



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Artes

Renata Reinhoefer Ferreira França

**Continuidades descontinuidades:
reflexões sobre o encontro intersubjetivo com a arte**

Rio de Janeiro

2008

Renata Reinhoefer Ferreira França

**Continuidades descontinuidades:
reflexões sobre o encontro intersubjetivo com a arte**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientador : Prof. Dr. Roberto Luís Torres Conduru

Rio de Janeiro
2008

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

F814 França, Renata Reinhoefer Ferreira.
Continuidades descontinuadas: reflexões sobre o encontro intersubjetivo com a Arte / Renata Reinhoefer Ferreira. – 2008.
126 f.

Orientador: Roberto Luis Torres Conduru.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Arte – Filosofia – Teses. 2. Intersubjetividade – Teses. 3. Crítica de arte – Teses. 4. Arte e tecnologia – Teses. 5. Arte e sociedade – Teses. I. Conduru, Roberto Luis Torres. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 7.000.141

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação

Assinatura

Data

Renata Reinhoefer Ferreira França

**Continuidades descontinuadas:
reflexões sobre o encontro intersubjetivo com a arte**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovado em 17 de março de 2008

Banca examinadora:

Prof. Dr. Roberto Luís Torres Conduru (Orientador)
Instituto de Artes da UERJ

Prof.^a Dr.^a Vera Beatriz Siqueira
Instituto de Artes da UERJ

Prof. Notório Saber Ronaldo Brito Fernandes
Depto. de História da PUC-Rio

Rio de Janeiro

2008

Para Lucas, Luiza e Guilherme

AGRADECIMENTOS

A Roberto Conduru, meu orientador neste trabalho e contínuo incentivador ao longo de anos de encontros e desencontros com a arte;

A Ronaldo Brito, pela marcante transmissão que me faz sempre voltar à pele;

À Vera Siqueira, pela seriedade e riqueza das trocas;

A FAPERJ, pelo apoio financeiro;

Aos professores e colegas do curso de mestrado da UERJ, pelas valiosas discussões;

A Newton, Maria Inês, Guilherme, Lucas e Luiza, pela presença, apoio, carinho e por me ensinarem como se nasce com e do encontro, ao mesmo tempo, todo o tempo.

Era a voz dela
Que aguçava o céu ao máximo ao morrer
Ela media-lhe da solidão a hora.
Ela era a única artífice do mundo
Em que cantava. E, ao cantar, o mar,
Fosse o que fosse antes, se tornava
O ser do canto dela, a criadora. E nós,
Ao vê-la esplêndida e sozinha, compreendemos
Que nunca houve para ela outro mundo
Senão aquele que, ao cantar, ela criava.

Wallace Stevens

RESUMO

FRANÇA, Renata Reinhoefer Ferreira. *Continuidades descontinuidades*: reflexões sobre o encontro intersubjetivo com a arte. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) - Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

Essa dissertação propõe-se a refletir sobre o enigmático encontro intersubjetivo com a arte por ser este um acontecimento vivo de troca entre espectador e obra, em ato. O ponto de partida deste trabalho é de que, apesar de não haver dúvidas quanto à verdade humana que permeia a experiência da arte, entramos constantemente na banalização de querer prová-la ou direcioná-la a outro domínio que não o da arte ela mesma, o que faz com que a significância dessa questão fique ameaçada. Com o objetivo de discutir isso, que desdobra-se na inesgotabilidade da transmissão pela arte, faz uma articulação com a psicanálise, principalmente no campo das intensidades afetivas que se referem a ordem da pré-linguagem verbal, justamente objetivando pensá-las em sua relação com a arte pelo juízo estético, o conceito de 'senso comum' e seus desdobramentos contemporâneos. Trata também da incompletude da obra como força de movimento que a coloca em perpétuo acabamento, na busca incessante de significação, e da crítica de arte como parte desse movimento, como transmissão da verdade do encontro com a arte sendo em si outro encontro, pela palavra, também em perpétuo acabamento.

Palavras-chave: Descontinuidade. Continuidade. Estranho-familiar. Intersubjetividade. Crítica de arte.

ABSTRACT

With the dissertation we aim to reflect upon the enigmatic intersubjective encounter between observer and work of art. This encounter starts an endless journey in which the experience of art keeps changing also remaining the same at its core that allows the continuity of art through the ever-present. But even if we agree that one of the most important truths about art lie on this human experience, we still often try to direct it to other competencies in order to prove it right, which tends to diminish the relevance of such an encounter. With this in mind, we'll carefully apply some concepts of psychoanalysis, mainly in the field of affective intensities related to pre-verbal language (as the Uncanny), articulating its relation to art as aesthetic experience. The never ending process of completeness puts the relationship between observer and work in perpetual search for an end that never comes. This paradox, far from being something that stops us, is what really puts us on the move, in search for new significations for what we don't know. And writing about art, in this sense, is part of this movement towards the unknown, is what allows us to create from its shadows still keeping its mystery alive.

Keywords: Discontinuity. Continuity. Uncanny. Intersubjectivity. Art criticism.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1 - <i>Monge à beira-mar</i> , de Caspar David Friedrich. 1808-10, Museus Nacionais, Berlim.....	32
Imagem 2 - <i>Juízo Final</i> , de Michelangelo. 1537-1541, Capela Sistina, Vaticano.....	37
Imagem 3 - <i>Mona Lisa</i> , de Leonardo da Vinci. 1503-1507, Museu do Louvre, Paris.....	38
Imagem 4 - <i>Medéia</i> , atribuída a Timomaco. Sem data, Herculano.....	40
Imagem 5 - <i>Laocoonte</i> . Museu Vaticano, como Lessing o deve ter visto, antes da remoção da réplica do braço direito em 1960.....	42
Imagem 6 - <i>Casas Tenebrosas</i> , de Oswaldo Goeldi. Xilogravura a cores, sem data.....	48
Imagem 7 - <i>To Be Looked at (the Other Side of the Glass) with One Eye, Close-to, for about an Hour</i> , de Marcel Duchamp. MoMA, Nova York.....	50
Imagem 8 - <i>Alegoria da pintura</i> , Jan Vermeer. Por volta de 1666. Kunsthistorisches Museum, Viena.....	53
Imagem 9 - <i>Babel</i> , de Cildo Meireles. São Paulo, Estação Pinacoteca, outubro-novembro de 2006.....	62
Imagem 10 - <i>Saut dans le vide</i> , de Yves Klein.1960.....	71
Imagem 11 - Foto geral da exposição <i>Frases Sólidas</i> , de Waltercio Caldas.2006.....	85
Imagem 12 - Piscina de uma raia da <i>Villa Dall’Ava</i> , de Rem Koolhaas.....	115
Imagem 13 - <i>Espaços Virtuais: Cantos</i> , de Cildo Meireles.....	116
Imagem 14 - <i>Ão</i> , de Tunga.....	117
Imagem 15 - <i>Fontes</i> , de Cildo Meireles.....	118

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. CONSIDERAÇÕES RELEVANTES À QUESTÃO DO ENCONTRO COM ARTE	13
1.1. Da importância do encontro intersubjetivo no tempo da obra	13
1.2. A topologia como possibilidade do novo	17
1.3. A convergência sensorial como condição ao consenso estético	20
1.4. Os padrões de interrupção e seu impacto na entrada no tempo da obra	23
1.5. O paradigma contemporâneo do autismo como negação do outro e o desmantelamento sensorial	24
1.6. A convergência sensorial como condição de possibilidade para a intersubjetividade	27
1.7. O mal da banalidade: a banalização do encontro no excesso contemporâneo e a prisão no eterno retorno da fita de <i>Moebius</i>	30
2. REFLEXÕES SOBRE O ENCONTRO INTERSUBJETIVO A PARTIR DE EXPERIÊNCIAS DE OBRAS	32
2.1. A relevância do familiar: nos reconhecermos na obra ou sermos reconhecidos por ela?	32
2.2. O espaço de troca entre espectador e obra: uma questão desde o Renascimento?	37
2.3. O encontro com a arte como acontecimento estranho-familiar	46
2.4. A impossibilidade do acontecimento da arte por um encontro fora de seu tempo intrínseco	56
2.5. A angústia da finitude como parâmetro fundamental ao encontro	60
2.6. Rasgando-se a topologia pelo estranhamento familiar (a partir de <i>Babel</i> , de Cildo Meireles)	62

2.7. Salto no vazio ou salto nos olhos do outro (reflexões sobre <i>Saut dans le vide</i> , de Yves Klein)?.....	71
3. REFLEXÕES PARA CONCLUIR E RECOMEÇAR.....	77
4. OUTROS ENCONTROS: A CONTINUIDADE DA TRANSMISSÃO PELA ESCRITA.....	80
4.1. O encontro com frases sólidas de Waltercio Caldas.....	85
4.2. Uma exposição topológica imaginária.....	100
5. REMATE DA DISSERTAÇÃO.....	119
BIBLIOGRAFIA.....	121

INTRODUÇÃO

Sabe-se que introdução e conclusão como formas inerentes à dissertação são as últimas a serem escritas, sendo-o feitas quase conjuntamente. Se concordarmos que, nas artes, conteúdo e forma não se podem distinguir sob o risco de perderem sua força e se, ainda, admitirmos o processo de escrita sobre arte como dinâmico alterando-se reflexivamente em seu fazer-se, introdução e conclusão tornar-se-iam quase inviáveis, por alterarem seu porvir e com isso pressuporem uma alteração em si mesmas. Dado que essa forma é, por definição, fixa, resta à própria introdução apontar seu movimento. Esse comentário nos interessa por ligar-se ao encontro com a arte que, ainda que se modifique, tende a conservar-se sempre o mesmo. Sendo nossa questão também aquela que não se esgota nem se resolve é preciso introduzi-la como um processo de reflexão que almeja revelar-se relevante. É como diz René Thom: “o que limita o verdadeiro não é o falso mas o insignificante.”¹

Pretendemos fazer uma reflexão sobre o encontro com a arte como uma possibilidade de nos reconhecermos em nossa humanidade anteriormente ao discurso verbal, por ser este um acontecimento vivo de troca entre espectador e obra, em ato. Nosso objetivo é, justamente, o de colocar a significância dessa questão em discussão, dados os riscos da banalização contemporânea torná-la insignificante. Não aspiramos a chegar a uma solução que desvende o encontro poético a fim de esgotá-lo, mas sim problematizar sua pertinência em nossos dias.

Na primeira parte pensaremos a importância da convergência sensorial como condição de possibilidade ao encontro intersubjetivo, e do juízo estético em sua dimensão pública - pensar sentindo e discutindo com os outros - como o que pode viabilizar algum consenso estético. O consenso estético, por sua vez, nos interessa como critério de legitimação e atribuição de valor à arte por derivar daquilo que fala aos homens em sua humanidade. Nessa abordagem, o juízo estético, por reconhecível a nós, torna-se uma alternativa ao totalitarismo dos critérios extra-estéticos, que desprezam a interação humana que se dá nessa ordem.

Na segunda parte analisaremos obras que apontam para a relevância dessa questão. A partir delas faremos uma reflexão sobre a significância da experiência do encontro intersubje-

1 THOM, René. *Prédire n'est pas expliquer*. Paris: Flammarion, 1993. p.132.

tivo por meio da arte, que envolve pensar e sentir, como aquele que não reside tanto no impossível de uma unidade plena ou na resolução da questão da unidade chegando-se enfim a um todo, à completude, quanto no fato deste encontro, sempre singular, nos ser estranhamente familiar - o que lhe imprime certa repetição associada a um deslocamento. Um encontro que, por ser misteriosamente partilhável, demanda discussão num âmbito público, como paradoxo da singularidade universal que o permeia sem, no entanto, ambicionar o consenso absoluto. Além disso, por sua condição de nunca esgotar-se – já que modifica-se permanecendo o mesmo - torna-se sempre algo novo e ainda familiar. Acreditamos ser essa possibilidade de encontro dinâmico, incompleto e inesgotável, que pode, eventualmente, tornar possível um consenso estético, ou seja, a legitimação de uma obra pelo reconhecimento reincidente de valor por um processo de comunicabilidade pública ao longo dos tempos.

Nesse trabalho, a articulação com a psicanálise se volta assim para o campo das intensidades afetivas que se referem a ordem da pré-linguagem verbal, justamente objetivando pensá-las em sua relação com a arte como experiência estética e seus desdobramentos contemporâneos. Seguiremos enfatizando as pesquisas que, desde Freud, se associam às teorias sobre a angústia (como o *Unheimliche*) e a importância da convergência sensorial à experiência estética da arte, refletindo sobre suas condições de possibilidade em nossos dias.

Finalizaremos abordando a questão da crítica de arte como parte desse processo, da escrita como recriação poética da obra e criação de um novo encontro. Baseamos-nos no pensamento que, se a incompletude da obra é a força de movimento que mantém o encontro intersubjetivo em perpétuo acabamento, então a escrita sobre arte, ao pretender participar desse processo, pede-se transmissão da verdade do encontro com a arte sendo em si outro encontro, pela palavra, também em perpétuo acabamento.

1 CONSIDERAÇÕES RELEVANTES À QUESTÃO DO ENCONTRO COM ARTE

1.1 Da importância do encontro intersubjetivo no tempo da obra

Gadamer² aponta que a leitura de poesia não é apenas uma leitura qualquer em busca de sentido, mas também um ato de cantar. Por isso observa a relevância, num poema, de um tipo de verdade que emerge apenas através dessa leitura que entra no tempo da obra, como uma tarefa que o próprio poema impõe. Estende esse comentário também para o caso de uma pintura, que também o demanda para que a emergência de sua verdade se dê. Explicita então a importância da dimensão temporal, inseparavelmente ligada à experiência da arte.

Para que uma obra se abra é preciso demorar-se nela, no sentido de respeitar o tempo que ela mesma inaugura. Nesse retardo, o contraste com os domínios meramente pragmáticos do entendimento tornar-se-ia claro - o tempo da obra, esse tardar-se nela, teria uma estrutura temporal que não poderíamos meramente descrever como duração, porque duração significaria apenas um movimento linear adiante, em uma única direção, e não é isso o determinante na experiência da arte. Demorar-se seria permanecer na estrutura da arte, pausando de novo e de novo, voltando e descobrindo a cada vez novas relações de sentido e forma que sua presença de linguagem nos abre. Talvez possamos até dizer que somos jogados de volta nesse processo como se costurássemos volteios, não porque cheguemos num impasse, mas por que esse mundo de significados e de som é de tal amplitude que não se esgota nessa leitura em linha reta, que torna-se ainda mais rica e mais diversa no ir e vir, com seu *volume* crescendo infinitamente. Seria assim, em ato, que a obra de arte desencerraria o segredo de como demorarmos-nos nela, de como nela tardar.

Steiner diz que só pode haver verdade humana na experiência da arte se reagimos à obra com toda a densidade articulada de nosso próprio repertório de referências e associações, se pulsamos com ela. Quanto mais rico é esse repertório, maiores são nossas capacidades de criação. O inverso também é verdadeiro. Uma leitura superficial da arte sem assimilação de suas operações disruptoras não pode criar discontinuidades. Qualquer trabalho consistente

2 GADAMER, Hans-Georg. *Gadamer in Conversation*. New Haven & London: Yale University Press, 2001. p.74.

precisa articular-se às suas próprias questões - a continuidade é condição de possibilidade à descontinuidade. Escreve que “existe uma hipótese muito antiga e assombrosa segundo a qual as musas da memória e da invenção são uma só”³. Mas, continua, experimentar uma obra de arte, *aprendê-la de cor*, ter o coração tomado, “transcrever fielmente, ler com toda a atenção é fazer silêncio dentro do silêncio”⁴. Parece-nos que as questões do *tardar-se* e do *silêncio* relacionam-se diretamente com aquela da entrada no tempo da obra como possibilidade de descontinuidade, como condição necessária ao novo e à criação, que nos interessa nessa dissertação.

