eventos em “espaços institucionais-relâmpago” já eram uma alternativa circunstancial para driblar a falta de interesse ou de condições de infra-estrutura para a atuação de uma geração mais nova ainda não inserida no contexto dos interesses mercadológicos.

Segundo Ronaldo Brito, é ingênuo supor que a implantação e a consolidação do mercado a partir da década de 1970 “se reduza a uma questão financeira e que todo o seu jogo seja descobrir o que é vendável e o que não é.” [...] “O problema do mercado é, em última análise, conquistar um público de formação estranha à história da arte e que procura nela um investimento seguro e / ou signos de distinção de classe.” [...] “O objetivo do mercado brasileiro é manter intacto o secular estatuto da arte no mundo ocidental: (1) A arte como manifestação suprema e eterna (leia-se apolítica) da civilização cristã ocidental. (2) A arte como manifestação reservada a alguns poucos eleitos, inteligentes e sensíveis, e que o são por dom, não por educação e aprendizado social. (3) A arte como espaço mítico, fechado sobre si mesmo, uma espécie de moderno substituto da religião” (Brito, Ronaldo 2005, p.54). Para manter essas “verdades”, conservar os seus valores míticos e seu decisivo apelo de consumo, ainda de acordo com Brito, nos últimos anos, “o mercado oficial de arte no Brasil utilizou quase exclusivamente um dispositivo de reação cultural – o bloqueio – que não é sequer o mais eficiente. Na defesa do estatuto tradicional da arte, o bloqueio da produção crítica é uma forma até certo ponto arcaica, embora presente numa ou noutra medida. O processo de recuperação é sem dúvida mais ágil e eficaz, até do estrito ponto de vista comercial.” [...] “Através do bloqueio e da recuperação é que o mercado tenta assegurar o controle da produção e da fruição do trabalho de arte. Controlar a produção significa não apenas privilegiar e recalcar linguagens, mas divulgá-las de certa maneira, num espaço que porta significações prévias, convencionais, neutralizadoras do efeito crítico das propostas. Controlar a fruição também é possível, uma vez que ao vender trabalhos o mercado vende não apenas o objeto, mas uma determinada leitura dele” (idem, p.55-56).

Para driblar tais estratégias de bloqueio e recuperação, os artistas precisam agir de um modo politizado, estratégico e crítico. Essa politização pode parecer sempre uma situação anacrônica ou uma eterna repetição de uma “tradição do novo”³¹⁶. Para Brito, “a crescente politização dos artistas

³¹⁶ Com a consciência aqui do termo emprestado de “The Tradition of the New”, de Harold Rosenberg, analisado por Ronaldo Brito in: Brito, Ronaldo 2005, p.29-31.

ocidentais, porém, manifesta sobretudo como a recusa das margens tradicionalmente reservadas à arte – para que não atingisse, perigosamente, a vida prática das pessoas. Como um esforço de conhecer as possibilidades da arte de servir como um modo de transformar as relações das pessoas consigo mesmas e com a sociedade.” [...] “A politização dos novos artistas talvez seja algo semelhante [refere-se ao que Rosenberg afirmou não restar “mais lugar para o espectador que apenas olha, como no tempo em que a terra tinha lugares vazios e os céus estavam cheios”]: o reconhecimento de que o mito do artista como alguém que vivia nas nuvens caiu irremediavelmente por terra ³¹⁷ e que, assim sendo, é hora de saber qual o seu lugar no mundo dos vivos” (Brito, Ronaldo 2005, p.31). Nesse sentido, o artista deve multiplicar suas intervenções, buscar canais fora do circuito ou mesmo criar alternativas de venda e divulgação sem a ingenuidade de considerá-las a solução para o problema da apropriação da arte pelas classes ricas (idem, p.60). Para Brito, “*politizar (no sentido amplo do termo, claro) o relacionamento trabalho-mercado, politizar o relacionamento trabalho-circuito, politizar o relacionamento circuito-ambiente cultural significa apenas reconhecer a verdade do jogo e escapar ao mascaramento proposto pela ideologia da arte vigente. E é sobretudo em relação a essa ideologia que a meu ver se define um trabalho contemporâneo: uma proposta é tanto mais interessante quanto apresente maior grau de liberdade dentro do sistema estabelecido pela arte. Forçar os limites da permissividade do circuito é uma das principais tarefas da produção contemporânea*” (ibidem, p.60).

Como Michel Foucault estudou e demonstrou, existem múltiplas sujeições que funcionam no interior de um corpo social. O mundo da arte não foge desse campo de aplicações e sujeições, pois ele também é gerenciado por “indivíduos”. Exatamente por isso, um reflexo desses dispositivos [ou mecanismos] de um corpo social pode ser encontrado também nesse ambiente cultural. Os efeitos do poder revelam as instâncias materiais da sujeição que trabalham corpos, gestos, discursos e desejos devidamente identificados e constituídos como indivíduos. Os indivíduos não são os outros do poder, são os seus primeiros efeitos. Foucault sugere estudar os corpos periféricos e múltiplos, pois o poder somente pode ser analisado enquanto circula, ou melhor, como algo que só funciona em cadeia (Foucault, M. 1979, p.183). “*O poder funciona e se exerce em rede* [negrito apenas aqui]. *Nas suas malhas os indivíduos não só circulam, mas estão sempre em posição de exercer este poder e de sofrer sua ação: eles nunca são o alvo inerte ou consentido do poder, são sempre centros de transmissão. Em outros termos, o poder não se aplica aos indivíduos, passa por eles*” (idem). Para resistir ou para produzir a imagem invertida do poder, a possibilidade apontada pelo mesmo autor é a necessidade de ser como o próprio poder, tão inventivo, tão móvel, tão produtivo quanto ele (ibidem,

³¹⁷ Alguém que vivia nas nuvens e que caiu irremediavelmente por terra lembra a “ideologia da genialidade”, da “genealogia”, do “gênero”, do “gênio”, da “elevação perigosa” que precisa descer e tocar o chão da “dita realidade”. Temas que devem ser retomados no “abismar” de um “Vanishing Point” ou de um “Apocalypse”. Vide Capítulo VI: “Obra Póstuma”.

p.241). Desse modo, o que seria “periférico” ou “marginal” acaba agindo também como centro de transmissão e irradiação de poder. Trata-se de uma estratégia de relações de manipulação de forças que sustentam e são sustentados por determinados tipos de saber (p.246). E quando Foucault menciona o termo “estratégia”, ele quer dizer que é necessário uma “manobra” para que uma determinada relação de forças possa não somente se manter, mas se acentuar, se estabilizar e ganhar terreno (p.255). Essa “manobra” também poderia ser vista como uma armadilha de uma rede em que não se sabe muito bem qual é o sujeito que está mais “enredado” na questão. Ao mesmo tempo, Derrida lembra que a palavra “manobra” diz respeito ao que Heidegger mencionava como o trabalho do pensamento como um trabalho da mão [*Handlung*], uma “ação”, antes de qualquer oposição entre prática e teoria [um “artesanato” de uma “forma difícil”?]. “Nesse sentido, o pensamento seria uma *Handlung*, uma “manobra”, uma “maneira”, quando não uma manipulação” (JD-PM, p.141).

“*Caught in the web*” surgiu a partir de uma carta [em forma de e-mail] para Fernanda Feitosa, uma das organizadoras do evento SP Arte, enviada no dia 13 de dezembro de 2005 e de sua resposta [outro e-mail, datado de 20 de dezembro de 2005] para aquela solicitação. Houve uma tentativa pessoal de intervenção no sentido de apelar para que Fernanda Feitosa aceitasse discutir a participação da Casa da Xiclet na segunda edição da feira SP Arte, em maio de 2006. Adriana Duarte – Xiclet – já havia feito várias tentativas de contato com essa finalidade, no entanto, sem conseguir obter respostas. As tentativas de comunicação de Xiclet foram ignoradas pela organização da feira. No entanto, a minha correspondência eletrônica obteve uma simpática resposta redigida pessoalmente por Fernanda Feitosa ³¹⁸. Naquele e-mail, era explicitado que o apelo para que Fernanda Feitosa aceitasse a participação da Casa da Xiclet na SP Arte fazia parte de meu projeto de atuação na Casa da Xiclet e que isso era um dos “estudos de caso” para um programa de doutorado, em desenvolvimento na ECA/USP. Fernanda Feitosa, respondendo ao e-mail, disse que a feira era “muito pequena” [realizada no Pavilhão da Bienal Internacional de São Paulo!] e que não haveria espaço para nenhuma proposta alternativa [ela sequer deu chances para se pudesse propor alguma coisa]. Importante ressaltar que naquela carta formal, havia a menção de possibilidade de uma reunião para discutir um projeto. Não foi apresentada nenhuma idéia específica e muito menos havia alguma sugestão de se pleitear um espaço gratuito. Como cooperativa ou um coletivo de artistas, a Casa da Xiclet estava disposta a pagar o preço do “metro quadrado do estande” ³¹⁹. Mesmo que não se conseguisse obter os recursos para pagar a metragem do menor estande, a proposição era discutir a possibilidade de se obter permissão para o uso de metragem inferior ao estipulado [devidamente

³¹⁸ Não deixo de reconhecer aqui que eu já havia sido apresentado à Fernanda em outra ocasião e que tinha a intuição de que ela responderia meu e-mail. A utilização pública da troca de e-mails como parte do processo havia sido imaginada, caso a resposta fosse negativa. No entanto, eu acreditava que ela nos receberia para conversar sobre a proposta e teríamos a possibilidade de realmente entrar na SP Arte. Nesse caso, não haveria “*Caught in the Web*”.