Hoje, no entanto, o silêncio e o ato de demorar-se na obra tende a ser cada vez mais raro, visto que o ciclo de produção e descarte dos bens de consumo é curtíssimo e a quantidade de informação – muitas vezes irrelevante – que nos assola é imensa. Forma-se um *padrão de interrupção* na atenção e na concentração já que o protocolo inerente às facilidades tecnológicas é a resposta imediata, a disponibilidade. A facilidade torna-se intrusão impedindo qualquer continuidade àquilo que demande silêncio, que demande uma suspensão no instante. Para Steiner, essa é uma das razões para a atrofia da memória, dada a partir da metade do século XX, a qual considera a principal característica da cultura e da educação contemporâneas, em que poucos sabem citar ou identificar *obras clássicas*, em que o repertório de referências evapora-se. “Já não mais aprendemos de cor. Os interstícios do nosso saber não comportam ecos, pois estão entulhados de trivialidades estridentes”⁵, diz.

A partir dos anos 80, com as novas tecnologias de vídeo e televisão a cabo, intensificase o bombardeio de propagandas e a explosão de atrações é cada vez menos pontuada pelos antigos e longos espaços comerciais, que agora pretendem-se a serem vistos tanto quanto os programas, perdendo a conotação de intervalo. A seqüência resulta ininterrupta. Mas seria esse tipo de continuidade (por série de interrupções) aquela que a entrada no tempo da obra demanda?

3 STEINER, George. *Nenhuma Paixão Desperdiçada*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2001. p.26.

4 STEINER, George. *Nenhuma Paixão Desperdiçada*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2001. p.27.

5 STEINER, George. *Nenhuma Paixão Desperdiçada*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2001. p.27.

Parece-nos que não. Hannah Arendt⁶ observa que, para que possamos estabelecer uma relação com a arte precisamos estar livres para o mundo e, para tal, cumpre primeiro estarmos livres de nossas necessidades básicas. Arendt nota que contemporaneamente o “tempo livre” - aquele em que estaríamos libertos de todos os cuidados e atividades requeridos pelo processo vital, livres portanto para o mundo, arte e cultura - é considerado como um tempo de sobra entre o trabalho e o sono, um *tempo vago* que a diversão deve ocupar, um hiato no ciclo de trabalho condicionado biologicamente. E como esse hiato cresce constantemente! Há mais do tal *tempo livre*. Mas esse acréscimo não altera a *natureza do tempo* já que este é basicamente ocupado por produtos da *indústria do entretenimento*. Esse tipo de divertimento, assim como o trabalho e o sono, se constituem como partes de um processo vital biológico, sempre em trabalho, quando em repouso ou no consumo. A recepção passiva do divertimento torna-se parte de um metabolismo que se alimenta das coisas devorando-as. O problema, para ela, não é tanto a vontade de divertir-se, mas provém do grande apetite da indústria que proporciona entretenimento pois, visto que os produtos desaparecem com o consumo, se faz necessário oferecerem-se constantemente novas mercadorias e, nessa situação, os meios de comunicações de massa vasculham toda a gama da cultura do passado e presente na ânsia de encontrar algum material aproveitável, que não pode ser fornecido tal qual é, devendo ser alterado para o consumo fácil. Ao serem apoderados, modificados e inseridos no processo vital da sociedade, estão prontos para serem literalmente consumidos, comidos e destruídos. Avalia que muitos autores do passado sobreviveram a séculos de esquecimento e desconsideração, mas duvida que sejam capazes de sobreviver a uma versão de suas obras para o entretenimento. Para ela, o grande problema decorre da apropriação de objetos e coisas seculares, produzidos pelo presente e pelo passado, e seu tratamento como função para um processo vital da sociedade, como se existissem somente com uma finalidade: satisfazer uma necessidade.

Mas, como a inserção no processo vital biológico *não altera a natureza do tempo*, deixa de produzir uma descontinuidade. Ou seja, aniquilar esse tardar-se na obra – tanto pela alteração do tempo da obra, quanto pela continuidade de interrupções no “silêncio dentro do silêncio” - impede a instalação de outro tempo, *a posteriori*, inútil diante da satisfação de qualquer necessidade. Esse outro tempo refere-se a uma satisfação de outra ordem, aquela que se dá nos processos de interação e laço com o mundo, no laço com o Outro. Uma satisfação insa-

6 ARENDT, Hannah. A crise na cultura: sua importância social e política. In: _____. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007. p.248-282.

tisfeita, por ser em si um encontro paradoxal, estranho e familiar, um encontro marcado pela perda, no qual somos tocados naquilo que nos é mais íntimo na dimensão de nossa finitude. Refletir sobre esse encontro intersubjetivo no tempo da obra é o que almejamos fazer nessa dissertação.

1.2 A topologia como possibilidade do novo

Com isso não estamos querendo dizer que a arte do passado esteve em melhor ou pior situação do que a arte contemporânea, visto que cada uma vive suas questões. Isso seria reduzi-la a uma seta histórica evolutiva. Ao contrário, nossa reflexão já parte da impossibilidade contemporânea de se pensar a arte a partir de um progresso histórico.

Obras de artistas como Andy Warhol, Tony Smith, Robert Smithson e do Minimalismo de uma forma mais genérica, entre outros, por mais diferentes que sejam em suas poéticas, indicam que o progresso não encontra o novo, como se poderia pensar na arte moderna⁷, porque a velocidade da obsolescência não pode ser vencida por nenhum esforço planejador de uma razão iluminista, já que qualquer progresso gera sua própria decrepitude, redundando em sua inviabilidade, ou seja, a obsolescência sempre acompanha a novidade.

Obras como, por exemplo, “From A to B and back again” de Warhol, a experiência na auto-estrada de Tony Smith ou “Spiral Jetty” de Robert Smithson articulam um curto-circuito no progresso linear ao apresentarem a verdade do mundo ocidental contemporâneo, do consumo, como geradora de sua própria obsolescência, tornando-se uma experiência topológica. Mas se o progresso já não pode mais aspirar a encontrar o novo, será que a topologia poderia fazê-lo?

Em “Spiral Jetty” há o eterno retorno no qual o presente encontra o passado, colocando em xeque o paradigma de viver-se o presente para conquistar o futuro já que, se o futuro se aproxima do arcaico, quanto mais progride a história, mais perto da pré-história ela está. Warhol apresenta a obsolescência como cíclica e previsível - mais ainda – como sabida e desejada, necessária à manutenção da ordem, cujo ciclo é sempre o mesmo: seu processo de absorção e descarte, como o da tecnologia e dos produtos de consumo de forma geral, faz apenas acelerar-se para não perder sua própria ordem.

⁷ É importante ressaltar que isso não reduz a força da arte moderna, dado que, como escrevem os Neoconcretos no *Manifesto Neoconcreto*: “Se pretendermos entender a pintura de Mondrian pelas suas teorias, seremos obrigados a escolher entre as duas. Ou bem a profecia de uma total integração da arte na vida cotidiana parece-nos possível e vemos na obra de Mondrian os primeiros passos nesse sentido ou essa integração nos parece cada vez mais remota e a sua obra se nos mostra frustrada. Ou bem a vertical e a horizontal são mesmo os ritmos fundamentais do universo e a obra de Mondrian é a aplicação desse princípio universal ou o princípio é falho e sua obra se revela fundada sobre uma ilusão. Mas a verdade é que a obra de Mondrian aí está, viva e fecunda, acima dessas contradições teóricas. De nada nos servirá ver em Mondrian o destrutor da superfície, do plano e da linha, se não atentamos para o novo espaço que essa destruição construiu.” CASTRO, Amílcar de et al. *Manifesto Neoconcreto*. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 23 de março, 1959. Suplemento Dominical.

I wake up and call B.
 B is anybody who helps me kill time.
 B is anybody and I'm nobody. B and I.
 I need B because I can't be alone. Except when I sleep.
 Then I can't be with anybody.⁸

Mas justamente ao colocar em questão a certeza vigente do progresso, essas obras criam uma vertigem e uma busca de significação que, em seu descolamento do esperado, pelo espanto, talvez possam chegar ao novo, ainda que de outra maneira: articulando uma questão estranho-familiar.

Ou seja, se apenas aderindo à estrutura topológica da condição contemporânea é possível estar *paripassu* com seu acontecimento, só assim se torna viável fazer parte de seus processos. Atuar neles seria causar o impacto de dar a ver como de fato se processa a realidade e não como esta quer parecer, contrariando o padrão estabelecido de percepção.

Tomemos o Minimalismo como exemplo. Este inaugura o *site specific*, a instalação, para questionar a relação com o museu, recusando assim a obra de arte como objeto consumível. Ao tomar a realidade como seu processo e simultaneamente intervindo nele, não está mais pensando em sujeito e objeto, mas sim num estar no mundo que é da ordem desse processo. Não obstante, arriscamo-nos a dizer que essa nova estrutura temporal topológica não é uma mudança radical no conceito de arte moderna porque, justamente ao frisar que o estar no mundo é processual, atribui valor aos processos de seu fazer-se, à experiência da obra de arte em ato, ao encontro fenomenológico e ao acontecimento do encontro, que não pode prescindir da *relevância da questão da temporalidade da obra* - ainda que seja num curto-circuito do referencial do tempo moderno de progresso.

Ironicamente, no entanto, ao forçar os limites da instituição por sua escala, acaba tendo como resposta surda um aumento no tamanho dos museus, resultando no contrário de suas propostas de tensionamento. Nesses museus enormes as obras habitam como peças tranquilas e dominadas. Ali, seus esforços tomam um caminho inverso ao pretendido, tornando-se quase favoráveis a uma instituição de massa, ao entretenimento de massa. Porque, ao serem modificadas enfraquecem-se, prestando-se ao consumo e perdendo sua capacidade de *alterar a natureza do tempo*, deixando de produzir uma descontinuidade por seu caráter originário de encontro paradoxal, estranho e familiar e, por conseguinte, deixando de tocar-nos naquilo que

8 WARHOL, Andy. *The philosophy os Andy Warhol* (From A to B and back again). Orlando, Harcourt Books, 1977. p.5.

nos é mais íntimo na dimensão de nossa finitude. O paradoxo resultante é que essas obras anti-institucionais, muito críticas ao sistema dos museus de arte, são prontamente institucionalizadas, sem nenhum tipo de consenso público.

1.3 A convergência sensorial como condição ao consenso estético

Além da já mencionada destituição das obras de seu papel interventor apontar, como no caso do Minimalismo, para uma incompreensão das mesmas; sua pronta institucionalização e a perpetuação desse processo de institucionalização sem prova de consenso público anunciam um processo de legitimação no qual o contato entre os homens é supérfluo. Sem distância entre a produção da obra e a sua recepção inexiste o hiato fundamental ao *processo de consenso*.

Hannah Arendt, no entanto, acredita que a legitimidade de qualquer ação sempre deve se dar no âmbito da finitude humana, o que está na contramão da legitimidade absoluta que torna os contatos humanos dispensáveis e de quaisquer relativismos incapazes de pensar a idéia de comunidade humana capaz de se auto-organizar. Baseia-se no juízo estético (a partir de sua leitura de Kant da “Crítica da faculdade do juízo”) para formar sua teoria. Nota que o juízo de gosto⁹, quando discutido numa esfera pública, demanda a comunicabilidade, que o faz elevar-se ao plano do mundo comum, ultrapassando a atitude auto-referencial do gosto meramente subjetivo, validando-se assim calcado não numa prova extrínseca, mas numa concordância elaborada intersubjetivamente.

Arendt interroga-se sobre a diferença entre o *sensu comum* em seu significado usual - “um sentido como nossos outros sentidos, os mesmos para cada um em sua própria privacidade”¹⁰ -, e o *sensus communis* enquanto o sentido através do qual se garante a convergência das sensações. Diz que “o gosto é o senso comunitário” sendo esse *sensu* “o efeito de uma reflexão sobre o espírito”. O *sensus communis* kantiano (na leitura de Arendt) seria assim, tanto condição de comunicação intersubjetiva, quanto um sentido que se sente a si mesmo na operação de reflexão que constitui o juízo.

Para a autora, o *sensus communis*¹¹ é então o sentido especificamente humano, porque a comunicação, isto é, o discurso, depende dele. Diz que: “O único sintoma geral da insanida-

9 Em “Crise na Cultura - sua importância social e política” Hannah Arendt explica que usa a palavra gosto para referir-se aos elementos discriminadores e ajuizadores de um amor ativo à beleza. In: ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007.p.248-282.

10 ARENDT, Hannah. *Lições sobre a Filosofia Política de Kant*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1993.p.92.

11 Daqui em diante, quando falarmos em senso comum, estaremos nos referindo ao “sensus communis”.

de é a perda do *sensus communis* e a teimosia lógica em insistir no próprio sentido (*sensus privatus*) que o substitui”¹².

Essa questão é relevante para Arendt na medida em que o advento da modernidade implica no fim da tradição, ou seja, na perda de validade dos valores tradicionais outrora máximos da humanidade e ainda na constatação de que os totalitarismos excluem totalmente os cidadãos das decisões relativas ao destino comum, sendo estes limitados às suas condições biológicas, como mortos vivos. Trata-se então de recuperar a dimensão da convivência humana como um modo de erguer comunidades vivas e legítimas, devolvendo ao processo de legitimação as condições de inteligibilidade inerente aos homens, já que, sem legitimação por meio de encontro numa esfera intersubjetiva, restariam apenas projeções subjetivas de cada um sobre as obras e a padronização do gosto a partir de critérios absolutos de poder das instituições em determinar o que é relevante não só à arte, mas aos homens de forma geral. Para ela, a padronização das escolhas torna inviável o mundo comum - sem pessoas com gosto próprio não existe mundo, apenas o deserto homogêneo dos padrões porque é a dimensão intersubjetiva do *sensus communis*, inerente ao juízo estético, que o torna fundamental. O *sensus communis* tem o papel de dar a ver que as percepções sensoriais são mais que meras reações de nosso corpo, que em si fundam algum encontro humano detectável pelo acordo com os outros, num prazo indeterminável. O *sensus communis* aponta para uma possibilidade de experiência comum, nunca unânime, do mundo.

Essa ênfase na dimensão intersubjetiva do juízo estético e no tempo intrínseco de formação de um consenso a partir dele indica que nenhuma prova ou autoridade poderia substituir a esfera pública, sem a qual haveria apenas o deserto, a solidão e a descartabilidade da humanidade, já que o consenso estético exige um tempo próprio ao processo de consenso, ou seja, exige um intervalo entre a produção da obra e sua recepção.

Nesse sentido, o que há de perverso contemporaneamente é que, com o juízo estético posto de fora ficamos, por um lado aparentemente livres para pensar tudo e tecer quaisquer relações sociológicas ou históricas, mas por outro, condenados ao deslizamento inevitável do mundo dos significados a partir de intelectualismos que não fazem eco. Isso, no entanto, não implica numa insignificância pública, visto que é enorme a quantidade de artistas produzindo por demanda das instituições e que há um aumento de público de museus, mas na inversão

12 ARENDT, Hannah. *Lições sobre a Filosofia Política de Kant*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1993. p.91.

que permeia o uso deliberado de categorias extra-estéticas para produzir e julgar os trabalhos que são incorporados às instituições de arte sem passar por nenhuma prova de consenso público, o que deveria preceder sua institucionalização – ao menos nessa abordagem em que qualquer legitimação deve se dar no âmbito da finitude humana, ou seja, num campo de significância pública que não é apenas medido por aumento de visitação e consumo de arte.

Isso porque, quando falamos de ensejo de consenso, falamos de um encontro em que a finitude, inevitavelmente, está em jogo. Falamos de uma arte que tem o poder de tocar-nos naquilo que nos é mais íntimo, algo que diz respeito à vida e à morte e, assim, alguma coisa insuperável que não é simplesmente fenômeno cultural. Quando repentinamente nos encontramos de forma tão estranhamente enlaçada com a arte, experimentamos uma convergência com o outro que legitima nossos pensamentos próprios, parecendo até mesmo – sem nunca chegar efetivamente a ser - que todo pensamento é um único, ainda que desejavelmente inesgotável e inacessível a qualquer totalidade. Isso é o que nos move a discuti-lo com o outro: a convicção de que se trata de um acontecimento humano relevante, ainda que não seja passível de demonstração.

1.4 Os padrões de interrupção e seu impacto na entrada no tempo da obra

Mas numa sociedade que se quer *anunciar, vender e descartar*, ficamos sem controle sobre as intrusões crescentes e desconexas de sons e imagens que chegam a nossos sentidos. Excesso e banalidade andam juntos. Sob concorrência constante de atenção isolada - já que também telefones celulares implicam em disponibilidade total da audição, tanto quanto simultaneamente um bombardeio de imagens desconexas de outdoors, vídeos e outros invadem nossos olhos - cada um de nossos sentidos obedece ao estímulo que melhor lhe convém – o *sensu comum* fica comprometido. Steiner¹³ sugere que se investigue o impacto da redução de nossa *capacidade de atenção*, pelos níveis de ruído e redução dos intervalos entre instantes de silêncio, na experiência da arte.

Porque sem intervalo não há mais tempo vago, condição de possibilidade a descontinuidade, mas um tempo único, contínuo por suas próprias interrupções. Viver nesse tempo não dá acesso a experiência de obra nenhuma – na abordagem a qual nos referimos aqui -, já que nela o tempo de encontro com a obra não pode ser um dado externo, sem alteridade. A estratégia consumista talvez seja assim uma variante do intelectualismo - que implica numa análise sempre a priori, com base no saber puro da consciência de cada um - refletindo a contabilidade da logística do pensamento causalista (causa-efeito).

Mais ainda, se estamos constantemente alheios aos danos do excesso de estímulos isolados aos sentidos, isto é, se não levamos em conta a importância da capacidade de se agrupar os sentidos a partir de algo que os faça convergir, como pensar numa experiência estética da arte? Como pensar qualquer encontro intersubjetivo no tempo da obra quando os sentidos estão rifados e dispersos?

13 STEINER, George. *Nenhuma Paixão Desperdiçada*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2001.p.27.

1.5 O paradigma contemporâneo do autismo como negação do outro e o *desmantelamento sensorial*

Não é à toa que o autismo foi considerado por Pierre Fédida como o paradigma contemporâneo da psicopatologia fundamental. Sua hipótese é de que “o autismo adquiriu um tal nível de pertinência semioclínica que sua descrição fenomenologicamente apurada transforma-o numa verdadeira fonte de modelização”¹⁴. Na medida em que a banalidade fornece um sintoma similar ao do *desmantelamento sensorial* autístico, será viável qualquer processo de convergência sensorial tão fundamental à experiência estética do ser humano?

A sedução do excesso da sociedade de consumo é imediata e descartável, somos dirigidos a olhar e a ouvir, já que nossos sentidos estão abertos ao mundo, mas tudo funciona quase como auto-estimulação sensorial - o bombardeio sensorial deste tipo porta nele mesmo uma presença morta extremamente angustiante. Olhamos, ouvimos, mas não há nada ali, nenhuma fonte de convergência. Há apenas aquilo em que somos atirados e onde ficamos presos, numa roda repetitiva do eterno retorno. Esse universo traz nele mesmo sua própria impossibilidade de ser qualquer coisa para além de uma tirania mansa da banalidade, que nem ao menos converge para um tirano definível, apenas vaga num esmaecimento distanciado e sem relevância dado que não admite nenhum tempo que não o seu próprio, interrompendo ativamente e sem pudor, com seus excessos sonoros e visuais, qualquer tentativa autônoma de saída. Esse recurso é similar ao do autismo, porém com fonte diametralmente oposta: sem dor.

No autismo infantil, a dificuldade do estabelecimento do laço com o Outro torna-se para o bebê uma fascinação, atrativa até a vertigem, pela sedução das qualidades estéticas de superfície do objeto, que não é mais travado e amortecido pelo encontro que porta convergência sensorial e estabilidade estrutural. A criança¹⁵, tomada prematuramente pela consciência da separação do seio materno, vive essa separação não como uma perda psíquica, mas como uma

14 FÉDIDA, Pierre. *Nome, Figura e Memória – A linguagem na situação psicanalítica*. São Paulo: Escuta, 1992. p.151.

15 Meltzer resume assim sua posição mais recente sobre o autismo, integrando seus trabalhos sobre objeto e conflito estético: “As crianças autistas têm uma capacidade estética particularmente intensa; até um certo ponto, elas se deparam muito prematuramente com a dor depressiva (o medo de danificar o objeto estético). Então retiram-se do objeto e se privam da experiência estética. Através desta privação, em seguida elas regridem até a destruição de sua própria capacidade mental.” MELTZER, Donald. *Sulla immaginazione*. Seminario en el Centro di Neuropsichiatria Infantile dell’Ospedale Maggiore di Novara, 26-27/ 1/1980 apud HAAG, Geneviève. *Abordagem psicanalítica dos autismos e das psicoses da criança*. In: MAZET & LEIBOVICI. *Autismo e psicoses da criança*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1991.

amputação física de ambos os lados (do seu e do da mãe que, para ela, são um só) e se protege do sofrimento associado a esses fantasmas negando toda a separação, fechando-se numa cápsula que a isola do mundo exterior, do outro. Seu delírio é de negação de todo o *não-eu*. Diferentes recursos são postos em funcionamento visando negar a realidade exterior e a presença separável do outro. Todo o equilíbrio do funcionamento somático é prejudicado: instala-se um mecanismo de defesa, o *desmantelamento sensorial* que impede a formação do envelope psíquico, do qual falaremos mais adiante. Meltzer define o *desmantelamento sensorial* como a suspensão da função de agrupamento das modalidades sensoriais. Tudo se passa como se cada sentido se orientasse permanentemente na direção do estímulo dominante para cada um, sem que nada viesse jamais a agrupá-los. É como se o *senso comum* do qual fala Aristóteles¹⁶ (e ao qual se refere Arendt) ficasse defeituoso. Aristóteles definira o *senso comum* para responder à questão de como os dados providos por nossos sentidos podiam se reunir entre eles, como era possível fazer uma síntese e lhes dar uma significação conjunta. Escreve então o seguinte:

“Cada sentido, portanto, concerne ao objeto perceptível subjacente, subsistindo no órgão sensorial como órgão sensorial, e discerne as diferenças do objeto perceptível subjacente (por exemplo, a visão discerne o branco e o preto, e a gustação, o doce e o amargo). E da mesma maneira nos outros casos. Já que também discernimos o branco e o doce, e cada objeto perceptível um do outro, por meio do que percebemos que eles diferem? É necessário que seja pela percepção sensível, pois eles são objetos perceptíveis. Pelo que também é claro que a carne não é o órgão sensorial último, pois se fosse, haveria necessidade de que o que discerne discernisse ao ser tocado.

Tampouco é possível discernir por meios separados que o doce é diferente do branco, mas ambos devem ser evidentes para algo único – do contrário, se eu percebesse um e tu, outro, ficaria evidente que um é diferente do outro. Contudo é preciso um único afirmar que são diferentes; pois o doce é diferente do branco. Ora, é um mesmo que o afirma. E, tal como afirma, assim também pensa e percebe. É evidente, portanto, que não é possível discernir coisas separadas por meios separados”.

É esta mesma abordagem da sensorialidade que conduz Meltzer a observar, no autismo, a formação de um mundo bidimensional, sem espessura, sem interioridade, em superfície, onde se estendem justapostas experiências sensoriais díspares. Ou, como pontua Didier Hou-

16 ARISTÓTELES. *De Anima*. São Paulo: Ed. 34, 2006.p.107-108.

zel¹⁷: num mundo dinâmico o *desmantelamento sensorial* nos condena à prisão no plano não orientável da fita de *Moëbius*.

O que há do *desmantelamento sensorial autístico* na experiência da arte nas sociedades contemporâneas baseadas no consumo de massas é a dificuldade da convergência sensorial dar-se, pelos impactos na capacidade de atenção .

17 HOUZEL, Didier. Les modèles topologiques. In: _____. *L'aube de la vie psychique*. Issy-les-Moulineaux: ESF Ed., 2002. p.29-74.

1.6 A convergência sensorial como condição de possibilidade para a intersubjetividade

Psicanalistas¹⁸ afirmam que nas bases do desenvolvimento humano está a convergência dos sentidos pois o nascimento biológico é marcado por um bombardeio sensorial caótico e essa experiência estética de extrema intensidade é acompanhada de grande angústia. O acolhimento desta angústia primordial, fundamental para a continuidade do desenvolvimento, dá-se pela convergência sensorial que cria uma ilusão de continuidade corporal com a mãe.

Isto é, no nascimento biológico há uma explosão de sentidos gustativos, táteis, sonoros, visuais e motores que são percebidos de forma dispersa, fazendo cada sentido unir-se à *sua* melhor sensação: o ouvido ao som que mais lhe atrai, o olhar ao brilho mais chamativo, o toque à superfície mais convidativa ao tato, e assim por diante - mas estes estímulos tem pouca chance de partirem do mesmo objeto externo. Meltzer¹⁹ escreve que

Seria pura coincidência se as sensações deste momento as mais coloridas ou as formas as mais cativantes, as mais odorantes, as mais saborosas, as mais doces, as mais quentes emanassem todas do mesmo objeto externo. A exceção do bebê ao seio, é mais provável que essas sensações emanem de objetos variados em cada instante dado, e exceção feita aos objetos de arte ou às qualidades de personalidades as mais fascinantes, já que muitos objetos vão prestar atenção neles.

A convergência sensorial começa a se dar²⁰ quando o bebê percebe que o cheiro de sua mãe, sua imagem visual, o gosto de seu leite, o calor de sua pele e a proteção de seu colo não são sensações independentes umas das outras, mas que, ao contrário, estão reunidas naquela experiência de acolhimento das angústias vitais e espaciais, contidas por sua atenção e capacidade de devaneio. Mas esse momento de prazer, de acolhimento das angústias, se interrompe ao separar-se do objeto estético, fazendo com que desmantelem-se novamente as sensações. Nomeia esse processo de *conflito estético* e insiste ainda na importância da *reciprocidade estética* desta relação, ou seja, é preciso que à experiência estética do bebê responda a ex-

18 HOUZEL, Didier. *L'aube de la vie psychique*. Issy-les-Moulineaux: ESF Ed., 2002.

19 MELTZER, Donald. *Explorations dans le monde de l'autisme*. Paris: Payot, 1980. p.30. Tradução nossa.

20 Principalmente durante a amamentação.

periência estética da mãe. Didier Houzel²¹ concorda, mas enfatiza a importância da dimensão *dinâmica* dessa relação estética primária. Para ele não é apenas o problema do objeto ser belo na superfície e desconhecido no interior que causa o *conflito estético*. A questão é *como* se vai viver a relação com o objeto - estruturante ou destrutivamente – já que o objeto estético é, desde o início, sedutor, atraindo-o irresistivelmente em seu campo gravitacional com uma violência sentida como destrutiva *caso não seja* amortecida pela reciprocidade estética. Supõe ainda que haja não apenas uma *reciprocidade estética* mas também uma *sedução recíproca*, que faz com que à atração do psiquismo nascente da criança pela mãe responda a atração do psiquismo da mãe em relação a seu bebê.

Na abordagem dinâmica do pensamento, o conceito matemático de *atrator* substitui a relação continente/conteúdo proposta por W.R.Bion em sua função de conter as angústias. Trata-se então de um processo de *estabilização do fluxo dinâmico* que conduz à morfogênese²². O aspecto interiorizável da relação entre os dois faz o papel do *atrator* dos sistemas dinâmicos, ou seja, atua como um campo de vetores aplicados sobre um espaço substrato que é, ele mesmo, formado e deformado sob os efeitos das forças representadas por esses vetores. René Thom exemplifica *atrator* como o que um vale é para o escoamento de água, isto é, o vale é escavado por águas vivas e turbulentas ao mesmo tempo em que as dirige e canaliza o fluxo, ao oferecer-lhe estabilidade estrutural.

A força de sedução do objeto estético (e o bombardeio sensorial inerente a ela) causa uma angústia de aniquilamento, sentida como precipitação incontrolável e morte por queda em abismo sem possibilidade de sustentação, a qual apenas o *encontro com o objeto estético dado primeiramente pela convergência sensorial* pode oferecer sustentação freando-a sem, no entanto, imobilizá-la, ao conceder-lhe *certa estabilidade estrutural*. É o que vai permitir a continuidade do desenvolvimento do pensamento em formas mais complexas.

Por isso, não é então o *objeto em si* que é belo, mas o *encontro com o objeto*. É no encontro – no acolhimento das angústias vitais - que se faz o agrupamento sensorial. Este é per-

21 HOUZEL, Didier. Les modèles topologiques. In: _____. *L'aube de la vie psychique*. Issy-les-Moulineaux: ESF Ed., 2002. p.29-74.

22 Na *Teoria das Catástrofes* de René Thom o processo de invenção (destruição criadora) nada mais é do que o nascimento ou a aparição de uma nova forma, isto é, um processo de morfogênese, criação ou ruptura de uma forma pré-existente e, portanto, uma zona de descontinuidade qualitativa do processo morfogenético que dá origem a uma catástrofe do tipo *dobra* (destruição ou criação de uma forma), caracterizando um salto qualitativo no movimento. THOM, René. *Parábolas e Catástrofes*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2004.

cebido não como uma função desempenhada por outra pessoa, mas como *a imagem motora* do abrandamento das angústias. A capacidade atratora do encontro com o objeto oferece *uma parte estável ao processo de abertura do espaço*, ao fazer convergir os fluxos dinâmicos em ato, permitindo a realização do novo pela manutenção de uma forma estruturalmente estável.

Didier Anzieu²³ escreve que o pensamento humano tem horror ao vazio, fonte de angústia existencial, e que é justamente para se defender desse vazio e ao mesmo tempo para construir-se a si mesmo a partir de suas primeiras representações que constrói simbolizações. Sustenta a hipótese (a partir de um paralelo com “Mythologiques” de Claude Lévy-Strauss) de que haja cinco níveis de simbolização, decorrentes do trabalho do pensamento, que tem por objetivo duplo se proteger das angústias originárias (notadamente do vazio) e construir-se a si mesmo. Guérin²⁴ considera que, se levarmos em conta que este trabalho do pensamento é consequência do enigma que é o outro - em sua forma mais elementar (identificação primária) ou na mais elaborada (distinção entre eu e não-eu) - e que, a angústia do vazio interno torna-se sustentável a partir de uma construção que se dá nessa relação, colocamos a escala de simbolização sobre um segundo plano: aquele da relação dos sujeitos entre si, ou seja, de uma dimensão intersubjetiva.

Talvez seja por isso que toda a construção de espaço pareça ser sempre uma operação que envolve observador e obra, juntos, em ato - porque é apenas no encontro de presenças vivas, quando convergente, que se pode formar o tal elo sustentador, calçar o fundo que permite que o salto no olhar do outro não seja dilacerante queda em abismo, mas o salto dos que enxergam no vazio entre as coisas algo impalpável e corpóreo, sutil e latente, algo como um brilho de olhar, que permite distinguir o que é vivo do que está morto. É então no encontro intersubjetivo que podemos criar um campo magnético, imantar o vazio que surge nesse *entre*.

23 ANZIEU, Didier. Note pour introduire l'échelle des symbolisations. In: CHOUVIER, Bernard (org.). *Matière a symbolization*. Paris: Delachaux et Niestlé, 1998. p.14-15.

24 GUÉRIN, Christian. Perspective intersubjective dans 'l'échelle des symbolisations' de D. Anzieu. In: CHOUVIER, Bernard (org.). *Matière a symbolization*. Paris: Delachaux et Niestlé, 1998. p. 18.