³¹⁹ Não oficialmente, ouvia-se dizer que o preço mínimo era de dez mil dólares por um estande de dez metros quadrados.

remunerado] para participar do evento, em uma nítida compreensão de que até mesmo a Casa da Xiclet não deveria permanecer fora daquele “sistema das artes”.

Qual a importância de se participar de uma feira de arte? Assim como a Bienal Internacional de São Paulo apresenta o reflexo de um “efeito Documenta de Kassel”, as feiras de arte despontam como uma mediação mais explicitamente comercial entre galerias, colecionadores e instituições [quando na Bienal ou na Documenta essas relações são mais ocultas ou implícitas]. No plano dos artistas emergentes, trata-se de uma oportunidade para se reafirmarem profissionalmente em um espaço de maior dimensão de diálogo público e com um poder de “comunicação intensificado” pelas infra-estruturas mobilizadas por um evento de grande porte. Para o artista, está em jogo não apenas a exibição de seus trabalhos, mas a chance de arriscar a sorte para obter meios de subsistência em um restrito mercado [principalmente o brasileiro]. Ronaldo Brito esclarece que “é óbvio que o simples ingresso dos trabalhos dos artistas no mercado – fato afinal desejável – não significa a obtenção de um nível adequado de fruição. *“Pelo contrário. O mercado significa apenas e precisamente, em termos de produção, a garantia econômica da continuidade do trabalho”* ³²⁰ (Brito, Ronaldo 2005, p.59).

Para Hans Belting, toda essa situação não deixa de apresentar um efeito semelhante ao retorno ao salão anual como no século XIX. *“Na relação não esclarecida em que se encontram hoje o museu e a feira de arte, são expressas as contradições de nossa cultura. Há muito tempo não se pode mais classificar o museu somente como cultura e também feira de arte somente como mercado, desde que nossa cultura se dedica zelosamente tanto à musealização como ao princípio de marketing. No museu é consagrada a mercadoria que, ao mesmo tempo, é comercializada na feira de arte. Mas o problema vai mais longe: instituições e ritos públicos emergem em toda parte onde não se confia mais que a arte como tal tenha qualquer força de convencimento. Mediante uma comunicação intensificada, é preservado o prestígio anterior de uma arte enfraquecida, na medida em que se amplia o quadro institucional. A sociedade, por motivos os mais diversos, é dependente de uma cultura de prestígio e está fortemente decidida, por isso, a dar crédito à arte, sem considerar o que ela hoje efetivamente realiza”* (Belting, Hans. 2006 p.138).

Na perspectiva de Pierre Lévy, transferindo seu raciocínio voltado inicialmente para um mundo no ciberespaço, ao encararmos as feiras de arte como lugares de negócios, nós deveríamos

³²⁰ Brito continua: *“O que não anula a seguinte verdade: produção e mercado encontram-se em posições antagônicas. Os representantes do mercado quase sempre têm consciência disso; os artistas, não. Mas pelo menos desde a arte conceitual, a produção contemporânea é cada vez mais crítica explícita e cerrada ao sistema da arte como está constituído. E essa crítica atinge desde o mascaramento da base conceitual sobre a qual progride o trabalho de arte – mascaramento que é uma das constantes da ideologia do mercado – até a organização das mostras e o próprio estatuto do artista na sociedade.”* (Brito, Ronaldo 2005, p. 59).

aceitar que tais espaços também ocupam um lugar da realidade, onde descobrimos se as coisas funcionam verdadeiramente. Essas coisas, para esse autor, em primeiro lugar, seriam as idéias. Para esse autor, *“os negócios não são recortados por disciplinas, são os negócios, lá onde a psicologia e a física não se distinguem. Nas universidades clássicas, o conhecimento é freqüentemente mutilado porque é “teórico”, desorganizado pela separação das disciplinas. Ensina-se freqüentemente o que as coisas deveriam ser. Nos negócios, em contrapartida, assim como na ciência verdadeira, deparamo-nos com a realidade tal qual ela é, experimentamos. É desse deparar-se com um real integral que nascem as idéias, todas as verdadeiras idéias. As idéias que estão em concorrência no mercado. Os objetos são idéias. As ferramentas são idéias. Os procedimentos são idéias. Os serviços são idéias. Os textos são idéias. As obras de arte são idéias. Foi preciso pensar nelas! Tudo o que habita o mundo humano não existe senão porque primeiro foi pensado”* (Lévy, Pierre 2001, p. 87). Portanto, não poder participar de um evento de mercado como uma “feira de arte” é não poder participar do trânsito ou da potencialidade do comércio dessas idéias, é ser bloqueado, é estar à margem ou na periferia desse sistema comercial.

Nesse contexto, a negativa de se participar de uma feira [cujo efeito pode ser semelhante ao de um retorno ao salão anual, como no século XIX] mereceu uma resposta anacrônica como uma espécie de “salão dos independentes” [também como no século XIX]. Houve um consenso entre os artistas que participavam da Casa da Xiclet sobre o fazer-se uma “feira paralela”, à margem, um retorno à utilização da idéia de um “espaço institucional-relâmpago” [uma “feira de arte à margem de uma feira oficial”] como aquele mencionado por Sônia Salzstein. Custos inacessíveis de aluguel de algum galpão logo descartaram a utilização de outro local. A própria Casa da Xiclet, com suas diminutas dimensões [em oposição ao imenso espaço da Bienal de São Paulo], seria o espaço metafórico perfeito para uma batalha de David contra Golias. Independente do resultado que fosse alcançado, foi também anunciado para Xiclet que seria minha última atuação naquele espaço, fechando aquilo que foi declarado desde o princípio como um ciclo de experiências para um *“work in progress”* e um projeto de doutorado em andamento ³²¹. A possibilidade de recorte temático em um “processo de

³²¹ Até porque nem todas as propostas de Xiclet foram acolhidas nesse processo. Algumas de “suas provocações” não tinham a mínima ressonância com os meus propósitos. Outra questão levantada desde o início com a própria Xiclet: ela deveria ter consciência de que aquele ciclo “às margens” tinha uma duração que era estabelecida enquanto o que estava nessa marginalidade não fosse encarado como apenas algo que já fazia parte de um “sistema das artes”. E a Casa da Xiclet já não estava muito longe de chegar a esse ponto de se transformar em “oposição instituída” e reconhecida como tal, ou seja, havia o risco da banalização da oposição ou da “marginalidade”. Os caminhos que se delineavam eram: a transformação da Casa da Xiclet em um espaço profissional como uma galeria de arte mesmo, que representaria um time de artistas, anulando parte do aspecto de “marginalidade” e que garantisse a auto-sustentabilidade do empreendimento [isso não seria viável se Adriana Duarte não encontrasse “sócios”, “colecionadores” ou “investidores” dispostos a “apostar” em sua atuação]; Adriana Duarte, a Xiclet, assumir que “A Casa da Xiclet” era sua manifestação artística, sua instalação, seu “Merzbau”, enfim, admitir um caráter autoral em que todos os participantes seriam apenas coadjuvantes para a efetivação de seus objetivos artísticos. Nesse último caso, o problema seria como enfrentar a conjuntura social de sobrevivência econômica, talvez com a transformação dessa proposta em um projeto que obtivesse recursos externos (privados ou públicos, incentivos fiscais etc. que não anulariam uma “profissionalização”) para se manter dentro de um

inversões” era o ideal para isso e o exercício da liberdade inicial de uma proposição de não pertencer a lugar algum era colocado em prática.