1.7 O mal da banalidade : a banalização do encontro no excesso contemporâneo e a prisão no eterno retorno da fita de *Moëbius*

Mas, na medida em que vivemos a tirania da padronização e da indiferenciação, que temos um mundo no qual o que se espera do ser humano é dado, onde particularidades beiram a condição de fraquezas pessoais, todo sistema de legitimação acaba tornando-se um único. É o mundo da *Torre de Babel* bíblica às avessas, no qual a pluralidade não tem espaço, no sentido que há uma ditadura simpática do bem-estar, em que ser *normal* é ser indiferenciado. *Normal* é aquele que dá a ver que vence suas próprias angústias, que de alguma maneira encontra-se para além delas, correspondendo ao que lhe é demandado sem conflitos, ou melhor, com conflitos *politicamente corretos* – um detectável medidor de superioridade. Essa capacidade de responder às demandas é o medidor de sucesso do indivíduo supostamente autônomo. Nesse ritmo, gradativamente fecham-se as saídas ao estranhamento e ao novo. O exército de obras, por mais fundamentais que sejam em si mesmas, não podem funcionar sozinhas, elas precisam fazer convergir a atenção, todo esse ser outro da obra. É preciso atração, atenção, silêncio. O leitor e o livro, como o espectador e a obra, não prescindem um do outro. É preciso que haja um encontro de presenças *vivas* no tempo da obra e não apenas de presenças *físicas* para que o acontecimento se dê, mesmo quando falamos de obras de reconhecido valor. A beleza dessa relação intersubjetiva, o que a torna humana, é sua indispensabilidade – mas seu poder é também sua fraqueza. Como obras poderão fazer despertar, rasgar espaço, se seus mecanismos não forem acionados? Podem morrer da pior praga de todas: de inanição, de banalização. O abismo gargalha.

Distanciados e sem capacidade de elaborar contrastes, lentamente tornamos-nos imunes a esse tipo de interferência. Equivocados e entorpecidos pelo excesso incessante saímos a acumular perdas. No limite vagamos estafados (e talvez frustrados), presos numa fita de *Moëbius*, voltando sempre ao início, aprisionados no plano não orientável. Ou pior, simplesmente passamos ilesos imersos no torpor daquele movimento que anula totalmente nossa capacidade de pensar e sentir, de qualquer juízo estético e, sem nada mais perceber, finalmente, nos tornamos a presença morta de nós mesmos.

Ou não. Gadamer questiona-se por quanto tempo as pessoas conseguiriam resistir fazendo exatamente o mesmo que todos os outros no seu chamado *tempo livre*. Acredita que es-

sa necessidade por demorar-se, por tardar – enfim, por aquilo que o tempo intrínseco da arte nos ensina em sua condição de encontro humano - sempre vai existir, já que a repetição eterna e ininterrupta do processo padronizado tornar-se-ia entediante demais. Se o excesso bulhento nada traz além do *nada enorme*, a sensação do vazio inevitável talvez seja ela mesma um motor para buscarmos algo de vivo no enigma do outro e da arte. Talvez sempre haja saídas pelas fendas do processo, mesmo nas topologias de eterno retorno, pelo descolamento, re-percepção e reflexividade no próprio processo. Parece-nos que é isso que o encontro intersubjetivo no tempo da obra pode fazer. A refletir adiante, agora a partir de algumas obras.

2 REFLEXÕES SOBRE O ENCONTRO INTERSUBJETIVO A PARTIR DE EXPERIÊNCIAS DE OBRAS

2.1 A relevância do familiar: nos reconhecermos na obra ou sermos reconhecidos por ela?



Monge à beira-mar, de Caspar David Friedrich. 1808-10, Museus Nacionais – Berlim.

Em um texto²⁵ de 1810 sobre suas impressões diante de uma paisagem marinha de Caspar David Friedrich, Heinrich von Kleist exalta o quão magnífico é, na infinita solidão de uma beira de mar, sob um céu velado, levar o olhar até uma imensa extensão de água deserta. Para poder fazê-lo diz ser preciso ter ido até ali, ter de partir, desejar passar para o outro lado, não poder, lamentar a ausência de tudo aquilo que faz a vida no rumor das ondas. É preciso uma pretensão dirigida pelo coração e uma privação imposta pela natureza. Para ele, no entanto, diante do quadro isso se torna impossível e o que supunha encontrar na tela, encontra-o *entre a obra e si mesmo* – uma pretensão que seu coração dirige a ela e uma privação que ela mesma lhe impõe. Escreve que se torna assim o monge enquanto a tela torna-se a duna, mas

25 VON KLEIST, Heinrich. *Petits Écrits*. Paris: Le Promeneur, 1999.

estranhamente aquilo em cuja direção seu olhar deveria tender - o mar - está totalmente ausente.

Parece-nos que Kleist refere-se ao tema ao qual concerne essa dissertação: uma reflexão sobre o grande enigma que há no encontro intersubjetivo através da arte, que torna possível sermos tocados nesse encontro naquilo que nos é mais íntimo na dimensão de nossa finitude, um encontro que porta um paradoxo: é um encontro marcado pela perda.

Faz-se necessário um comentário, uma vez que *arte* é um termo amplo que comporta os mais diversos trabalhos e abordagens. Nesse sentido, é necessário sublinhar novamente que não nos referimos aqui nem a *todos* os trabalhos ditos *de arte* nem tampouco a *um ou outro* específico, mas a um acontecimento notório que permeia o encontro intersubjetivo entre espectador e obra *quando ele se dá*, o que implica dizer, obviamente, que dada a complexidade que permeia encontros e desencontros, pode dar-se ou não, como já discutido na primeira parte. Cabe dizer também que a abordagem adotada aqui encontra-se com aquela proposta por Merleau-Ponty²⁶, na qual o conceito de obra é o conceito de *experiência da obra*.

Para Schlegel, “aquilo que acontece na poesia, ou não acontece nunca, ou acontece sempre. Do contrário, não é verdadeira poesia. Não se pode ser obrigado a acreditar que esteja efetivamente acontecendo agora”²⁷. Partindo destas palavras, concordamos não ser necessário acreditar-se no que se postula aqui, como se fora uma tentativa de convencimento do leitor acerca de uma crença subjetiva de quem escreve. Não obstante, isso não se pode demonstrar²⁸, não pode ser posto à prova, levado a laboratório para exames e diagnóstico, simplesmente porque não cabe uma análise científicista, já que o fenômeno não é desta ordem – o que não quer dizer que não ocorra.

No entanto, talvez não aconteça *sempre*. Parece-nos que sua latência é enigmática: por algumas vezes se dá a ver, por outras tantas passa ao largo, ainda que o mesmo objeto esteja ali. Isso faz sentido se considerarmos que não se trata apenas de imanência do objeto, mas de um *encontro* com ele, que não pode prescindir nem da obra, nem do observador, nem das condições em que esse encontro se dá. Não poderíamos *precisar* exatamente quais são todas as condições necessárias ao encontro, mas seguiremos a fazer algumas reflexões acerca do as-

26 MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Olho e o Espírito*. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.

27 SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997. Fragmento 101 da Athenäum.p.62.

28 MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Olho e o Espírito*. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.

sunto partindo da constatação de que, quando acontece, experimentamos a potência de uma obra de arte em criar uma descontinuidade fundamental, vital, naquele que a experimenta e, para tal, analisaremos esse acontecimento em algumas obras.

Para Steiner²⁹ agimos, quando lemos ou experimentamos realmente uma obra, como se encarnasse a *presença real de um ente significativa*, irreduzível a qualquer outra forma ou análise. A obra é uma singularidade em que *conceito e forma constituem uma tautologia*, coincidem ponto a ponto. Essa presença se apossa de nós arrebatando pensamentos e emoções, nos habita oferecendo a chance de experimentar o *mistério de uma presença real*.

Em “El túnel”³⁰, Juan Pablo Castel - personagem principal e narrador - é um pintor que nos conta sobre sua tela, “Maternidade”. Nela, o primeiro plano é tomado pelo tema central. Num canto acima e à esquerda pinta uma janelinha onde se vê uma pequena e remota cena de praia solitária e mulher olhando o mar. Pontua sua indiferença em relação ao grande tema (maternidade) e seu fascínio para com a pequena cena que é para ele uma solidão, ansiosa e absoluta, de alguém que espera, quem sabe, algum chamado distante e apagado.

Posta-se a observar seus espectadores e os despreza a todos, a exceção única desta mulher, María, que nota a pequena cena, que a olha profunda e fixamente, ilhada do resto do mundo, sem ver nem ouvir outros espectadores, absorva naquela solidão que lhe parece familiar.

Castel convence-se que ela é a única que pode entendê-lo, porque pensa como ele. Ela pergunta-lhe então o que pensa, ao que responde não saber, que talvez melhor fosse dizer que ela sente como ele pois olha a cena como o faria em seu lugar. Diz-lhe não saber o que nenhum dos dois *pensa*, mas, não obstante, sabe que há um encontro em *como pensam*³¹.

Sendo o narrador, escreve que a questão é que, ainda que não tenha muitas ilusões acerca da humanidade em geral e quanto aos leitores daquelas páginas em particular, anima-o

29 STEINER, George. Presenças verdadeiras. In: _____. *Nenhuma Paixão Desperdiçada*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2001.p.47.

30 SABATO, Ernesto. *El túnel*. Buenos Aires: Ed. Planeta Argentina, 2000.

31 SABATO, Ernesto. *El túnel*. Buenos Aires: Ed. Planeta Argentina, 2000.p.41-42.

a frágil esperança de que alguma única pessoa chegue a entendê-lo. AINDA QUE SEJA UMA ÚNICA PESSOA, escreve, em letras maiúsculas³².

É o que acredita ocorrer com María. Pergunta-se até que ponto se pode dizer que o olhar de um ser humano é algo físico³³. Parece-nos falar do olhar sobre o perdido, como se esperasse que esse pedido fosse transmissível como ligado ao próprio viver finito. Quando uma única pessoa vem a entendê-lo transmite-se algo da ordem da vida, algo que não é especular, mas sim um encontro no âmbito da finitude humana. Ou seja, espera que mesmo face ao indecifrável da vida e da finitude exista um outro que lhe dê retorno à solidão que porta simplesmente reconhecendo-a, reconhecendo-se nela através do encontro com a obra. Nada há então de restituição de uma plenitude perdida, ao contrário, esse espectador olha o perdido e atravessa a semelhança, captura no perdido algo do mistério da vida: a presença paradoxal da vida e da morte, de um viver-se ciente do mistério da finitude. Sua solidão, de início abstrata, torna-se legítima e tangível porque um espectador a vê, e o mesmo se dá com María, que tem sua solidão reconhecida pela obra.

Weill³⁴ chama esse poder da arte de *nota azul*, em referência a Chopin. Diz que sob o impacto da *nota azul*, o mundo começa a falar conosco, as coisas a ter sentido. “O que há de inestimável no achado da ‘nota azul’ é que, para a insaciabilidade da demanda, ela é a única resposta que sabe não ser nem sim nem não: ela é comemoração [...] de um nascimento”³⁵. Ela nos evoca aquilo que está em jogo no amor, isto é, ao ouvi-la, de alguma forma estranha, as coisas do mundo passam a ter sentido. Para Weill, isto está ligado ao fato de poder marcar sem apelo o limite absoluto do sentido e de invocar a dimensão do mais além do sentido. A *nota azul* apodera-se de nós porque ao ouvir nela uma resposta, a questão que nos habita torna-se viva, justamente por ter podido suscitar uma resposta. Somos abalados pelo familiar da *nota azul* não porque nos reconhecemos nela, mas por sermos reconhecidos por ela.

32 O texto em língua estrangeira é: “(...)y aunque no me hago muchas ilusiones acerca de la humanidad em general y de los lectores de estas páginas em particular, me anima la débil esperanza que alguna sola persona llegue a entenderme. AUNQUE SEA UNA SOLA PERSONA”. SABATO, Ernesto. *El túnel*. Buenos Aires: Ed. Planeta Argentina, 2000. p.11, tradução nossa.

33 O texto em língua estrangeira é: “¿hasta qué punto se puede decir que la mirada de um ser humano es algo físico?”. SABATO, Ernesto. *El túnel*. Buenos Aires: Ed. Planeta Argentina, 2000. p.39, tradução nossa.

34 DIDIER-WEILL, Alain. *Nota Azul*. Rio de Janeiro : Contra Capa , 1997.p.61.

35 DIDIER-WEILL, Alain. *Nota Azul*. Rio de Janeiro : Contra Capa , 1997.p.74.

Se a insondável nostalgia que é filtrada da voz de Billie Holiday nos enche de felicidade, é porque não se trata de desamparo: não somos levados a ter pena dela. Sua voz não nos faz evocar a posição de um Sujeito na sarjeta, despeitado por um Outro surdo e indiferente à sua busca, muito ao contrário. É de fato o Outro presentificado por sua voz que nos aparece com um Outro rasgado de um amor impossível para o Sujeito. Nesse sentido, não é de seu amor impossível pelo Outro que nos fala Billie: é do amor impossível do Outro por ela.

É sua aptidão a supor no Outro um amor rasgado, impossível, que secundariamente rasga o Sujeito e faz dele, para além de um Sujeito amado, um Sujeito amante.³⁶

Isso tudo nos faz pensar que nós, no encontro – quando visceral – com a arte, nascemos conjuntamente, nesse e desse encontro estranho e familiar, ao mesmo tempo.

36 DIDIER-WEILL, Alain. *Nota Azul*. Rio de Janeiro : Contra Capa , 1997.p.74.

2.2 O espaço de troca entre espectador e obra: uma questão desde o Renascimento?



Juízo Final, de Michelangelo. 1537-1541, Capela Sistina, Vaticano.

Para Frank Stella³⁷ o objetivo da arte é criar espaço, um espaço não comprometido com decoração ou ilustração, onde os temas da pintura possam *viver*. Aponta que o problema espacial básico da pintura tem sido descrito simplesmente como o de representar três dimensões em uma superfície bidimensional e que há verdade nessa visão, mas que, no entanto, a pintura de 1500 a 1600 sugere a preocupação do artista em como ele mesmo e o espectador devem experimentar a arte. Trata-se de criar espaço a partir do encontro no tempo da obra. O espaço requerido nessa empreitada é bem mais complexo do que simplesmente o de representar três dimensões com sucesso em superfícies planas. Stella cita o *Juízo Final* de Michelangelo como exemplo de ruptura de espaço. Diz que até então a pintura era para se *olhar através*, mas depois pode ser algo para se *andar através*. Michelangelo, ao destruir totalmente a coerência visual da Capela Sistina, ao explodir a parede final, não deixa nenhuma restrição compositiva, emolduração pictórica ou senso de peso físico: as figuras flutuam no alto e no aberto.

37 O texto em língua estrangeira é: “But, after all, the aim of art is to create space – space that is not compromised by decoration or illustration, space in which the subjects of painting can live”. STELLA, Frank. *Working Space*. New Haven: Harvard University Press, 1986, p.5, tradução nossa.

Coesão pictórica, espaço arquitetônico e gravidade escultórica, aspectos do gênio de Michelangelo, parecem errar, sem destino. Ao dissolver a parede final da Capela Sistina, o espectador sai da capela atravessando Céu e Inferno.

Avalia ser difícil saber ao certo o que isso tem a dizer sobre a pintura, mas que, de um modo mais óbvio e fundamental, o grande artista sempre tenta ver o que está acontecendo em torno dele. Suas pinturas, quase por definição, têm um senso esférico de contenção e engajamento espacial em oposição ao cubo cênico da perspectiva, mais comumente usado na representação do espaço. Uma pintura eficiente apresenta seu espaço de maneira a incluir ambos o espectador e o artista, cada um com seu espaço intacto. Não que essa experiência seja literal, mas a sensação de espaço projetada pela pintura deve ser expansiva o suficiente para incluir ambos: aquele que olha e aquele que cria o espaço. O ato de olhar uma pintura deve automaticamente expandir a sensação espacial, literal e imaginativamente. Em outras palavras, a experiência espacial não pode terminar na moldura, encapsulada no plano do quadro.