Dentro do espírito de algo “à margem”, Xiclet esboçou a idéia da “Feira Marginal”, aproveitando uma frase de um trabalho de Hélio Oiticica: **“seja marginal, seja herói”**. Aqui, novamente se inscreve o nome desse artista que se empenhou em discutir mudanças na recepção artística diante de uma “crise da pintura”, especialmente no confronto com o mercado, problematizando todo o circuito, propondo um espaço ativo e um tempo dinâmico (Favaretto, C. 2000, p.40-41, adaptado). Hélio Oiticica *“aliava metafísica da arte, humanismo, experimentalismo e marginalidade artística, ingredientes que se mostraram indispensáveis à formulação de propostas voltadas para o baralhamento das relações entre arte e vida”* (idem, p.50). Foi o deslocamento social vivido por Oiticica no morro da Mangueira [até como passista da Estação Primeira da Mangueira] que o levou a se surpreender com uma “ética comunitária” ³²², assim como *“o inconformismo social compôs-se com o inconformismo estético, na experiência da marginalidade. A partir dessa marginalidade Oiticica formula uma “posição crítica universal permanente”, indissociável da experimentação, com que interfere na vanguarda brasileira, enquanto nela encontra condições para desenvolver projetos coletivos, implícitos na proposta-Parangolé”* (ibidem, p.116). Da proposta “Parangolé” para as “apropriações ambientais”, a radicalização atingiu um “escárnio ao chamado comércio de arte criado pelas galerias”, “recusa do museu e distanciamento das categorias de arte”, exploração de “acontecimentos poéticos” (Favaretto, C. 2000, p.129), não ignorando lidar em suas

padrão de qualidade. A questão última da qualidade dos trabalhos já vinha sendo questionada, pois a proposta democrática “sem curadoria, sem seleção”, trazia uma imensa gama de interessados. Excluindo aqueles que realmente eram os “amigos da Xiclet”, os mais freqüentes eram: as “madames com grana” [termo de Xiclet] que estavam em aulas de pintura [“academicamente modernas” e que eram as pessoas que mais “pontualmente” contribuía com as taxas de exposição “para compor o currículo”]; artistas emergentes, alguns muito bons [a maioria se dizia “sem grana” para contribuir – esses últimos não queriam a companhia de “trabalhos de madames”, pois poderiam comprometer suas carreiras – estavam ali para serem notados pelos especialistas de plantão e batalhavam para pertencer a alguma galeria já consolidada no mercado – ou seja, não estavam ali realmente alinhados pela “causa da Xiclet”; estavam apenas “em trânsito”]; os artistas recusados [alguns “equivocados”] ou não reconhecidos que se consideravam injustiçados pelo “sistema”; aqueles que somente queriam se divertir; quaisquer interessados que acreditavam no “vale tudo da Casa da Xiclet” [e queriam mostrar e provar que “qualquer coisa” é arte contemporânea hoje em dia]. Esses dilemas e o problema de uma “marginalidade” foram enfrentados também por Andy Warhol em sua Factory até ele ser vítima de uma tentativa de assassinato por uma de suas freqüentadoras assíduas: Valérie Solanas - em 3 de junho de 1968 [acontecimento que, de acordo com o seu biógrafo, mudou toda a relação de Warhol com o “mundo marginal” – a partir daí ele passa a ouvir os seus conselheiros com uma visão mais empresarial]. Mas Andy Warhol, mesmo mantendo a Factory e suas atividades “underground” [principalmente sua obra cinematográfica], nunca perdeu de vista sua representação por Leo Castelli (e tantos outros marchands). Seu cínico aproveitamento da indústria da fama vai desde a execução das encomendas de retratos das figuras das elites econômicas até a fundação da revista *Interview*, em 1969 (criada um ano após o atentado, a revista capitalizava exatamente toda a vaidade que se expressava com altíssimas somas monetárias e permaneceu em atividade mesmo depois da morte de Warhol, em 1987, por algum tempo). Informações de memória de leitura da seguinte biografia: Bockris, Victor. *Warhol*. 2003. [First edition, London: F. Muller, 1989].

³²² Nota de pé de página de Celso Favaretto atribui essa expressão a G. Brett no catálogo da “Whitechapel Experience” (Favaretto, C. 2000, p.116).

propostas “Bólides” com o “mito da revolta” (idem, p.131) até chegar no “Parangolé Poético”, que “contém inscrições poéticas ou frases de protesto” (ibidem, p.133). É daí que surge a frase que seria utilizada por Xiclet: “Seja Marginal, Seja Herói”. Não podemos ignorar que o trabalho de Oiticica foi muito além dessa própria frase e “fase”. Chegou um momento em que seu programa “Suprassensorial” se propunha ser “marginal ao marginal”. Em suas próprias palavras: “*não marginal aspirando à pequena burguesia ou ao conformismo, o que acontece com a maioria, mas marginal mesmo: à margem de tudo, o que me dá surpreendente liberdade de ação – e para isso preciso ser apenas eu mesmo, segundo meu princípio de prazer*” [...] “Quando digo “posição à margem” quero algo semelhante a esse conceito marcusiano: não se trata da gratuidade marginal ou de querer ser marginal à força, mas sim colocar sentido social bem claro à posição do criador” [...] (in: Favaretto, C. 2000, p.176).

Em discussão e acordo com Xiclet, foi decidido que eu correria o risco de levar uma parte de minha coleção para um estande especial que se chamaria “*Caught in the Web*”. As pessoas mais próximas acharam a idéia uma loucura, diante da inexistência de transportadora especializada, de seguradora, de condições mínimas de segurança, de patrocínio, enfim, de todos os mecanismos já instaurados na produção profissional de exposições no “sistema das artes”. Naquele instante, o que estava à prova era a constituição da coleção como lastro com finalidades políticas [e também o “*colocar sentido social bem claro à posição do criador*”]. Era a oportunidade para se exercitar também um desapego material relacionado com os valores afetivos e econômicos que as obras poderiam simbolizar [desmitificar o próprio mito da coleção ³²³]. Se algo acontecesse com alguma das obras expostas, seria algum acaso que deveria ser incorporado à própria coleção ou ao evento realizado. Faria parte de todo o processo correr esse risco. Uma experiência contraditória para alguém que teve a formação profissional de conservador de obras de arte. A coleção seria encarada, enfim, literalmente como matéria-prima de um trabalho [quando antes era uma matéria-prima conceitual ou apenas virtualmente empregada].

A questão principal era: se os artistas da “Casa da Xiclet” não poderiam ir para a feira oficial, as obras dos artistas que estariam representados na feira oficial iriam parar em um estande especial da “feira marginal”. Talvez, dificilmente algum colecionador que não fosse um artista teria coragem e desprendimento para levar sua coleção para um local como o barracão de exposição da Casa da Xiclet (sem as mínimas garantias de condições de segurança para a integridade das obras). Essa inversão era

³²³ Hélio Oiticica cita a importância da mistificação seguida da desmitificação: “*Para mim, primeiro o Rio era um mito, eu tinha mistificado ele de tal maneira que eu tive de sair dele e passar esses anos todos fora para descobrir que depois do processo de mistificação vem o de desmitificação (Não confundir desmitificação com desmistificação, apesar do segundo ser parte do primeiro). Aí eu descobri que o processo de mistificação é muito importante, mas ele tem de vir acompanhado com o de desmitificação*” (in: Favaretto, C. 2000, p.224).

a experiência prática que faltava para complementar o processo iniciado com “*Love & Hate*”. Para um espaço consagrado (o Gabinete de Arte Raquel Arnaud) foram levadas as declarações de amor e ódio aos artistas daquele sistema. Não havia ali a presença física de nenhuma obra original da coleção (no máximo, apenas os nomes dos artistas, as legendas descritivas das obras e imagens de negativos invertidos). Para um espaço considerado completamente “marginal”, foram levadas obras originais dos artistas que talvez não desejassem estar nessa “mostra paralela”. Essa reação política se inscreve dentro de uma lógica de desconfigurar um “grupismo sectário”, questão que Ronaldo Brito levanta como a “*introjeção por parte dos artistas da ideologia do mercado e do estatuto da arte em nossa sociedade de modo geral. Levados a acreditar na mítica personalização da figura do artista – passando a viver o seu papel social sob forma de privilégio –, os artistas costumam encarar-se uns aos outros como rivais. Dessa maneira, superlegitimam o modo de ação do mercado.*” [...] “*Há mitos amplamente difundidos que de uma maneira ou de outra sustentam esse estatuto e compelem a comportamentos específicos. A reação ao pensamento discursivo e à própria inteligência é um desses comportamentos típicos que inibem ou limitam a sua prática. Assim como o “olho” – metonímia de uma qualidade intangível que alguns apenas teriam – substitui a inteligência na fruição oficial de arte, talvez se possa dizer que o “talento” (o gênio etc.) substitui na ideologia de muitos artistas o trabalho intelectual.*” [...] “*Mas a reconquista de um espaço cultural para a arte contemporânea exige uma ação coletiva dentro da qual a superação desse estatuto é absolutamente necessária*” (Brito, Ronaldo 2005, p.62-63).