Mona Lisa, de Leonardo da Vinci, 1503-1507, Museu do Louvre, Paris.

Para ele, Leonardo assinala o início da tentativa da pintura de livrar-se da arquitetura ao criar duas *bolhas de sabão* cujas membranas se tocam na principal divisória espacial do quadro, nas colunas que emolduram a paisagem e a figura da *Mona Lisa*. Uma bolha se projeta em nossa direção aderindo à balastrada e a outra se curva no sentido inverso, buscando o horizonte. Diz que a imagem da membrana de sabão quer sugerir uma membrana transparente, capaz de envelopar e circundar o espaço de modo a nos dar uma idéia melhor de como

Leonardo dá forma ao espaço pictórico. Criando seu próprio espaço, a pintura se torna incompatível com a arquitetura, competindo diretamente pelo controle do espaço disponível. Na *Mona Lisa* as colunas que emolduram e a balaustrada são anomalias, elas interferem no espaço que Leonardo quer criar, mas não conseguem roubar o sucesso do *sfumato*, que encapsula paisagem e figura humana. O *sfumato* resulta num arredondamento do espaço pictórico. Para o autor, se a idéia do artista inaugurando um espaço que envolve o espectador parece forçada a alguns, é preciso não esquecer-se que a experiência da arte não é da ordem da *verificação*, e que somos comovidos pela ressonância de cor na atmosfera veneziana de Ticiano e pela presença da luz nos interiores de Velásquez, igualmente difíceis de ver.

Quando falamos de encontro intersubjetivo não podemos então desprezar o papel do espectador. Elisabeth Décultot³⁸ nota que, em seus textos críticos, Lessing eleva a imaginação do espectador a um status de força produtiva semelhante àquela do autor mesmo da obra – em outras palavras: o espectador participa da criação da obra da mesma forma que o artista o faz – e que essa equação nova é lida com uma força particular no *Laocoonte*³⁹ de Lessing. No ensaio são muitas as reflexões sobre a maneira como uma obra age sobre a imaginação do espectador. Décultot aponta que a imaginação não se constitui apenas de um árbitro da recepção da obra, ela é uma instância central da própria produção: é a imaginação do espectador que decide o desenlace da cena representada.

No capítulo III do livro *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*, Lessing deixa clara a sua posição quanto à importância da participação do observador no embate com a obra:

Se o artista só pode utilizar da natureza sempre em transformação nunca mais que um único momento [...] então é certo que aquele momento único e único ponto de vista desse único momento não podem ser escolhidos de modo fecundo demais. Mas só é fecundo o que deixa um jogo livre para a imaginação. Quanto mais nós olhamos, tanto mais devemos poder pensar além. Quanto mais pensamos além disso, tanto mais devemos crer estar vendo. Mas no decorrer inteiro de uma emoção nenhum momento possui menos essa vantagem do que o degrau mais elevado dela. Além dele não há nada a mostrar ao olho o extremo significa atar as asas da fantasia e obrigá-la, uma vez que ela não consegue escapar da impressão sensível, a ocupar-se sob ela com imagens fracas, sobre as quais ela teme a plenitude da expressão como se fosse sua fronteira⁴⁰.

38 DÉCULTOT, Elisabeth. “Le Laocoon de Gotthold Efrain Lessing. De l’Imagination comme fondement d’une nouvelle méthode critique” In: *Les Études Philosophiques*, 2003- 2, n° 65. p. 197 a 212.

39 LESSING, Gotthold Efrain. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 1998.

40 LESSING, Gotthold Efrain. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 1998. p.99.

Lessing nos aponta como indispensável a participação do observador na complementação da ação através de sua própria imaginação. Como menciona mais claramente em seu exemplo sobre a pintura “Medéia” de Timomaco:

Ele não tomou Medéia no momento em que ela efetivamente assassina os filhos; mas antes, alguns momentos antes, quando o amor maternal ainda luta com os ciúmes. Nós prevemos o fim dessa luta. Trememos antecipadamente pelo simples fato de logo ver a horrível Medéia e nossa imaginação vai muito além de tudo o que o pintor poderia mostrar nesse terrível momento. Mas, justamente devido a esse fato, que a indecisão de Medéia que perdura na arte nos violenta tão pouco e que nós, antes, desejamos que também na natureza se estanque nesse ponto, que a luta das paixões nunca se tivesse definido, ou ao menos, tivesse se detido até que o tempo e a reflexão tivessem enfraquecido a fúria e pudessem assegurar a vitória dos sentimentos maternos⁴¹.



Medéia, atribuída a Timomaco. Herculano, sem data.

A pintura guarda um único instante, suspenso. Timomaco seleciona o momento anterior ao que Medéia mata os filhos. Nós é que vamos completar a ação. Claro, já sabemos o fim literário, trágico, que a aguarda - o futuro que Medéia está por decidir naquele instante. Mas se tudo se sabe, qual é então jogo livre para a imaginação? Por que Lessing fala que *nossa imaginação vai muito além de tudo o que o pintor poderia mostrar nesse terrível momento*? O que Timomaco de fato oferece à nossa imaginação ao selecionar aquele instante?

41 LESSING, Gotthold Effraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 1998. p.100-101.

Pensamos que o pintor faz uma viagem no tempo narrativo até encontrar o momento limite, em que Medéia ainda não está louca, mas é apenas humana. Então, de certa forma, poderíamos dizer que a escolha do instante tratado aposta numa humanidade reconhecível ao outro e na impossibilidade de o estancarmos racionalmente, tal é nosso envolvimento. Sua pintura precisa encarnar a força do que ela sente, de suas paixões se digladiando. Daí a importância de que a obra seja virulenta e engajadora: tem que ter força suficiente para condensar a explosão que quer desencadear em nós, observadores. A obra precisa ser humana a ponto de nos identificarmos com ela, para podermos pensar além, complementá-la. E se conseguimos fazê-lo é porque não há *non-sense* na cena de horror. De alguma estranha forma, contraditória e inquietante, aquilo tem um sentido também para nós, daí sua horrível força.

Por isso parece ser necessário usar esse ponto específico do tempo narrativo na imagem. Para além de saber, precisamos sentir e antecipar que o horrível inevitavelmente virá, que não podemos detê-lo. No instante da indecisão de Medéia nos defrontamos com uma força instável e *explosiva*, não *explodida*. Por um breve momento pousamos no ponto onde a vida e a morte se entrecruzam. Se Medéia nos fosse apresentada no ápice de sua loucura, a obra não teria força, seria apenas a representação da idéia de insanidade de outrem, sem nada demandar do observador além da aceitação passiva do saber, excluindo-o da operação artística. Mas não, somos convocados a participar ativamente. Somos nós que construiremos imaginariamente os momentos crescentes de seu desvario, há algo nele que fala à nossa humanidade, e é por isso que o deixamos fazer-se em nós. Medéia nos acomoda no ponto onde pode desalojar nossas certezas, numa incômoda zona cinzenta entre a vida e a morte, de onde podemos ouvir o anúncio da finitude humana.

Timomaco nos oferece o engajamento no *instante fecundo*, anterior ao ápice, para que possamos imaginar muito além de tudo o que o pintor poderia mostrar nesse terrível momento. Lessing acredita que o pior dos horrores humanos não pode ser encarcerado em uma imagem estática sem que esta o enfraqueça. Timomaco constrói um labirinto de continuidades possíveis àquele momento que, apesar de convergirem para um mesmo final enquanto narrativa não convergem para a mesma imagem, podendo encarnar diversas, dependentes da imaginação do observador. Assim, liberta a imagem do momento mais fecundo, transformando-a em um universo de imagens possíveis que, quanto mais olhamos, tanto mais podemos pensar além e ao pensarmos além, tanto mais cremos estar vendo. Não há limite.



Laocoonte. No Museu Vaticano, como Lessing o deve ter visto, antes da remoção da réplica do braço direito em 1960.

Voltemos ao embate entre observador e obra em Lessing, agora no grupo escultórico *Laocoonte*. O primeiro entra em cena no momento em que Laocoonte suspira. Ao engajar-se na cena, reconhece-se em sua dor, ela não é conhecida, mas é familiar. Sua força faz com que o observador complemente a ação no tempo e sua imaginação grite. No entanto, são muitas as complementações porque são diversas as interpretações das reações à dor. E são tantas as interpretações porque dependem do encontro e do espectador em questão.

Waltercio Caldas diz que

[...] as dúvidas e perplexidades do espectador fazem parte de sua intimidade e a percepção da obra se dará ou não conforme sua disponibilidade. Não é possível esperar empatia imediata da obra com seu público, na medida em que a percepção dessa obra depende da imaginação, da cultura e da disponibilidade de cada pessoa interessada, e isto importa muito. Algumas pessoas têm mais imaginação, outras menos, e cada uma delas terá uma relação diferente com as obras.⁴²

Assim, no *Laocoonte*, a imagem máxima do grito não é *dada* pela obra, mas sim *disparada* pela obra e chega à sua potência máxima no observador como efeito da força da obra sobre ele. Vamos até o grito e voltamos ao instante que o antecede. Vamos e voltamos, vamos e voltamos: a escultura pulsa. A imaginação não grita apenas porque conhece a literatura e sabe

42 CALDAS, Waltercio. In: RIBEIRO, Marília (org). *Waltercio Caldas: o atelier transparente / Entrevista*. Belo Horizonte: C/ Arte, 2006.p.9.

o que acontece na narrativa, mas porque é tomada pela virulência do grupo escultórico. *Laocoonte* anima seu observador e o liberta para que grite o seu grito dos gritos, particular. O espectador engaja-se no *instante fecundo*, cuja pregnância imprime movimento ao grupo escultórico.

Quando [...] Laocoonte suspira, a imaginação pode escutá-lo gritar; se, no entanto, ele gritasse, ela não poderia nem subir um degrau acima na sua representação, nem descer um degrau abaixo, sem olhá-lo num estado mais tolerável e portanto, mais desinteressante. Ela o escuta apenas gemendo ou já o vê morto⁴³.

Se para a mesma dor, o grito pode ser contido ou rasgado, será que é o grito o que mais importa? Talvez o instante do silêncio, ou do suspiro, que se apresenta em Laocoonte já encarna a dor máxima de todos os homens, aquele momento limite entre o suportável e o insuportável, comum a todos. O grito grita a dor para que ela o abandone, porque ela já o habita em toda a sua força. E ao fazê-lo imprime valores à dor, graduações, qualidades morais. O grito se refere à dor. A dor apenas é.

Para Fernando Pessoa

tudo o que se passa numa mente humana de algum modo análogo se passou já em toda outra mente humana. O que compete, pois, ao artista que quer exprimir determinado sentimento, por ex., é extrair desse sentimento aquilo que ele tenha em comum com sentimentos análogos dos outros homens, e não o que tenha de pessoal, de particular, de diferente desses sentimentos.⁴⁴

Isso não acontece apenas com obras que hoje declaram demandar participação do espectador. Toda grande obra cria um espaço que envolve o espectador, não o fosse, a obra seria inerte – uma demonstração a ser contemplada, admirada a distância. O nível de turbulência que causa às certezas sai diretamente daí: o espectador carrega nos olhos o contínuo do mundo e a obra de arte opera com isso.

Um olhar distanciado sobre uma grande obra reflete a atitude típica de uma perspectiva escolar acerca do ponto de vista onde não há aventura, apenas domínio do saber. Ao contrário, quando a arte desafia as verdades detidas a priori na consciência, o faz porque sucede em manobrar algo de estranho no familiar. Assim, conhecer pela arte não pode ser uma

43 LESSING, Gotthold Effraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 1998. p.100.

44 PESSOA, Fernando. *Obras em Prosa*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1974.p.248.

operação distanciada, *sempre* implica em participação. Por isso o desgastado tema da *participação do espectador* não pode se definir pela simples intenção do artista em fazê-lo participar girando uma manivela, apertando um botão ou andando pelo interior da obra: *fazê-lo participar é impedi-lo de sair ileso do embate*.

Portanto, nada há, no que tange o acontecimento intersubjetivo da arte, de profissão de fé: ela se dá a ver, em ato – ou não, depende do impacto da obra *em obra, em ato*. Leiamos um trecho de Machado de Assis:

Como daí chegaram ao amor, não o soube ele nunca. A verdade é que gostava de passar as horas ao lado dela; era a sua enfermeira moral, quase uma irmã, mas principalmente era mulher e bonita. *Odor di femina*: eis o que ele aspirava nela, e em volta dela, para incorporá-lo em si próprio. Liam os mesmos livros, iam juntos a teatros e passeios. Camilo ensinou-lhe as damas e o xadrez e jogavam às noites; — ela mal, — ele, para lhe ser agradável, pouco menos mal. Até aí as coisas. Agora a ação da pessoa, os olhos teimosos de Rita, que procuravam muita vez os dele, que os consultavam antes de o fazer ao marido, as mãos frias, as atitudes insólitas. Um dia, fazendo ele anos, recebeu de Vilela uma rica bengala de presente, e de Rita apenas um cartão com um vulgar cumprimento a lápis, e foi então que ele pôde ler no próprio coração; não conseguia arrancar os olhos do bilhete. Palavras vulgares; mas há vulgaridades sublimes, ou, pelo menos, deleitosas. A velha caleça de praça, em que pela primeira vez passeaste com a mulher amada, fechadinhos ambos, vale o carro de Apolo. Assim é o homem, assim são as coisas que o cercam.

Camilo quis sinceramente fugir, mas já não pôde. Rita como uma serpente, fez-se acercando dele, envolveu-o todo, fez-lhe estalar os ossos num espasmo, e pingou-lhe o veneno na boca. Ele ficou atordoado e subjugado. Sustos, remorsos, desejos, tudo sentiu de mistura; mas a batalha foi curta e a vitória delirante. Adeus, escrúpulos!⁴⁵

A etimologia⁴⁶ da palavra arte é engano, malícia. Rita é constantemente citada como um anagrama para *trai*. Sem descartar *trai* pensemos sonoramente, apenas por um instante, em Rita como *arte*. Machado de Assis apresenta-a como serpente. Imediatamente uma imagem começa a mover-se sinuosa, lenta e irrevogavelmente no pensamento do leitor. Pressentimos o perigo do inevitável acercar-se. Há algo de terrível e sedutor nesse envolvimento. Há no encaideamento das palavras algo que não se pode interromper, há nele o movimento infinito da serpente. Súbito, do mesmo susto previsível que toma as descontinuidades criadoras e destruidoras, Rita faz estalar os ossos de Camilo, quebra sua estrutura sólida, o esqueleto certo que carrega sem perceber. Por fim, pinga-lhe o veneno na boca. Ao narrador, como se decorrente de uma fatalidade imperiosa, sua vitória é delirante: “Adeus escrúpulos!” – exclama -, adeus hesitação da consciência!

45 MACHADO DE ASSIS, Joaquim. A Cartomante. In: *Contos - Uma antologia*. Volumes 1 e 2. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.p. 256-257.

46 Conforme definição do Dicionário Etimológico Nova Fronteira. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1986.

A ação cresce até a ruptura. É de ordem corpórea, não virtual. Camilo aspira nela e em volta dela, para incorporá-lo em si próprio. Há um vai-e-vem ritmado entre Rita e Camilo que subitamente se acelera: primeiramente “lêem”, “jogam e vão juntos”, “olhos se encontram”, consultam-se, tocam-se. Sentimos o arrebatamento ir tomando o texto, costurando-se, o espiralar da fascinação e a intensificação do movimento, até que se dá o bote da serpente e a vertigem do assombro.