“*Caught in the Web*” é o título ambíguo que se inscreve como início e final de um processo que começou via *internet*. Desde a primeira participação em “Eu também quero ser amigo da Lisette” até o estande especial que seria intitulado “*Caught in the Web*”, a internet exerceu um papel muito importante assim como as outras redes que se instauraram durante o processo. Havia um sentido de ser duplamente “apanhado na rede”. Esse estande foi instalado no pequeno palco do “espaço expositivo” da Casa da Xiclet, ocupando aproximadamente um terço de toda a sua área. Nessa ocasião, foi aproveitada a oportunidade para recontextualizar a exibição dos néons “*Monitoria*” e “*SEEN & NOT SEEN*”. As obras originais foram exibidas continuamente com iluminação de lâmpadas de “luz negra” em um espaço todo pintado de preto. Para completar o “quadro”, foi instalada literalmente uma rede branca delimitando o espaço negro do “estande” para impedir a entrada dos espectadores no espaço, pois muitas obras frágeis estavam estrategicamente instaladas no próprio chão. Além da estratégica “proteção das obras” do acesso público direto, havia também uma preocupação com a segurança dos visitantes, uma vez que existia outra “rede” dentro do estande: o emaranhado aparente e proposital de fiação [literalmente perigosa] que ligava os dispositivos e transformadores elétricos necessários para o funcionamento de todo o aparato instalado. Quando o espectador se aproximava da rede branca (o anteparo e “moldura” ou “tela” da instalação), uma luz

estroboscópica (direcionada para as obras) era acionada automaticamente e alternadamente com o acender e piscar dos néons. Para isso, foi empregado um seqüenciador de iluminação, do tipo utilizado para controlar o acionamento de luzes de fachadas tais como a dos [atualmente proibidos] Bingos ou para a produção de um “efeito marginal” de “Rua Augusta”. O uso da rede branca e a imposição de uma distância para contemplação enfatizavam um problema de pintura³²⁴. As obras dos outros artistas, a fiação, os aparelhos, as lâmpadas, tudo aquilo que era abrangido pelo campo de visão delimitado por uma rede não deixava de ser um exercício de composição plástica. Foi possível exercitar, “ao vivo”, uma organização de obras reais em um espaço negro, como no caso dos trabalhos “*Constellation*” ou “*One hundred is better than one*”. A luz negra ressaltava o branco das obras e alterava toda a possibilidade de enxergar as cores reais. A luz branca estroboscópica dava a oportunidade de ver, em poucos segundos, as cores originais dos objetos.

Os dois e-mails trocados e o pequeno cartaz descritivo do evento “Feira ‘marginal’ SP Arte Casa da Xiclet” [três páginas impressas no formato A4] foram simbolicamente montados em uma caixa de madeira e vidro com o mesmo título “*Caught in the web*” composto por letras de metal. O efeito pretendido era *como se* tratasse de uma exibição museológica de documentos muito importantes (“Marcel Broodthaers revisitado”). Bem ou mal, artisticamente justificável ou não, a exposição pública de e-mails trocados toca em um problema grave entre o público e o privado. Derrida expõe o problema daquilo que circula na internet como pertencente a um espaço [aparentemente] de publicação automática: “*a distinção público / privado tende a se apagar aí, com os litígios, as alegações de direito e de legitimação que isso pode multiplicar, mas também com os movimentos de apropriação da res publica. Esse é, hoje, um dos fatores importantes que estão em jogo no político, o político mesmo*” (JD-PM, p.152). Portanto, o e-mail que se dirigiu a uma organizadora de um evento em nome de um grupo [os “60 criadores” da Casa da Xiclet, de acordo com matéria jornalística citada abaixo], em tom completamente formal utilizando endereço eletrônico e o provedor da USP [com cópia explicitada no corpo do texto do e-mail para a Casa da Xiclet e também para Shirley Salles, da organização da SP-Arte] era um e-mail público e com finalidades explicitamente políticas. No entanto, infelizmente, essa correspondência recebeu um tratamento pessoal³²⁵ e uma resposta totalmente informal de alguém que provavelmente não previa a

³²⁴ “*Há um minuto do mundo que passa, é preciso pintá-lo em sua realidade*”. A meditação terminava bruscamente. “*Tenho o meu motivo*”, dizia Cézanne, e explicava que a paisagem deve ser abraçada nem muito acima nem muito abaixo, ou ainda: recuperada viva **numa rede que nada deixa passar**”. Merleau-Ponty, M. 2004, p. 133. (O termo enfatizado não está em negrito no original).

³²⁵ A resposta de Fernanda Feitosa foi totalmente simpática e informal do ponto de vista pessoal. A exposição ou justaposição entre a seriedade e formalidade do e-mail enviado e a informalidade da resposta causa um efeito estranho e constrangedor. Esse trabalho foi feito no calor da emoção da resposta de um grupo a uma frustração de seus objetivos de se integrar a um grande evento. Eu não repetiria mais essa experiência, pois confesso o constrangimento que eu mesmo tive ao perceber ser também um agente do que Foucault mencionou como exercício da “micro-física do poder”. Tenho

possibilidade de uso político dessa correspondência. Essa é a justificativa para expor os e-mails e o cartaz do evento “marginal” como documentos: uma resposta política à negação de uma oportunidade de negociar a participação de um grupo em um evento privado de caráter público.

Houve ainda, na abertura, a realização ou apropriação de uma “ready made performance”³²⁶ que era mais uma diversão, celebração e também uma finalização de mais um ciclo: aquele que envolvia a Casa da Xiclet com este projeto. A repercussão do evento foi maior do que se esperava, com uma cobertura jornalística no Estado de São Paulo de duas páginas (na data da abertura da “feira marginal”), chamando aquela manifestação de um “movimento” dos “Sem Galeria”³²⁷. A cobertura da Revista Bravo, ironicamente, também destacou a “feira marginal”. No item “preste atenção” destacou a instalação “*Caught in the Web*” do seguinte modo: “*como alternativa às cerca de 800 obras da SP Arte, o artista [o nome Gedley Braga é citado anteriormente] apresenta sua coleção particular, com trabalhos de Daniel Senise, Nuno Ramos, Rodrigo Andrade e Carlito Carvalhosa, entre outros*”. A mesma matéria colocou a feira oficial “literalmente” em um plano inferior [na parte: “*veja também: a feira SP Arte, a oficial, que acontece no pavilhão da Bienal (parque do Ibirapuera, portão 3), entre os dias 3 e 7/5, com a presença de 51 galerias que juntas expõem 800 obras*”]³²⁸. Diante dessas inversões da própria cobertura jornalística, confirmava-se a intenção original de um momento perfeito para sair de cena desse programa. Estávamos diante da premissa de começar tudo novamente.

dúvidas se a obra deveria sobreviver como “obra”, como “documento de alguma ação” ou não deveria ser desmontada [e deixar de existir] como ocorreu com a própria instalação “*Caught in the Web*”.

³²⁶ Para a abertura da mostra, foi contratado o “ROBOTRON”, um artista que fazia uma simulação de uma “performance eletrônica” na Rua Santa Ifigênia para promover os lojistas da região. A idéia surgiu durante a pesquisa para a aquisição dos equipamentos elétricos para a realização da própria instalação “*CAUGHT IN THE WEB*”. Causava uma impressão estranha a “atuação” de um “homem robô”, com a utilização de aparatos aparentemente sofisticados que, no entanto, não passavam de efeitos de engenhocas elétricas adquiridas na própria Rua Santa Ifigênia. Sua voz eletrônica, supostamente produzida por um equipamento instalado em seu capacete e microfone, era produzida naturalmente apenas por sua impostação de voz. A proposta era “cometer mais uma diversão”, ao mesmo tempo que fazia uma ponte entre mundos completamente diferentes. A documentação de tal “ready made performance” poderia vir a se transformar em um pretexto para mais uma obra / poster / declaração. Talvez uma: *JUST A “READY MADE PERFORMANCE” DOCUMENTATION*. Mas isso não passou apenas de uma hipótese. Pode ser que os tais documentos não sejam mais tão “divertidos” a partir de agora.

³²⁷ Matéria de Jotabê Medeiros. O Estado de São Paulo, Quinta-feira, 4 de maio de 2006, Caderno 2, p.1-2. Manchete da primeira página: “*Os sem-sem galeria*”. Subtítulo: “*Para provocar curadores e galeristas, Feira Marginal reúne 60 criadores em casa na Vila Madalena*”. Título da segunda página é uma declaração de Xiclet: “*Curador? Não, não temos. Só se for Deus...*” Subtítulo: “*Feira Marginal é mais uma provocação da Casa da Xiclet, cujo slogan é sem curadoria, sem seleção, sem jabá, sem patrocínio*”. Matéria menor abaixo destaca o estande especial “*Caught in the web*” com o título: “*Consagrados também têm sala*”. Subtítulo: “*Obras de ‘incluídos’ estarão lado a lado com as dos ‘excluídos’*”.

³²⁸ Seção Artes Plásticas. Edição de Fernando Oliva, p.47. Revista Bravo. São Paulo: Editora Abril. Maio de 2006, Ano 9, 105.

É de todas essas ambigüidades e contradições que esse “Mondo Bongo [Mon Amour]” nasce, morre e renasce [como uma fênix ressurgue das cinzas]. No final, mais uma narrativa toma conta da cena e resta sempre outra história para contar. E talvez seja esse resto, essa “restância”, o verdadeiro “rastros”³²⁹, o restante das coisas [o amor, a alegria, etc.] que não pode ser aqui concebido, como a citação de Espinoza no final do primeiro capítulo deixa entrever. Todo esse resto talvez venha a estar sempre ausente e parece providencial que o texto espinosista se encerre com o termo em latim *reliqua desiderantur* [falta o restante] – ou seja, ainda continua faltando todo o resto para completar o que Espinoza mesmo deixou incompleto para a sua “reforma do entendimento”. Faltaremos sempre nós, todos os “eus” e os “outros”, aqueles que aqui estão e todos aqueles que ainda por vós sempre esperamos.

“A restância do resto não se reduz a um resíduo presente ou, ainda, ao que permanece após uma subtração. O resto ‘não é’, não é um ente, nem uma modificação do que é. Como o rastro, a restância se dá a pensar antes ou para além do ser. Inacessível a uma simples percepção intuitiva (uma vez que remete ao completamente diferente [tout autre]), escapa a qualquer apreensão, a qualquer monumentalização, até mesmo a qualquer arquivamento. Como no caso do rastro, muitas vezes a associa à cinza: resto sem resto substancial, em suma, mas com o qual é preciso contar e sem o qual não haveria nem conta nem cálculo, nem princípio de razão que viesse dar conta ou razão (reddere rationem), nem ente como tal. Por isso, há efeitos de resto, no sentido de resultado ou de resíduo presente, idealizável, idealmente iterável. O que dizemos no momento não é redutível às notas que o senhor toma, ao registro que fazemos, às palavras que pronuncio, ao que disso restará no mundo. O resto do que resta não é calculável dessa maneira. Mas haverá efeitos de resto, frases fixadas no papel, mais ou menos legíveis e reproduzíveis. Os efeitos de resto terão assim efeitos de presença – diferentemente aqui ou ali, de maneira muito irregular, segundo contextos e os sujeitos a eles relacionados. Dispersão dos efeitos de resto, interpretações diferentes, mas em parte alguma a substância de um resto presente e idêntico a si” (Jacques Derrida³³⁰).

³²⁹ “O rastro é sempre o rastro finito de um ser finito. Ele mesmo pode, portanto, desaparecer. Um rastro indelével não é um rastro. O rastro inscreve em si mesmo sua própria precariedade, sua vulnerabilidade de cinza, sua mortalidade” (JD-PM, p.354).

³³⁰ [citação de JD-PM, p.347]. Deve-se arquivar a conclusão desse capítulo com um dos nomes a quem mais eu devo ter recorrido em todo esse processo, um “apocalipse que não sabe o que é”, nas palavras de Hélène Cixous: Jacques Derrida.

- AMARAL, A. [1930 –] (org.)
2000 *Marcos Coelho Benjamim*. Belo Horizonte: C/ Arte, 2000. ISBN: 85-87073-27-3.
- ANNATERESA FABRIS (org)
1998 *Arte & Política: algumas possibilidades de leitura*; [textos: Annateresa Fabris et al.]. São Paulo: FAPESP; Belo Horizonte: C/ Arte, 1998. [Sem registro de ISBN].
- ARANTES, O. B. F.
2001 *Urbanismo em Fim de Linha e Outros Estudos sobre o Colapso da Modernização Arquitetônica*. São Paulo: Edusp. 2. ed. rev. ISBN: 85-314-0465-7
- ARNAUD, R.
2005 *Raquel Arnaud e o olhar contemporâneo*. Apresentação e entrevista de Rodrigo Naves. São Paulo: Cosac Naify. ISBN: 85-7503-440-5.
- BARROS, S. [Org.]
2000 *O espírito da nossa época – coleção Dulce e João Carlos de Figueiredo Ferraz*. Catálogo de exposição. Curadoria: Stella Teixeira de Barros. São Paulo e Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna.
- BARTHES, R. [1915-1980]
1989 *Fragments de um discurso amoroso*. Compilado por Roland Barthes. Tradução: Hortência dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves. 9ª Edição.
- BASBAUM, R. (org.)
2001 *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos. ISBN: 85-87184-18-0.
- BAUDRILLARD, J. [1929-2007]
1993 *O sistema dos objetos*. Tradução: Zulmira Ribeiro Tavares. Revisão de tradução: Geraldo Gerson de Souza e Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Editora Perspectiva.
2002 *A troca impossível*. Tradução: Cristina Lacerda e Teresa Dias Carneiro da Cunha. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. ISBN: 85-209-1230-3.
2003 *De um fragmento ao outro*. Tradução: Guilherme João de Freitas Teixeira. São Paulo: Zouk. ISBN: 85-88840-17-0. [Entrevista concedida a François L'Yvonne].
2006 *As estratégias fatais*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco. ISBN: 85-325-0607-0.
2007 *Senhas*. Tradução de Maria Helena Kühner. – 2ª ed. Rio de Janeiro: DIFEL. ISBN: 978-85-7432-020-5.
- BAUMAN, Z. [1925 –]
2001 *Modernidade Líquida*. Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ISBN: 85-7110-598-7.
2004 *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. ISBN: 85-7110-795-5.
2007 *Vida líquida*. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. ISBN: 978-85-7110-969-8.

³³¹ Aqui estão apenas as referências utilizadas nos capítulos apresentados. Os periódicos, letras de músicas, textos literários, informações adicionais, ou referências de outro tipo de material utilizado são citados em notas no decorrer do próprio texto.

- BALZAC, H. de [1799-1850]
2003 *A obra-prima ignorada*. Tradução e posfácio: Teixeira Coelho. São Paulo: Comunique, 2003. ISBN: 85-89496-02-3
- BECKETT, S. [1906-1989]
1990 *The Complete Dramatic Works*. London and Boston: Faber and Faber. ISBN: 0-571-14486-1.
1994 *The trilogy: Molloy; Malone Dies; The Unnamable*. London: Calder Publications. ISBN: 0-7145-1053-X.
2002 *Fim de partida*. Tradução: Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac & Naify. ISBN: 85-7503-099-X.
2003 *Como é*. Tradução e posfácio: Ana Helena Souza. São Paulo: Iluminuras. ISBN: 85-7321-185-7.
2004 *Primeiro Amor*. Tradução e desenhos de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify. ISBN: 85-7503-291-7.
2005 *Esperando Godot*. Tradução e prefácio: Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac & Naify. ISBN: 85-7503-458-8.
- BEHRMAN, S. N. [1893-1973]
2002 *Duveen: o marchand das vaidades*. Tradução Renato Rezende. São Paulo: Bei Comunicação. ISBN: 85-86518-30-1
- BELTING, H. [1935 –]
2006 *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. Tradução: Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac & Naify. ISBN: 85-7503-476-6.
- BENJAMIN, W. [1892-1940]
1994 *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio: Jeanne Marie Gagnebin. 7 ed. São Paulo: Brasiliense. [Obras escolhidas; v. 1]. ISBN: 85-11-12030-0.
- BERGSON, H. [1859-1941]
1999 *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes. (Coleção Tópicos). ISBN: 8533610211
- BERNHARD, T. [1931-1989]
1991 *Árvores Abatidas*. Tradução: Lya Luft. Rio de Janeiro: Rocco. ISBN: 85-325-0056-0
1996 *O Naufrago*. Tradução: Sergio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras. ISBN: 85-7164-544-2.
1999 *Perturbação*. Tradução: Hans Peter Welper & José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco. ISBN: 85-325-1042-6.
- BENHAMOU-HUET, J.
2001 *The Worth of Art: Pricing the Priceless*. Translated from the French by Charles Penwarden. New York: Assouline Publishing, 2001. ISBN: 2 84323 284 8.
- BISHOP, C. [org.]
2006 *Participation. Documents of Contemporary Art*. London: Whitechapel Ventures Limited; Cambridge – Massachusetts: The MIT Press. ISBN: 0-85488-147-6 [Whitechapel] and 0-262-52464-3 [MIT Press].
- BLOM, P. [1970 –]
2003 *Ter e manter: uma história íntima de colecionadores e coleções*. Tradução: Berilo Vargas. Rio de Janeiro: Record. ISBN: 85-01-06622-2.