O bote é outro parágrafo. O acontecimento está para além das vontades de Camilo, ele “quis fugir, mas já não pôde”, resta-lhe apenas dar adeus à hesitação da consciência. Está também para além do entendimento do leitor: em que ponto exatamente aquilo acontece no texto? Não o sabemos, acontece em ato, em movimento, em cada palavra e em todas juntas sem descarte, no ato da leitura. “Palavras vulgares; mas há vulgaridades sublimes, ou, pelo menos, deleitosas”. O acontecimento não está no significado das palavras, mas no inegável turbilhão que há nelas mesmas. Não são as ações às quais as palavras remetem que importam, mas o que acontece naquelas palavras. Está tudo ali no texto, não há como não ver a emergência do amor e da angústia, sua inevitabilidade e força. “Assim é o homem, assim são as coisas que o cercam”. É o que constata Machado de Assis: *esse* é um fenômeno humano.

2.3 O encontro com a arte como acontecimento estranho-familiar

Tornemos então à reflexão sobre sermos tocados, no encontro com a arte, naquilo que nos é mais íntimo pelo estranhamento inquietante. Em psicanálise, o fenômeno da estranheza familiar é conceituado como *Unheimliche* e vem a afirmar que nada se parece mais íntimo em nós do que aquilo que é mais estranho.

A estética é abordada por Freud em *Das Unheimliche*, como a teoria das qualidades do sentir. Caminhando junto com esse pensamento freudiano neste texto, interpretamos que, ao colocar o efeito de surpresa da estranheza inquietante como um ‘ramo central da estética’, o que é posto em jogo é o enigma da semelhança como avesso da diferença, o que inclui uma duplicação: igual e o familiar aliado a um equívoco, cuja estranheza implica a promessa infinita do idêntico aliada a uma sinistra ameaça.⁴⁷

Como princípio estético para psicanálise, o *Unheimliche* apresenta a face oculta que nos habita, impressa sob a forma afetiva de inquietação e estranhamento. O efeito-surpresa do encontro estranho-familiar causa o “lapso de imagem”⁴⁸: face à estranheza inquietante, o imaginário falha em sua função de barrar algo que não se pode ver. Esta falha no imaginário faz emergir um vazio angustiante pela falta de forma. Neste instante, o ser é tomado por uma possibilidade de destruição, mas é unicamente pela incapacidade do imaginário disponível dar conta daquela experiência que se faz possível o corte criativo.

Na estranheza inquietante do “lapso de imagem”, o eu não se encontra tal como se reconhece em sua vertente especular. O estranho se mostra, habita no eu e suas vestes caem. O “lapso de imagem” é falha da miragem, efeito do inconsciente, tropeço no real, que movimenta o sujeito através de seu som angustiante e o recoloca enquanto desejante na busca incessante de significação, de novas inscrições e de novas apresentações do objeto de desejo.⁴⁹

Façamos agora uma tentativa de descrever a experiência do estranho-familiar nos termos da arte. Primeiramente, algo de intrigante e sedutor nos convida a ativar o mecanismo da obra. Subjugados, jogamos o que pensamos ser seu jogo, mas, ao fazê-la funcionar, somos surpreendidos. Súbito, algo sai de prumo, algo que rouba o chão de nossas certezas: a verti-

47 FRANCA, Maria Inês. *Psicanálise, Estética e Ética do Desejo*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1997.p.131.

48 FRANCA, Maria Inês. *Psicanálise, Estética e Ética do Desejo*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1997.

49 FRANCA, Maria Inês. *Psicanálise, Estética e Ética do Desejo*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1997.p.85.

gem domina, as convicções intelectuais caem. Tudo se torna cinzento e brumoso: é tarde demais para aplicar-se o saber *a priori*, a obra agora rejeita qualquer posição contemplativa. Apenas convém: *esqueça-se da aparência estática do objeto que vê e imbrique-se no espaço que construímos juntos em ato*. Assim, com um corte, interrompe o contínuo e nos joga no Aberto. Paradoxalmente, o salto irrevogável no abismo e a vertigem que se segue são amparados pelo ritmo nele esculpido pela própria obra.

O paradoxo instala simultaneamente um equilíbrio instável e um movimento de abertura de espaço. E quanto maior a intensidade da oposição, mais latente é sua verdade. Em arte, os opostos são inclusivos. “A dissonância apenas amplifica”⁵⁰. Como escreve Hölderlin

O significado das tragédias se deixa conceber mais facilmente no paradoxo. Na medida em que toda capacidade é justa e igualmente partilhada, tudo o que é originário manifesta-se não na força originária, mas, sobretudo, em sua fraqueza, de forma que a luz da vida e o aparecimento pertencem, própria e oportunamente, à fraqueza de cada todo. No trágico, o signo é, em si mesmo, insignificante, ineficaz, ao passo que o originário surge imediatamente. Em sentido próprio, o originário pode apenas aparecer em sua fraqueza.⁵¹

A vertigem da ordem instaura simultânea e paradoxalmente o aberto e o ritmo, que inverte o movimento turbilhonário, fazendo a vertigem da quebra das certezas passar de submersão no caos a emergência⁵² de verdade, emergência de vida. Ao abrir e magnetizar a fenda aberta a um só tempo, criam um campo em que gravitam objetos e espectador, o que há e o que não há - convocado pelo que há -, o visível e o invisível, cheio e vazio. Por isso esse rasgo inédito não se escancara ameaçadoramente ansioso por engolir-nos, mas apresenta-se como evidência, como clarão. Por isso o desconhecido dessa experiência não nos ameaça de aniquilação, pelo contrário, faz o pulso pulsar mais vivo, porque vivenciamos o processo de abertura do espaço, em que o originário pode manifestar-se. Esse processo não é extrínseco a nós, não somos meros “espectadores”. *Vida, graça, novidade*⁵³ é o que sentimos escorrer da *alma, como de uma fonte perene*.

50 STEVENS, Wallace. The man with the blue guitar. In: _____. *Poemas*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.p.75.

51 HOLDERLIN, Friedrich. *Reflexões*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

52 MALDINEY, Henri. *Regard, Parole, Espace*. Lyon:Éditions L'âge d'Homme,1994.p.151.

53 Parafraçando Machado de Assis em MACHADO DE ASSIS, Joaquim. O homem célebre. In: _____. *Contos - Uma antologia*. Volumes 1 e 2. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.p.371.



Casas Tenebrosas, de Oswaldo Goeldi. Xilogravura a cores, sem data.

É o que acontece no encontro com o labirinto solitário e escuro, de noite riscada na madeira, das “Casas Tenebrosas” de Goeldi. Súbito, o espectador descobre-se parte daquilo. Essa verdade torna-se latente daquele dia em diante, somos tomados pela convicção de que o será para sempre, que o clarão de Goeldi nos perseguirá por toda a vida, em todos os cantos escuros, sussurrando: *veja a solidão que é sua, que é a sua verdade*. É só por isso que podemos vê-la, é por isso que não passa ao largo. Goeldi não *ilustra* sua própria solidão - *apresenta* a solidão humana, convoca a noite mais terrível de quem a vê. Presos numa verdade angustiante deste clarão, finalmente podemos enxergar. Paradoxalmente, torna-se possível respirar. É no auge da solidão de “Casas Tenebrosas” que se apresenta o que é estar totalmente acompanhado.

Alguns artistas e filósofos pensam a questão da criação em arte por esse confronto paradoxal, de opostos inclusivos, entre o vazio abissal (às vezes chamado de caos ou aberto), a vertigem e o ritmo. Para Paul Klee⁵⁴, o caos – feixes de linhas aberrantes que não capturam o olhar – torna-se ordem pela arte, que instala um ritmo de um salto e, para Maldiney⁵⁵, esse ritmo é a forma que dá à matéria uma existência inédita. Waltercio Caldas diz que a realização

54 KLEE, Paul. *Das bildnerische Denken. Schriften zur Form – und Gestaltungslehre*, herausg. von Jürg Spiller, p.3, Basel 1964 apud in MALDINEY, Henri. *Regard, Parole, Espace*. Lyon: Éditions L'âge d'Homme, 1994. p.151, tradução nossa.

55 MALDINEY, Henri. *Regard, Parole, Espace*. Lyon: Éditions L'âge d'Homme, 1994. p.163.

de uma obra se dá na medida em que se vai encontrando condições de transformar algo que não havia em coisa que existe. Considera ser o mais incrível deste processo aprender ao longo dele mesmo, seguindo com esta transformação que chama de “abismo, um abismo para frente: idéias e matérias construindo maneiras de se tornarem outras coisas, ainda mais amplas, mais vitais. Uma vontade que vai em direção ao seguinte”⁵⁶.

Em Rilke⁵⁷ lemos:

Com todos os olhos a criatura percebe
o Aberto. Somente nosso olhar é
como que invertido e colocado,
como armadilha, em torno de sua livre saída.

Rilke adverte ainda que “o Belo nada mais é do que o começo do Terrível que ainda suportamos; e o admiramos porque, sereno, desdenha destruir-nos”⁵⁸. Nessa experiência disruptiva um canto de Sereia, uma sedutora e ritmada imantação opera entre o que toleramos e o que não toleramos, aquilo que ameaça nos aniquilar. Nesta relação com a obra o espectador participa sentindo e pensando, e é por isso que pode se definir um espaço que inexiste a priori. O espaço nasce desta experiência singular, é criado por ela, é determinado pelo confronto com a força do trabalho. Não há uma trajetória, um caminho pré-determinado, arrogante, aplicável a qualquer um, decorre de um encontro intersubjetivo, no tempo da obra. Quando a arte sucede em retirar o espectador da quietude alienante e alienada de suas certezas abstratas, confrontando-o com uma angústia inquietante, rememora-o poeticamente de sua condição humana. O mal-estar opera, produz, em oposição ao registro improdutivo do apaziguamento alienante.

Ao operar com o que se sabe *de cor* (de coração), com o que está impregnado em nosso corpo e de alguma forma subvertê-lo, imprime um paradoxo, algo de insustentável no encontro, um estranhamento que implica numa re-percepção a partir de um mal-estar, que demanda movimento, recolocando-nos como desejantes *na busca incessante de significação*.

56 CALDAS, Waltercio. In: RIBEIRO, Marília (org). *Waltercio Caldas: o atelier transparente / Entrevista*. Belo Horizonte: C/ Arte, 2006. p.10.

57 RILKE, Rainer Maria. Elegias de Duíno. In: _____. *Os Sonetos a Orfeu / Elegias de Duíno*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2002.p.173.

58 RILKE, Rainer Maria. Elegias de Duíno. In: _____. *Os Sonetos a Orfeu / Elegias de Duíno*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2002.p.127.

O vazio desse encontro manifesta-se diante do desmoronamento-surpresa de tudo que é especular. Há um movimento intenso que está na imagem afetada pela perda do olhar, e que é apreendida na função do olhar, na medida em que *o olhar olha o olhar perdido*. Pensemos essa questão em Duchamp, a partir do “Pequeno Vidro”, de 1918.



To Be Looked at (the Other Side of the Glass) with One Eye, Close-to, for about an Hour, de Marcel Duchamp. MoMA, NY.

Obra preparatória para o “Grande Vidro” inclui, embutida em sua superfície, uma lente fotográfica Kodak. O título do trabalho é também sua instrução de uso: *Para ser olhado (do outro lado do vidro) com um olho, de perto, por aproximadamente uma hora*⁵⁹. De Duve⁶⁰ relata que faz a experiência e, após a longa espera, entediante e desconfortável, o trabalho revela-se para ele, mas apenas quando, por acaso, outro visitante da galeria passa pelo outro lado do vidro. O que vê é um homúnculo, de cabeça para baixo na posição em que estivera antes - pois só após ler as instruções desde aquela posição que postara-se do outro lado do vidro. Acontece um *encontro perdido (missed encounter)* tendo o trabalho como instrumento do encontro – ou, diríamos, um encontro marcado pela perda. E, como o outro espectador faz o que ele próprio havia feito pouco antes, seu olhar parece olhá-lo a si mesmo com um retardo– é então um encontro perdido com seu próprio olhar.

59 “To Be Looked at (the Other Side of the Glass) with One Eye, Close-to, for about an Hour”. (Tradução nossa)

60 DE DUVE, Thierry. *Kant after Duchamp*. Cambridge & London: The MIT Press, 1997. p.402-403.

Dá-se uma esquizo do olho e do olhar, que indica o fundamento do sujeito em um jogo de brilho e de negritude, de presença e de ausência. A ruptura desse encontro com a arte está em sua força desordenadora, de efeito-surpresa, onde o olhar é surpreendido até o assombro, propondo a destruição da imagem enquanto semelhança e introduzindo a distinção entre o especular e o escópico, entre o que se vê e o que não pode ser visto, indicando que o impossível de ver dá razão àquilo que se vê. Isto nos interroga sobre o instante do estranhamento, onde quem olha acaba se fazendo olhar, capturado por uma face oculta que nos habita, traduzida como negatividade impressa sob a forma afetiva de inquietação e estranhamento.

Esta borda de emoção bordeja e mostra o eterno rodeio do belo-erótico em torno do inimaginável e do indizível. Esta estética-erótica e seu fundamento trágico (porque opera as ligações eróticas submetidas ao face-a-face com a ausência de sentido) apresenta um estranho-familiar, princípio estético que enlaça os sujeitos no plano da criação, aquele do vínculo do erótico com o perdido, um eros do nosso não saber, a surpresa do que não estávamos procurando mas achamos⁶¹. São obras que nos causam uma busca de significação.

Para Octavio Paz⁶²

O inacabamento do Grande vidro é semelhante à palavra última, que nunca é a do fim, de “Un coup de dés”: é um espaço aberto que provoca novas interpretações e que evoca, em seu inacabamento, o vazio em que se apóia a obra. Esse vazio é a ausência da idéia. Mito da Crítica: se o poema é um ritual da ausência, o quadro é sua representação burlesca. Metáforas do vazio. Obras abertas, o hino e o mural iniciam um novo tipo de criação: são textos nos quais a especulação, a idéia ou “matéria gris”, é o personagem único. Personagem elusivo: o texto de Mallarmé é um poema em movimento e a pintura de Duchamp muda constantemente. A conta total em formação do poeta jamais se completa; cada um de seus instantes é definitivo em relação aos que o precedem e relativo diante dos que os sucedem: o próprio leitor é apenas mais uma leitura, um novo instante dessa conta que não acaba, constelação formada pelo talvez incerto de cada leitura. E o quadro de Duchamp é um vidro transparente: verdadeiro monumento, é inseparável do lugar que ocupa e do espaço que o rodeia: é um quadro inacabado em perpétuo acabamento. Imagem que reflete a imagem daquele que a contempla. Jamais poderemos vê-la sem que nos vejamos a nós mesmos. Em suma, o poema e a pintura afirmam simultaneamente a ausência de significado e a necessidade de significar e nisto reside a significação de ambas as obras. Se o universo é uma linguagem, Mallarmé e Duchamp nos revelam o reverso da linguagem: o outro lado, a face vazia do universo.

E para Frank Stella⁶³ é justamente a qualidade efêmera da pintura que chama o que não está lá: uma grande pintura sempre promete o que a certeza jamais alcança. E é por isso

61 FRANCA, Maria Inês. *Psicanálise, Estética e Ética do Desejo*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1997.

62 PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007. p.54

63 STELLA, Frank. *Working Space*. New Haven: Harvard University Press, 1986.

que o pintor tem sempre seus olhos bem abertos, porque se preocupa com aquilo que não está vendo. Segue procurando por aquele algo que o está iludindo, por aquilo que acredita estar dentro de seu campo de visão sempre limitado, escondido em algum ponto cego em sua nuca. Insiste nessa busca pelo ilusório, tanto por hábito quanto por frustração, mesmo que completamente convencido de que lhe escapa a cada momento em que olha em torno. Por isso diz ser possível ver Caravaggio olhar-se a si mesmo desde o *Martírio de São Mateus*, Velásquez examinar seus arredores em *Las Meninas* e Manet testar a mulher do bar para descobrir se há algo diferente naqueles que têm que *trabalhar* mais do que *ver* para ganhar a vida. Os artistas esperam que essa sombra seja aquilo que jamais saberão ou verão, mas a convicção de sua presença torna-a inegável. Talvez, diz, não seja nada além da presença maçante de sua própria mortalidade, de seu iminente desaparecimento e é por isso que o artista olha-se instintivamente no espelho: na expectativa - sempre frustrada - de abalar a morte.