- BLOOM, H. [1930 –]
- 1995 *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo*. Tradução: Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva. ISBN: 85-7302-051-2.
- 1996 *Presságios do milênio: anjos, sonhos e imortalidade*. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva. ISBN: 85 7302-105-5.
- 2005 *Onde encontrar a sabedoria?* Tradução de José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva. ISBN: 85-7302-708-8.
- 2006 *Jesus e Javé: os nomes divinos*. Tradução de José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva. ISBN: 85-7302-765-7.
- BOCKRIS, V. [1949 –]
- 1991 *Andy Warhol – A biografia*. Tradução: Ana Deiró. Rio de Janeiro: Objetiva. ISBN: 85-9042-036-1.
- 2003 *Warhol*. New York: Da Capo Press. ISBN: 978-0306812729. [First edition, London: F. Muller, 1989].
- BOURDIEU, P. (editor); MICELI, S. (seleção e organização)
- 1997 *Liber I*. Tradução: Mary Amazonas Leite de Barros, Sergio Miceli. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. ISBN: 85-314-0394-4.
- BOURGEOIS, L. [1911 –]
- 2000 *Louise Bourgeois, Destruição do Pai, Reconstrução do Pai*. Bourgeois, Louise; Bernadac, Marie-Laure; Obrist, Hans-Ulrich. Tradução: Álvaro Machado; Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: Cosac & Naify. ISBN: 85-86374.74-1.
- BOWNESS, A.
- 1989 *The Conditions of Success: How The Modern Artist Rises To Fame*. Great Britain: Thames And Hudson. ISBN: 0-500-55021-2
- BRAGA, G. B. [1967 – ?]
- 2003 *Conservação Preventiva: acondicionamento e armazenamento de acervos complexos em Reserva Técnica – o caso do MAE/USP*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.
- 2005 Mais ou menos três reflexões para um museu de arte contemporânea no século XXI. *Cadernos do CEOM*. Chapecó: Argos. Número 21. Pp. 195-226
- BRITO, R. [1949 –]
- 2005 *Experiência crítica – textos selecionados: Ronaldo Brito*. Organização: Sueli de Lima. São Paulo: Cosac & Naify. ISBN: 85-7503-389-1.
- BUSKIRK, M.
- 2003 *The contingent object of contemporary art*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press. ISBN: 0-262-52442-2.
- CABANNE, P. [1921-2007]
- 2002 *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. Tradução Paulo José Amaral; Revisão: Plínio Martins Filho e Roney Cytrynowicz. São Paulo: Perspectiva. (Segunda edição, segunda reimpressão).
- CALDAS, W. [1946 –]
- 1979 *Aparelhos*. Texto de Ronaldo Brito. Rio de Janeiro: GBM Editoria de Arte.
- 1996 *Velázquez*. São Paulo: Editora Anônima. Exemplar assinado e numerado: 0762.
- 2006 *Notas, () etc.* São Paulo: Edições Gabinete de Arte Raquel Arnaud. Tiragem de 400 exemplares. Exemplar número 318 assinado pelo autor.

CALVINO, I. [1923-1985]

1990 *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras. ISBN: 85-7164-125-0.

CANCLINI, N. G. [1939 –]

1998 *Culturas híbridas*. Trad. Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 2ª ed. ISBN: 85-314-0382-0.

CERTEAU, M. de [1925 – 1986]

1994 *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes. ISBN: 85-326-1148-6.

1995 *A cultura no plural*. Tradução Enid Abreu Dobránszky. Campinas, SP: Papirus. (Coleção Travessia do Século). ISBN: 85-308-0330-2.

CHAIMOVICH, F. [Et al]

2003 *2080*. Catálogo de exposição. Curadoria: Felipe Chaimovich e Setor Educativo MAM. São Paulo: MAM.

CHOMSKY, N. [1928 –]

2005 *Novos horizontes no estudo da linguagem e da mente*. Tradução: Marco Antônio Sant’Anna. São Paulo: Editora UNESP. ISBN: 85-7139-611-6.

CINTRÃO, R. [Org.]

2001 *Doação Paulo Figueiredo Museu de Arte Moderna*. Catálogo de exposição. Apresentação de Ivo Mesquita e textos de vários autores. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo.

CIXOUS, H. [1937 –]

2004 *Portrait of Jacques Derrida as a Young Jewish Saint*. Translated by Bervely Bie Brahic. New York: Columbia University Press. ISBN: 0-231-12825-8.

COELHO NETTO, T.

1986 *Usos da Cultura – Políticas de Ação Cultural*. Rio de Janeiro: Paz e Terra (Educação e Comunicação v. 16).

1999 *Dicionário Crítico de Política Cultural*. São Paulo: Iluminuras. ISBN: 85-732-047-8.

2000 *Guerras Culturais*. São Paulo: Iluminuras. ISBN: 85-7321-109-1.

COSTA, M. L.

2004 *Onde está você, Geração 80?* Catálogo de exposição. Curadoria: Marcos de Lontra Costa. Rio de Janeiro: CCBB. ISBN: 85-85688-23-8.

CRIMP, D.

1993 *On the Museum’s Ruins*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press. ISBN: 0-262-53126-7.

DAMÁSIO, A.

2004 *Em busca de Espinosa: prazer e dor na ciência dos sentimentos*. Adaptação para o português do Brasil: Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras. ISBN: 85-359-0490-5.

DANTO, A. C. [1924 –]

2005 *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. Tradução: Vera Pereira. São Paulo: Cosac & Naify. ISBN: 85-7503-419-7. [Título original: *The transfiguration of commonplace: a philosophy of art* – 1981].

DE DUVE, T. [1944 –]

2001 *Look, 100 Years of Contemporary Art / Voici, 100 ans d'art contemporain*. Translation: Simon Pleasance & Fronza Woods. Ghent-Amsterdam: Ludion. ISBN: 90-5544-316-6.

DELEUZE, G. [1925-1995]

1988 *Foucault*. Tradução de Claudia Sant'Anna Martins e revisão de Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1988. (quinta reimpressão, 2005). ISBN: 85-11-12050-5. Abreviatura utilizada: DG-F.

1999 *Bergsonismo*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34. (Coleção TRANS). ISBN: 85-7326-1374.

2001 *Empirismo e subjetividade: ensaio sobre a natureza humana segundo Hume*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34. (Coleção TRANS). ISBN: 85-7326-210-9. Abreviatura utilizada: DG-ES.

2006 *Ilha deserta: e outros textos*. Edição preparada por David Lapoujade; organização da edição brasileira e revisão técnica: Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Iluminuras. ISBN: 85-7321-248-9.

DERRIDA, J. [1930-2004]

1987 *The truth in painting*. Translated by Geoff Bennington and Ian McLeod. Chicago & London: The University of Chicago Press. ISBN: 0-226-14324-4.

1990 *Do espírito: Heidegger e a questão*. Tradução: Constança Marcondes Cesar. Campinas, SP: Papirus. ISBN: 85-308-0143-1. Abreviatura utilizada: JD-DE.

1995 *Khôra*. Tradução: Nícia Adan Bonatti. Campinas, SP: Papirus. ISBN: 85-308-0320-5. Abreviatura utilizada: JD-K.

1996 *Archive Fever: a Freudian impression*. Translated by Eric Prenowitz. Chicago / London: The University of Chicago Press.

2001 *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução: Cláudia de Moraes Rego – Rio de Janeiro: Relume Dumará. ISBN: 85-7316-247-3. Abreviatura utilizada: JD-MA.

2003 *A Universidade sem condição*. Tradução: Evandro Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade. ISBN: 85-7448-074-6.

2004 *Papel-máquina*. Tradução: Evandro Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade. 360 p. ISBN: 85-7448-096-7. Abreviatura utilizada: JD-PM.

2005 *A escritura e a diferença*. Tradução: Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Debates; 49). [Primeira impressão da terceira edição de 2002]. ISBN: 85-273-0288-8. Abreviatura utilizada: JD-ED

2005 *A farmácia de Platão*. Tradução: Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras. ISBN: 85-7321-222-5. Abreviatura utilizada: JD-FP.

2005 *Gêneses, genealogias, gêneros e o gênio*. Tradução do francês: Eliane Lisboa. Porto Alegre: Sulina, 2005. ISBN: 85-205-0399-3. Abreviatura utilizada: JD-GG.

2006 *Gramatologia*. Tradução: Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva [Estudos; 16]. ISBN: 85-273-0206-3. [2ª reimpr. Da 2ª ed. de 2000]. Abreviatura utilizada: JD-GR.

DIDI-HUBERMAN, G.

1998 *O que vemos, o que nos olha*. Prefácio de Stéphane Huchet. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34. ISBN: 85-7326-113-7. [Coleção TRANS].

DISERENS, C. [ed.]

2006 *Gordon Matta-Clark*. [Survey by Thomas Crow; essays by Judith Russi Kirshner and Christian Kravagna]. London & New York: Phaidon Press. ISBN: 0-7148-4587-6.

EAGLETON, T. [1943 –]

2000 *The Idea of Culture*. London: Blackwell Publishing.

2005 *A idéia de Cultura*. Tradução: Sandra Castello Branco. Revisão técnica: Cezar Mortari. São Paulo: Editora UNESP. ISBN: 85-7139-508-X.

FARIAS, A. [Et al]

2002 *Mapa do agora – Arte Brasileira Recente na Coleção João Sattamini do Museu de Arte Contemporânea de Niterói. Textos: 50 Anos de Arte Brasileira*. Catálogo de exposição. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake.

FAVARETTO, C. F. [1941 –]

2000 *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (Coleção: Texto & Arte: 6). ISBN: 85-314-0065-1. [2 ed. ver.].

FELIX, Z.; HENTSCHEL, B.; LUCHOW, D. [Ed.]

2002 *Art & Economy*. Herausgegeben von Zdenek Felix, Beate Hentschel & Dirk Luckow. Hamburg: Hatje Cantz. ISBN: 3-7757-1126-0.

FIORAVANTE, C. [Et al]

2001 *Arco das Rosas – O Marchand como Curador*. Catálogo de exposição. São Paulo: Casa das Rosas.

FORTES, M. & CAMERON, D.

2001 *Espelho Cego – Seleções de uma coleção contemporânea*. São Paulo: MAM – SP, 2001 [Catálogo da exposição com o mesmo título, realizada no MAM – SP de 24 de agosto a 14 de outubro de 2001].

FOUCAULT, M. [1926-1984]

1979 *Microfísica do Poder*. Organização e tradução: Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979. ISBN: 8570380194. Abreviatura utilizada: FM-MP.

1989 *Isto não é um cachimbo*. São Paulo: Paz e Terra. ISBN: 8521904290.

GROSSMANN, M.

1996 Do ponto de vista à dimensionalidade. In: *Item 3*. Rio de Janeiro. 29-37.

HABERMAS, Jürgen [1929 –]

2004 *A ética da discussão e a questão da verdade*. Tradução: Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes.

HALL, S. [1932 –]

1997 *Identidades Culturais na Pós-Modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP & A Ed.

HIRST, D. & BURN, G.

2001 *On the way to work*. London: Faber and Faber Limited. ISBN: 0-571-20257-8.

HUYSEN, A. [1942 –]

1996 *Memórias do modernismo*. Tradução de Patrícia Farias. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996. ISBN: 85-7108-168-9.

JIMÉNEZ, A.; RAMÍREZ, M. C.

2002 *Paralelos: Arte Brasileira da segunda metade do século XX em contexto: Colección Cisneros*. Catálogo de exposição. Entrevista de Patricia Phelps Cisneros por Paulo Herkenhoff. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo.

JONES, A.; de COPPET, L.

1984 *Art Dealers – The Powers Behind the Scene Talk about the Business of Art*. New York: Clarkson N. Potter, Inc. / Publishers. ISBN: 0-517-55302-3.

KAHNWEILER, D.-H. [1884-1979]

1989 *Minhas galerias e meus pintores*. Daniel-Henry Kahnweiler / Depoimento a Francis Crémieux. Tradução: Eliane Tejera Lisboa. Porto Alegre: L & PM. ISBN: 85-254-0241-9.

KETNER, J. D.

2006 *Elusive Signs: Bruce Nauman works with light*. [Essays by: Joseph D. Ketner II, Janet Kraynak, Gregory Volk]. Milwaukee: Milwaukee Art Museum. ISBN: 0-944110-83-5.

KRUGER, B. [1945 –]

1994 *Remote control: power, cultures, and the world of appearances*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press. ISBN: 0-262-61106-6. [First HB published 1993].

LAGNADO, L.

1994 *Conversações com Iberê Camargo*. São Paulo: Iluminuras, 1994. ISBN: 85-85219-92-0.

1995 *São tantas as verdades – Leonilson*. São Paulo: Projeto Leonilson; SESI. ISBN: 85-85983-01-9.

LEIRNER, Jac. [1961 –]

2002 *Jac Leirner: Ad Infinitum*. Catálogo de exposição. Curadoria de Ligia Canongia. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.

LEIRNER, Sheila. [1948 –]

1983 *Arte como medida*. São Paulo: Editora Perspectiva. [Série: Debates].

LÉVY, P. [1956 –]

2001 *A conexão planetária: o mercado, o ciberespaço, a consciência*. Tradução de Maria Lúcia Homem e Ronaldo Entler. São Paulo: Ed. 34. ISBN: 85-7326-200-1.

JANSON, H. W. [1913-1982]

1998 *História da Arte*. Tradução de J. A. de Almeida e Maria Manuela Rocheta Santos com colaboração de Jacinta Maria Matos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Sexta edição.

JOLY, F. [Coordinating Editor]

1997 *Documenta X – short guide / kurzführer*. Kassel [Germany]: documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungen – GmbH. ISBN: 3-89322-938-8

JULIUS, A. [1956 –]

2002 *Transgressions – The Offences of Art*. London: Thames & Hudson. ISBN: 0-500-23799-9.

KWON, Miwon.

1997 Um lugar após o outro: anotações sobre Site Specificity. Tradução [não oficial] de Jorge Menna Barreto. Revista *October* 80, Spring 1997.

2000 The Wrong Place (O lugar errado). Tradução [não oficial] de Jorge Menna Barreto. *Art Journal*. Spring 2000.

2004 *One place after another: site-specific art and locational identity*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press [Massachusetts Institute of Technology]. ISBN: 0-262-11265-5.

LEADER, Darian.

2005 *O roubo da Mona Lisa: o que a arte nos impede de ver*. Tradução de Antônio José da Silva e Souza. Rio de Janeiro: Elsevier. ISBN: 85-352-1803-9.

MACHADO, F. de A. P.

2004 *Imanência e história: a crítica do conhecimento em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Editora da UFMG. [Coleção Humanitas Pocket]. ISBN: 85-7041-382-3.

MALRAUX, A. [1901-1976]

2000 *O museu imaginário*. Tradução: Isabel Saint-Aubyn. Lisboa – Portugal: Edições 70. ISBN: 972-44-1034-X. (Título original: *LeMusée imaginaire* – Éditions Gallimard 1965).

MATISSE, H. [1869-1954]

2001 *Jazz*. [with contributions of Egbert Baqué and Katrin Wiethage]. Translated from French and German by Christopher Wynne and Almuth Seeböhm. Munich, London, New York: Prestel. ISBN: 3-7913-2392-X. [Henri Matisse *Jazz* was first published in 1947 by Tériade, Paris].

MATOS, O.

1990 “Desejo de evidência, desejo de vidência: Walter Benjamin”. In: Novaes, Adauto [org.]. *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras; Rio de Janeiro: Funarte. P.283-305. ISBN: 85-7164-088-2.

McSHINE, K.

1999 *The Museum as Muse: Artist Reflect*. New York: The Museum of Modern Art. ISBN: 0-87070-091-X.

McEVILLEY, T.

1999 *Sculpture in the Age of Doubt*. New York: Allworth Press. ISBN: 1-58115-023-7.

MEIRELES, C. [1948 –]

2000 *Cildo Meireles*. Textos de: Meireles, Cildo; Herkenhoff, Paulo; Mosquera, Gerardo; Cameron, Dan. Borges, Jorge Luís [texto selecionado por Cildo Meireles]. Tradução: Len Berger e Carlos Nejar [texto de Borges]. São Paulo: Cosac & Naify, 2000. ISBN: 85-86374-32-6.