Mas a imortalidade é da ordem da paixão: Narciso apaixona-se por sua imagem em espelho, crê que seu reflexo lhe basta. Destrói-se; o espelho é sempre ilusório. A ilusão da completude por si mesmo paralisa, nela não há falta, não há nada pelo que mover-se; nada resta senão morrer imerso em si mesmo. O movimento dá-se pela falta. A ninfa Eco, no mito de Narciso, apresenta aquilo que ecoa para além do ensimesmamento, mas que Narciso não ouve por estranho a sua convicção de verdade especular: o estranho eco passa ao largo, é ignorado. Mas ao vedar a escuta ao estranhamento, sem o mal-estar que quebra a ilusão paradisíaca de completude, Narciso afunda e morre.



Alegoria da pintura, Jan Vermeer. Por volta de 1666. Vienne, Kunsthistorisches Museum.

Para Stella, na *Alegoria da Pintura* Vermeer percebe a pintura como responsável por aquilo que não se consegue ver, atribuindo-lhe uma responsabilidade de *continuidade* que pensa ser a salvação da pintura. Ou seja, ao agarrar-se aos pontos cegos da visão do pintor, ao observar o espectador observando, ao colocar um modelo em roupas de artista, ao transformar aquele que registra a cena num modelo anônimo e ao revelar o espaço em branco a ser preenchido na tela, nada mais faz do que dar a ver aquilo que não se vê, o lado desprotegido e inconsciente. Cria assim uma presença sem peso, a do artista ele mesmo, para complementar a personificação feminina da arte, o *etéreo*.

Voltemos ao que Frank Stella escreve sobre a tela de Vermeer: nossa primeira reação ao puxar a cortina no canto da pintura é de deleite, como se tivéssemos tropeçado no máximo refinamento da arte, tudo à nossa frente torna-se claro e verdadeiro. Mas a visão é instável, em alguns momentos ameaça desaparecer. Ainda sentimos que o espaço pictórico encapsulado e miraculosamente aceso vai resistir, arrastar-se conosco, acompanhando-nos até que cessemos de existir, e depois esperamos que lentamente agarre-se aos nossos sucessores, quem

quer que sejam. Antecipando essa jornada infinita, avalia Stella, Vermeer parece ter deliberadamente secado a vida de seus modelos, deixando apenas duas conchas cheias de uma presença branca como giz para traçar a continuidade da arte através do presente eterno. Temos de início a sensação de invadir um momento privado quando entramos na pintura de Vermeer, mas logo a sensação de detalhes penetrantes, a sensação da tapeçaria se desembaraçando em nossas mãos sugere que esse momento privado seja apenas acomodação ao tempo que passa, e *que no fim não somos observadores, mas vítimas as quais Vermeer capturou*. Ele está, afinal, parado em pé atrás de nós, nos olhando olhar arte.

Ao apontar a sombra, o ponto cego na nuca do pintor, Stella sublinha a preocupação do artista com aquilo que sabe que há, mas não pode ver. A sombra é, então, a incompletude que se insiste presente e o estranhamento, seu anúncio. A arte paradoxalmente tenta uma unidade que já sabe impossível e, ainda que deseje a completude, não credita a ela uma possibilidade total. É assim, sempre, um encontro marcado pela perda. O criar traz com ele uma dimensão *Unheimliche*, um encontro com o tempo do desamparo diante de tudo que é uno e que possibilita o surgimento do diverso porque se refere a não antecipação de sentido, uma renovação encantada, um efeito perturbador, comovente e surpreendente porque percebido na efemeridade do instante.

No terror e esplendor da emoção, os três senhores ficaram mais lívidos que círios.⁶⁴

Criamos a partir deste vazio angustiante e deslumbrante onde ainda não há representação formulada, a partir de algo que se passa na ordem do afeto, algo estranhamente-familiar percebido como um tropeço no vazio de sentido, instituindo um campo de intensidades como fenômeno que expressa e interroga os limites traçados no campo do prazer e que promove uma deslocabilidade, um atravessar o campo do limite do prazer e, na sua exterioridade, um para-além-do-prazer, o criar.

Este criar, na abordagem psicanalítica, é efeito de uma solicitação ao simbólico para recobrir parcialmente o vazio angustiante. O efeito da criação é assim um acontecimento que se dá sustentado por nosso corpo simbólico, corpo habitado por uma linguagem carregada de símbolos, de imagens e de afetos, ou seja, um corpo assujeitado a uma materialidade de im-

64 QUEIRÓS, Eça de. O Tesouro. In: _____. *Contos*. Porto: Lello & Irmão, [19-?]. Disponível em: www.fcsh.unl.pt/deps/estportugueses/Bibliolus/Textos/Contos%20-%20E%C3%A7a.pdf. Acesso em: março 2008.

pressões e de inscrições e que apresenta, assim, sua marca legítima de uma origem passional e alteritária, marca permanente de tensão entre o sensível e o inteligível.

2.4 A impossibilidade do acontecimento da arte por um encontro fora de seu tempo intrínseco

Tendo falado sobre a experiência criadora da arte a partir de um tropeço no vazio de sentido, pensemos a importância da entrada no tempo da obra para que esse encontro se dê.

Quando os homens descobrem que a Biblioteca de Babel é o universo, que abarca todos os livros, a primeira impressão é de extravagante felicidade. Sua lei fundamental, descoberta por um bibliotecário de gênio, é simples: se todos os livros constam de 25 símbolos gráficos e, se não há dois livros idênticos então, por simples análise combinatória, conclui-se que a Biblioteca é total - possui todas as combinações desses 25 caracteres -, compondo um número vastíssimo (porém finito) de livros onde se encontra tudo o que se pode expressar, em todos os idiomas. Todo mistério da humanidade, como a origem da Biblioteca e do Tempo, poderia ser esclarecido por algum de seus livros. É uma verdade matemática e, portanto, uma certeza.

Tudo se torna dedutível. Deduzamos juntos, como exemplo e por prazer, o livro divino: a biblioteca é composta por câmaras hexagonais, com estantes iguais repletas de livros de formato uniforme que ocupam cinco de seus lados. O livro da verdade absoluta abarcaria todos os outros - sua câmara seria um polígono de n-lados no qual *n tende* ao infinito. Eis a solução matemática de Deus: um livro circular de lombada contínua guardado numa câmara circular. No entanto

[...] faz já quatro séculos que os homens esgotam os hexágonos... Existem investigadores oficiais, inquisidores. Eu os vi no desempenho de sua função: chegam sempre estafados; falam de uma escada sem degraus que quase os matou; falam de galerias e de escadas com o bibliotecário; às vezes, pegam o livro mais próximo e o folheiam, à procura de palavras infames. Visivelmente, ninguém espera descobrir nada.⁶⁵

Parece uma contradição: os homens esgotam os hexágonos com um método traçado a priori, cujo objetivo final é encontrar a verdade do tempo, mas, ao aplicá-lo no mundo da vida como *desempenho de sua função*, fica claro que nada esperam descobrir. Ao tentar extrair da biblioteca o que seu método pretende, não deixam que os livros venham a falar suas verdades e inaugurar-se revelando seu tempo próprio, de obra. Há um abismo entre o que dita o méto-

65 BORGES, Jorge Luis. A Biblioteca de Babel. In: _____. *Ficções*. São Paulo: Ed. Globo, 2001.p.96-97.

do, calcado em um critério absoluto, externo aos próprios homens, e as questões que regem o mundo da vida e as relações cotidianas das pessoas, que precisam ser levadas em conta para que haja a dimensão intersubjetiva no encontro, para que sintam-se atraídas e repelidas, para turbilhonarem-se em ato experimentando o mistério de um legítimo encontro humano.

No entanto, cegos em sua submissão ao método, os *investigadores oficiais* não fazem a experiência estética da obra, porque não é possível fazê-la a partir de uma experiência baseada na lógica matemática em que não há encontro com o outro, mas apenas uma língua única, de um saber a priori. E como sua questão não é ficar perto dos livros e os deixar vir a falar, mas sim extrair deles aquilo que seu método pretende, fica claro porque *visivelmente, ninguém espera descobrir nada*.

A experiência de *ler* não é *folhear* livros *em busca de palavras infames*. Para Gadamer⁶⁶, o ato de ler é um ato de compreender, ou seja, quem não compreende apenas verbaliza letras e diz palavras. Diz que ainda que, de forma geral, sempre tentamos compreender significados. Mas há diferenças entre a maneira como se lê um texto que é apenas transportador de sentidos - que desaparece assim que cumprido seu papel informativo - e textos literários, de *arte*, pois estes últimos persistem após lidos linearmente. Para ele, numa obra de arte as palavras quando atropeladas pragmaticamente pela pressa da compreensão simplesmente não se abrem. Apenas propriamente lidas tornam-se presentes nelas mesmas, presentes através de sua sonoridade e amplitude de significado, cujo jogo se estende para além dos limites erigidos pelo contexto em que estão sendo ditas. Por isso demandam que voltemos a ela muita, várias vezes, porque há uma tessitura a ser feita entre o significado intencionado e a linguagem como ato, como presença viva. Esse ato específico de leitura é diferenciado dos demais. Isto quer dizer que, num texto assim, não há nada que se possa separar ou subtrair e qualquer arrancamento de seus fios – característica ao ato de significação – demanda que a interpretação decorrente seja novamente entrelaçada ao texto, ou melhor, que sejamos inevitavelmente jogados de volta à obra mais uma vez. Essa operação de idas e vindas, não linear, nada mais é que a demanda da obra em deixar-se falar por si, em seu próprio tempo.

Pensamos que isso se aplica também às artes visuais: a cada vez que fazemos a experiência de uma obra de arte – qualquer seja - ela torna-se mais e mais ela mesma. A obra acontece por ser uma presença viva que fala a nós na medida em que respeitamos sua ambiência,

66 GADAMER, Hans-Georg. *Gadamer in Conversation*. New Haven & London: Yale University Press, 2001.

seu tempo requerido, que a deixamos acontecer como fenômeno vivo *em seu tempo intrínseco*. E quando suas experiências são vivas *estão sempre acontecendo* já que, inevitavelmente, aquilo que realmente nos *acontece* nos continua, é o que nós somos, incorpora-se a nós, marca-se em nossa pele, no que há de mais superficial e profundo em nós mesmos, ainda que não o compreendamos completamente. E se as criações não são uma aquisição, não é apenas que, como todas as outras coisas, elas passem, elas têm também diante de si (e de nós) toda a sua (e a nossa) vida.

Assim, falar de arte sem senti-la viva, sem perceber sua força instável e muitas vezes paradoxal é andar em círculos e falar de si mesmo, dos riscos de uma escada sem degraus, de galerias e afins. É falar a partir de uma consciência que prescindir do acontecimento da obra. Sem embate com o fenômeno, sem perceber-se a presença viva da obra, a experiência do novo fecha-se e foge, deixando apenas uma relação de causa-efeito com o objeto, sem materialidade, sem encontro intersubjetivo e singular.

Por isso que, para Gadamer, a verdade não pode ser fruto de um encadeamento lógico. O encadeamento lógico tem destino certo, já sabe o que quer encontrar, é um produto dos *a priori* do homem moderno. A lógica, para ser correta, depende apenas da presença do *eu*. Enquanto isso, fazer a experiência estética de uma obra de arte é um acontecimento vivo de troca, imprevisível, que não pode prescindir da presença da obra como outro e é só por isso que pode, talvez, levar ao consenso estético. Pensamos que a relevância deste tipo de experiência é poder trazer-nos um reconhecimento de nossa humanidade anteriormente ao próprio discurso verbal. E é por esse motivo que o processo de tomada de consciência das verdades humanas, para Gadamer, deveria ser semelhante a esse consenso estético acerca da obra de arte, porque seria algo que se detecta num complexo processo de formação, dado a partir de uma massa humana de convicções, emoções e experiências que, com o tempo, acabam por deixar emergir critérios de valor comuns aos homens, ainda que nos falte seu sentido em termos de um esclarecimento total.

Quem ainda não chegou ao claro conhecimento de que, inteiramente fora de sua própria esfera, ainda pode haver uma grandeza para a qual lhe falta completamente o sentido; quem nem ao menos tem pressentimentos obscuros da região cósmica do espírito humano onde essa grandeza pode aproximadamente ser localizada: este é ou sem gênio em sua esfera, ou ainda não chegou, em sua formação, até aquilo que é clássico.⁶⁷

67 SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997. Fragmento 36 do Lyceum.p.25.

2.5 A angústia da finitude como parâmetro fundamental ao encontro

Como todos os homens da Biblioteca, viajei na minha juventude; peregrinei em busca de um livro, talvez do catálogo de catálogos; agora que meus olhos quase não podem decifrar o que escrevo, preparo-me para morrer, a poucas léguas do hexágono onde nasci.⁶⁸

O narrador prepara-se para morrer sem esgotar a biblioteca, *a poucas léguas do hexágono onde nasce*. Encarnados e limitados, inevitavelmente atravessamos apenas alguns dos muitos hexágonos dessa biblioteca que é o universo⁶⁹. Steiner nos diz que não há leitor verdadeiro que não experimente fascínio e angústia diante de enormes prateleiras de livros não lidos e que jamais o serão. É a tal sombra da incompletude que nos assombra, a presença inegável de nossa mortalidade. Talvez seja possível acabar-se com o assombro, mas nunca com essa sombra. Mas se a humanidade do homem não é acessível ao desprendimento do pensamento matemático, porque equações não consideram a incapacidade humana de *ler* todos os livros ou percorrer toda a biblioteca e se, sabendo que sua verdade metódica funciona apenas no âmbito do raciocínio abstrato desprovido de corpo, o que nos tornamos quando perdemos de vista essa verdade?

Os inúmeros encontros com obras de todos os tempos nos lançam repetidamente essa questão. Parece ser preciso, fundamentalmente, entrar no tempo da obra e não unicamente no nosso, ser preciso concedê-las um tempo que desconhecemos a priori para permitir-lhes seu vir-a-ser. É a beleza desses encontros através dos tempos que é criadora, que funda um começo que não é fugaz, um começo sem fim, se é que conseguimos concebê-lo. Argumentações genéricas a partir de critérios extra-estéticos certamente não podem fazê-lo - essas falas tornam-se ocas, vazias, por prescindirem de qualquer encontro vital com aquilo.

Contemporaneamente, ouvimos falar de decadência e ocaso. Mas se a finitude implica na presença irrevogável de algum começo e algum fim - ainda que inimagináveis -, ela deve ter o poder de dimensionar as particularidades da experiência humana (e da experiência da ar-

68 BORGES, Jorge Luis. A Biblioteca de Babel. In: _____. *Ficções*. São Paulo: Ed. Globo, 2001. p.92.

69 STEINER, George. *Nenhuma Paixão Desperdiçada*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2001.

te) dentro dos limites que inevitavelmente estabelece. É o que diz Hannah Arendt ao considerar a relevância do *senso comum* já mencionada. Ou seja, se não levássemos em conta a finitude, nos restariam apenas critérios absolutos e lineares de uma teoria evolutiva da arte que, por impossibilidade de ser bem-sucedida, nos deixaria sempre a impressão do desencanto contemporâneo versus uma nostalgia de outro momento passado melhor.