MERLEAU-PONTY, M. [1908-1961]

2003 *O visível e o invisível*. Tradução de José Artur Gianotti e Armando Mora. São Paulo: Perspectiva. (Quarta edição). ISBN: 85-2730-171-7. Abreviatura utilizada: MP-VI.

2004 *O olho e o espírito: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne*. Tradução de Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. Prefácio: Cláudio Lefort; posfácio: Alberto Tassinari. São Paulo: Cosac & Naify. ISBN: 85-7503-302-6. Abreviatura utilizada: MP-OE.

MILLIET, M.A.; ARAÚJO, O.T.

2002 *Espelho Selvagem: arte moderna no Brasil da primeira metade do século XX: Coleção Nemirovsky*. Catálogo de exposição. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo.

MISSAC, P.

1998 *Passagem de Walter Benjamin*. Tradução: Lilian Escorel. Apresentação: Olgária Matos. São Paulo: Iluminuras. ISBN: 85-7321-078-8.

MONTESQUIEU, C. de S. [Baron de, (1689-1755)]

2005 *O gosto*. Tradução e posfácio: Teixeira Coelho. São Paulo: Iluminuras. ISBN: 85-7321229-2.

MORLEY, S.

2003 *Writing on the Wall: Word and Image in Modern Art*. London: Thames & Hudson. ISBN: 0-500-23811-1.

NAGEL, T. [1937 –]

2004 *Visão a partir de lugar nenhum*. Tradução: Silvana Vieira; revisão técnica de Eduardo Giannetti da Fonseca. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 85-336-1968-5. (Coleção mesmo que o céu não exista).

- NAVES, R.
 1996 *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Editora Ática, 1996. ISBN: 85 08 06122 6.
 2002 *Farnese de Andrade*. [1926 / 1996]. Texto de Rodrigo Naves. São Paulo: Cosac & Naify. ISBN: 85-7503-044-2.
- NEGRI, A. [1933 –]
 2003 *Cinco lições sobre Império*. Contribuições de Michael Hardt e Danilo Zolo. Tradução de Alba Olmi. Rio de Janeiro: DP&A. ISBN: 85-7490-267-5.
- OITICICA, H. [et al.]
 1986 “*O q faço é música*”. Catálogo de retrospectiva de Hélio Oiticica na Galeria São Paulo. São Paulo: Galeria São Paulo & Projeto Hélio Oiticica.
- PANEK, B.
 2003 *Livro de artista: o desalojar da reprodução*. Dissertação de mestrado. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.
- PASTA, P. [1959 –]
 1998 *Paulo Pasta*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (coleção Artistas da USP, 10). ISBN: 85-314-0375-8.
- PAULA, T.C.T. de
 1998 *Inventando moda e costurando história: pensando a conservação de têxteis no Museu Paulista/USP*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.
- PEDROSA, M. [1901-1981]
 1986 *Mundo, homem, arte em crise*. Organização: Aracy Amaral. São Paulo: Editora Perspectiva. Segunda edição [outubro de 1986]. [ISBN: 8527303698; ISBN-13: 9788527303699 – Reedição de 2007].
- PEREIRA, C. (org.)
 2001 *Efrain Almeida*. Santiago de Compostela: CGAC (Xunta de Galicia). ISBN: 84-453-3073-X.
- PONTUAL, R.
 1987 *Entre dois séculos; arte brasileira do século XX na coleção Gilberto Chateaubriand*. Prefácio: Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: JB. ISBN: 85-85018-19-4.
- RAMOS, N. [1960 –]
 1993 *Cujo*. Rio de Janeiro: Editora 34. ISBN: 85-85490-14-4.
 2001 *O pão do corvo*. São Paulo: Editora 34. ISBN: 85-7326-217-6.
 2003 *Mocambos – para Goeldi*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo [Clube de Colecionadores de Gravuras – Livro assinado pelo artista].
- RANCIÈRE, J. [1940 –]
 2005 *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34. ISBN: 85-7326-321-0.
- ROUDINESCO, E. [1944 –]
 2006 *A análise e o arquivo*. Tradução: André Telles. Revisão técnica: Marco Antonio Coutinho Jorge. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. ISBN: 85-7110-901-X.
- SAHLINS, M. [1930 –]

2004 *Esperando Foucault, ainda*. Tradução de Marcela Coelho de Souza e Eduardo Viveiros de Castro. São Paulo: Cosac Naify. ISBN: 85-7503-339-5.

SÊNECA, L. A. [4 a.C.-65 d. C.]

2007 *Sobre a brevidade da vida*. Tradução: Lúcia Sá Rebello, Ellen Itanajara Neves Vranas, Gabriel Nocchi Macedo. Porto Alegre, RS: L&PM. ISBN: 978-85-254-1512-7.

SCHAPIRO, M. [1904-1996]

2001 *Mondrian: a dimensão humana na pintura abstrata*. Tradução: Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify. ISBN: 85-7503-07-7.

SCHOPENHAUER, A. [1788-1860]

1980 *O mundo como vontade e representação, III pt.; Crítica da filosofia kantiana; Parerga e paralipomena, cap. V, VIII XII, XIV*. Traduções de Wolfgang Leo Maar e Maria Lúcia Mello e Oliveira Cacciola. São Paulo: Abril Cultural. [Coleção: Os pensadores].

SIEGEL, K.; MATTICK, P.

2004 *Art Works: Money*. London: Thames & Hudson. ISBN: 0-500-93004-X.

SPINOZA, B. [1632-1677]

1973 *Pensamentos metafísicos; Tratado da correção do intelecto; Ética; Tratado político; Correspondência*. Tradução: Marilena de Souza Chauí Berlinck [et al.]. São Paulo: Abril Cultural. [Coleção: Os Pensadores].

2007 *Tratado da reforma do entendimento – Tractatus de Intellectus Emendatione*. Edição bilíngüe. Tradução: Ciro Mioranza. São Paulo: Escala. ISBN: 85-7556-843-4.

SYLVESTER, D. [1924-2001]

1995 *Entrevistas com Francis Bacon – A brutalidade dos fatos*. Tradução: Maria Teresa Resende Costa. São Paulo: Cosac & Naify Edições. ISBN: 85-86374-16-4.

TONKINS, Calvin

2005 *Duchamp: uma biografia*. Tradução de Maria Thereza de Rezende Costa. Prefácio de Paulo Venâncio Filho. São Paulo: Cosac Naif. ISBN: 85-7503-362-x

VARNEDOE, Kirk [org.]

1996 *Jasper Johns – A retrospective*. New York: Museum of Modern Art. ISBN: 0-97070-389-7.

VILAÇA, M. do C. [et al.]

2001 *Marcantônio Vilaça*. [Textos de: Vilaça, Maria do Carmo e Marcos Vinícios / Herkenhoff, Paulo / Melo, Alexandre / Moraes, Angélica de]. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. ISBN: 85-7503-112-0.

VOLLARD, A. [1867-1939]

1984 *Cézanne*. Translated from the French by Harold L. Van Doren. With Appendix by Roger Fry [originally published as the book review in *Burlington Magazine*, 1917]. New York: Dover Publication, Inc. ISBN: 0-486-24729-5.

2002 *Renoir – um retrato íntimo*. Tradução: Cecília Prada. São Paulo: Unimarco Editora. ISBN 85-86022-39-X.

WARD, P.

1989 *The Nature of Conservation - A Race Against Time*. Marina del Rey - California, The Getty Conservation Institute. Second edition. ISBN: 0-941103-00-5.

WARHOL, A. [1929-1987]

1977 *The philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)*. San Diego, New York, London: Harvest Book. ISBN: 0-15-671720-4.

1989 *Os diários de Andy Warhol*. Organização: Pat Hackett. Tradução de Celso Loureiro Chaves. Porto Alegre: L&PM. ISBN: 85-254-0257-5.

WEBER, M. [1864-1920]

2004 *A ética protestante e o “espírito” do capitalismo*. Tradução: José Marcos Mariani de Macedo. Revisão técnica, edição de texto, apresentação, glossário, correspondência vocabular e índice remissivo: Antônio Flávio Pierucci. São Paulo: Companhia das Letras. ISBN: 85-359-0470-0.

WILDENSTEIN, D. [1917-2001]

2004 *Mercadores de arte*. Daniel Wildenstein, Yves Stavridès. Tradução: Hortencia Santos Lencastre. São Paulo: Editora Planeta do Brasil. ISBN: 85-89885-87-9.

WOLFE, T. [1931 –]

1987 *A palavra pintada*. Tradução: Lia Alverga-Wyler. Porto Alegre: L& PM. ISBN: 85-254-0140-4.