No entanto, não nos parece ser assim, não na medida em que a *finitude* entra em questão, já que se a própria finitude redimensiona as expectativas e, na medida que consideramos que a arte é um *encontro intersubjetivo*, a uma geração para a qual tudo sempre foi dito como decadente, morto, o contraste do inexplicável encontro com algo que esteja vivo - ainda que tenha sido produzido em outro momento - torna-se portador de uma força absolutamente indescritível. Esse impacto, acreditamos, pode sempre dar seus frutos em qualquer tempo cronológico, incorporando questões atuais que obviamente não são as mesmas do momento da produção original da obra. Pode até ser que explorá-lo seja uma tentativa de mergulhar numa fenda fina, dada a escassa partilha, o que talvez nos torne meros estranhos ao mundo, quiçá seres que não o compreendem por inadaptáveis ou obsoletos. Mas será isso uma grande novidade para as experiências de arte?

Parece-nos que é a própria aridez contemporânea que torna esses raros encontros pérolas e nunca desencanto. Arriscamo-nos ao equívoco de uma fala com pouco eco, simplesmente por serem maiores do que jamais poderíamos decidir que fossem. É claro que, como todas as paixões, isso pode soar risível e ingênuo a um mundo ressecado. Ou não, talvez valha a pena - como para Castel – mesmo que reste apenas um raro encontro.

*Não me peguem no braço!
 Não gosto que me peguem no braço. Quero ser sozinho.
 Já disse que sou sozinho!
 Ah, que maçada quererem que eu seja da companhia!*⁷⁰

70 CAMPOS, Álvaro de. Lisbon Revisited - (1923). In: PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 2006. p.357.

2.6 Rasgando-se a topologia pelo estranhamento familiar (a partir de *Babel*, de Cildo Meireles)



Babel, de Cildo Meireles – São Paulo, Estação Pinacoteca, outubro-novembro de 2006.

É um estranhamento inquietante o que nos faz sermos atraídos para o canto da noite de *Babel*⁷¹. Ali todos os sons soam de outra maneira. A noite engole arestas, seu abraço azulado encortina excessos e permite ver sob aquela pálida luz que um sobre o outro joga. Apenas dois podem trocar, somente dois podem ser um, e apenas se vivos. Wallace Stevens escreve⁷²:

A noite nada sabe dos cantos da noite
É o que é como sou o que sou:
E em percebendo isto percebo melhor a mim

E a você. Só nós dois podemos trocar
Um no outro o que cada um tem para dar.
Só nós dois somos um, não você e a noite,

71 *Babel*, de Cildo Meireles – São Paulo, Estação Pinacoteca, outubro-novembro de 2006.

72 STEVENS, Wallace. Re-declaração de Romance (tradução de Ronaldo Brito). CULTURA PARÁ [periódico na Internet]. Acesso em: set. 2007. Disponível em: www.culturapara.art.br/opoema/wallacestevens/wallacestevens.htm.

Nem a noite e eu, mas você e eu, sozinhos,
Tão sozinhos, tão profundamente nós mesmos,
Tão mais além das casuais solitudes,

Que a noite é apenas um fundo para nós,
Supremamente fiel cada um a seu próprio eu,
Na pálida luz que um sobre o outro joga

Desde a saída do elevador⁷³ somos chamados pelo canto de Sereia de *Babel*. A luz fraca faz aguçar a audição. De início, em meio à penumbra, tudo que ouvimos é um rumor. Paradoxalmente, algo familiar determina nossa inclusão naquele mundo ensimesmado. A sensação que temos com o ambiente, cujos salpicos de luz trazem a noite de nossos quartos urbanos, é de intimidade. Somos atraídos para dentro da sala.

Seduzidos, por curiosidade ou convocação, cautelosamente nos aproximamos de um corpo transmissor (quase) sólido, suposto inteiro. Distinguimos uma torre (quase) cilíndrica composta por todo o tipo de aparelhos de rádio, todos ligados.

O ruído contínuo e a escuridão pingada de luz nos são estranhamente familiares. Há um acolhimento que é, a princípio, relaxante, já que os rádios ligados encastelados não produzem o bombardeio de imagens e sons ao qual estamos habituados. Sibilam como estações emissoras fora do ar. O anoitecimento inverte a sensação solar de sermos vistos mais do que vemos. Percebemos um híbrido de estar só e estar acompanhado.

Os sinais de que os rádios estão ligados somados à escuridão da sala convocam o interlúdio entre vigília e sono. Trazem reminiscências do mundo que fala e pisca, de um mundo que *tanto* fala e *tanto* pisca que nos ocupa plenamente. Sua cena é o entreato, iminência de descontinuidade entre o despertar e o adormecer. Mas todos os mínimos vãos de silêncio estão ocupados, é em vão que vasculhamos à procura de silêncio.

Rádios irradiam sons da superfície a uma distância radial de seu ponto central. Não há acesso ao interior. Não importa, é indiferente ter ou não acesso ao interior. Não há nada lá *dentro*: as vozes e sons emitidos não saem do interior da torre, mas de sua superfície, da superfície externa de seu perímetro. Empilham-se transmissores de um mesmo sistema, cuja diversidade de aparência não chega a roubá-los a identidade comum – todos falam, nenhum escuta.

73 A exposição acontece no terceiro piso da Estação Pinacoteca em São Paulo.

A pele daquele corpo-torre está tomada por uma casca verborrágica e surda, cujos mundos-rádio convivem mas não conversam. O plano dobrado, fechado sobre si mesmo não respira, seus poros estão fechados. O adensamento anuncia o ocaso. Toda matéria entorno parece ter sido atraída e agregada àquele corpo denso - todas as falas, todas as frases. A torre toma apocalípticas feições. Anuncia, como um buraco negro, engolir tudo o que se aproximar demasiado. Revela sua face sombria de abismo - nela, nada resta vivo: suas vísceras expõem uma árvore de vozes mortas. Está tudo morto, ninguém nos vê ou ouve, não há troca de respirações entre nós. Foi-se o interlúdio, não haverá mais dia. *Babel* dá a ver os motores da máquina de Morel⁷⁴.

Em *Babel* a torre dos consumíveis e de informação cresce exponencialmente, enquanto os limites de nosso corpo tentam num impulso já falido de início acompanhar a espiral. Não pensamos o quanto podemos consumir, na relevância desse ato, não há o tempo da pausa para fazê-lo. Estamos sempre devendo, sempre aquém, sempre correndo atrás de algo que ainda não temos e que substituí o que temos, cuja posse é fundamental, não sabemos ao certo explicar por que motivo. Não é apenas necessário ser e ter, é preciso continuar sendo, continuar tendo, sob o risco de descarte iminente – vivemos no gerúndio. O objetivo não é acumular para ter *coisas*, mas garantir a manutenção sempre devedora e ameaçada da existência, que é devolvida por um fazer parte temporário num grupo cuja obsolescência de acesso é cada vez mais rápida. É a tirania de sua ordem.

A tagarelice surda é monólogo e o que resta dela é o entorpecimento da surdez e da cegueira. A solidão contemporânea precisa-se verborrágica, sonora e piscante - dispersiva. Seu silêncio impossível revela nossa impossibilidade de viver o silêncio, condição de possibilidade à instalação de qualquer outro ritmo. Vivemos como temível o constrangimento da pausa. Banalizados, o silêncio e o vazio são tomados pelo excesso incessante do mundo do consumo em massa. A banalização destrói a arte, que não pode prescindir de um tempo, de um foco. Não é uma droga que atua diretamente no corpo independente de qualquer coisa, precisa configurar-se, encontrar um caminho para que aconteça em nós, conosco. Precisa de respeito e adesão ao seu tempo intrínseco que, por desconhecido *a priori*, demanda algo como o silêncio. Mas o espetáculo de luzes, imagens, sons e vozes diárias encarregam-se de manter a ordem da banalidade em vigor. Seus excessos barulhentos interrompem quaisquer exercícios

74 CASARES, Adolfo Bioy. *A invenção de Morel*. São Paulo: CosacNaify, 2006.

(inconscientes ou conscientes) de convergência sensorial – as musas não podem dançar no ritmo predeterminado, exterior ao acontecimento. Tudo isso afrouxa ainda mais o ligamento dos sentidos, cuja confluência torna-se cada vez mais difícil por desuso.

Nesse processo alienante, paramos de pensar e sentir sem o saber, não porque queiramos, simplesmente deixamos de ser atraídos. Decorre a aderência à plenitude reconfortante e aborrecida, distanciada e irrelevante. Sem escuta a nenhum estranhamento, certos de nossa própria verdade consciente, nos alienamos. Neste mundo tudo torna ao mesmo, num eterno e contínuo andar em círculos. É um movimento apaziguante que se dá em velocidade contínua, sem aceleração nem desaceleração, sem surpresa: é aquilo que anda por inércia. Os dias escoam deslizam no mesmo movimento constante em que escoam meses e anos que fluem e acabam e começam passivos enquanto deslocam-se num mesmo movimento constante em que nada muda no mundo que desliza sem mudanças apenas passam os dias. Mas se chegamos a esse ponto, como quebrar a topologia do andar em uma fita de *Moëbius*? Sem possibilidade de descontinuidade, ficamos presos entre o torpor e o adormecimento, quase sinônimos, sem jamais despertar. A morte indolor talvez se dê assim, na simples banalização, quando seca o sangue quente das veias e ressecam-se paixões, tornam-se risíveis. Uma segunda-pele rija fortifica-se. Impenetráveis, nossos poros fecham-se à troca, à vertigem e ao abismo implícito às experiências dos afetos – não há angústia ou paixão. Tudo torna-se distanciada: não nos reconhecemos em, nem tampouco estranhamos nada, já que o estranhamento é uma descontinuidade que pressupõe familiaridade encarnada, que pressupõe pulso, estar vivo – humana e inexplicavelmente vivo. Às presenças mortas falta a convocação, falta o desejo que faz mover. O quanto pode a arte frente a isso?

Isto é que é a miséria,
Nada Ter no coração.
É Ter ou nada.

É uma coisa Ter,
Um leão, um boi no seu peito,
Senti-la respirando ali.⁷⁵

75 STEVENS, Wallace. A poesia é uma força destrutiva (tradução de Ronaldo Brito). CULTURA PARÁ [periódico na Internet]. Acesso em: set. 2007. Disponível em: www.culturapara.art.br/opoema/wallacestevens/wallacestevens.htm.

A coluna gigante de *Babel* faz aparecer a coluna infinita de Brancusi em que uma forma única e típica, um elemento estrutural, se repete até perder-se de vista em céu aberto. A coluna infinita de Brancusi é livre e funda seu próprio espaço, independente de arquitetura. Na desordem ordenada de *Babel* há um elemento que se repete aos céus, o rádio. É elemento de uma categoria que se define pela função que exerce e é assim que facilmente os agrupamos, *isso* nos salta aos olhos. Bordejamos cinturões de rádios presos ao perímetro de uma suposta coluna cilíndrica interna sustentadora, que não se vê. Ouvir a qualquer um dá no mesmo: o avanço tecnológico não muda intrinsecamente as relações que temos com cada um. Todos os rádios estão ligados e bem sintonizados em suas programações próprias. Os rádios seguem divulgando individualmente suas verdades, repetindo-se como transmissores de uma fonte remota que também não ouve retorno.

A ordem destes elementos é a tirania do monólogo, da língua única. Gadamer⁷⁶ diz que todos necessitamos exclusivamente de nossa razão para entender a linguagem única e universal da ciência. No entanto, ela nos é quase ininteligível, calcada em símbolos que não se pode falar, não se liga a nós como uma língua materna. Nela, não há sombras nem mistérios. Se o mundo existe como horizonte humano, entender-se no mundo é buscar entender-se com o outro. A pluralidade torna-se problemática apenas se o critério de sucesso da comunicação for a igualdade, o esgotamento de diferenças. Mas será possível salvar-nos de nós mesmos, de nossa vocação para a dominação⁷⁷? A torre de *Babel*, lida contemporaneamente, repete, de forma invertida, o problema da unidade e da pluralidade. A *Babel* de Cildo Meireles aponta para a tirania da igualdade.

Ah, poder exprimir-me como um motor se exprime!
Ser completo como uma máquina!
Poder ir na vida triunfante como um automóvel último modelo!⁷⁸

Babel apresenta um híbrido de elemento e fragmento, é uma forma ambígua. Na ordem dos elementos-rádio o céu é o teto da galeria, esse é seu limite. Empilhados, formam a

76 GADAMER, Hans-Georg e KOSELLECK, Reinhardt. La diversidad de las lenguas y la comprensión del mundo. In: _____. *Historia y hermenêutica*. Barcelona: Ed. Paidós, 1997. p.109-125.

77 GADAMER, Hans-Georg e KOSELLECK, Reinhardt. *Historia y hermenêutica*. Barcelona: Ed. Paidós, 1997. p.110.

78 CAMPOS, Álvaro de. Ode Triunfal. In: PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 2006. p.306.

coluna estrutural da sala de exposição, tornam-se alicerce da arquitetura da instituição que o contém. O curto-circuito do motor da ilusão de ordem total dá a ver o inevitável cemitério de vozes sem retorno que produz. Somos porém convocados a dar-lhe uma ordem corpórea, de coluna de sustentação do sistema. A escala da *Babel* de Cildo Meireles é opressoramente humana - tem proporções 2:1 em relação a nós. Os elementos-rádio são suas vísceras, mas tornam-se fragmentos do corpo do gigante apenas porque paradoxalmente em sua ordem repetitiva produzem um terceiro som: o ruído. O ruído não é aleatório nem casual, ao contrário, é uma forma estável que se repete, previsível pela entropia esperada. A ordem pelo ruído é, aqui, criadora de uma forma rítmica estável.

Percebemos, no entanto, que algo está fora da ordem, algo parece estranho. Uma vertigem desponta e instala-se um mal-estar. De *onde vem* o ruído? Que objeto o emana? Súbito, nos damos conta que ele não está *lá fora*, no objeto-torre. Também não está em nossa consciência, ou não teríamos sido surpreendidos. Os sons límpidos de cada rádio tornam-se ruído apenas ali, naquele ato de experimentar. O ruído não *está* em nenhum lugar, apenas *faz-se* em nossos ouvidos. Não é como observadores externos que o percebemos. Instala-se uma descontinuidade na continuidade entranhada, convicções ficam sob bruma. Após alguns momentos de suspensão, apesar da vaidade de nossas certezas, nos vemos como tolos. Claro, *sabemos* que na física isso é de fácil compreensão, não é novidade. Mas a tomada de consciência *ali, em ato*, denuncia uma estupidez perceptiva que pensávamos não portar.

Somos forçados a ver a coluna como unidade porque há um ruído único e, no entanto, a estranheza dessa operação é que ele não emana dela mesma, mas faz-se em nossos ouvidos quando naquela relação entre dois. É então no ruído – considerado pela tecnologia de alta-fidelidade sonora como sujeira - que a obra funda seu espaço de troca, autônomo. O ruído é a desordem da ordem pretendida da tecnologia, mas é ele a ordem daquela experiência humana, encarnada. Contém um ritmo próprio que tudo permeia, simultaneamente acolhedor e sujo, mas pulsante, vivo, real e reconhecível. Não é possível jogar nossa humanidade debaixo do tapete nem no mais árido dos sistemas: ela insiste em apresentar-se. Não há mundo lá fora - somos nós que não vemos nossa imbricação diária inevitável nele mesmo.

A alta-fidelidade sonora surge no pensamento como uma sinistra ameaça, como uma manipulação, espúria e humilhante. É o ruído que nos faz convocá-la com urgência, intencionalmente, em busca de explicações. Dá-se uma estranha formação, suspeitamos de sua fidelidade ao *real* da experiência. *Sabemos*, no entanto, que a tentativa máxima da tecnologia de re-

produção sonora é produzir a sensação de ouvir *como se* estivesse ao vivo. Sabemos ser um ilusionismo, não é segredo. Toda a evolução pela estereofonia visa isso: reproduzir o *real* da experiência. Sabemos também que seu sucesso depende da minimização dos [ruídos](#) e [distorções](#), mas o hábito de ouvir o som das caixas acústicas como se fosse ao vivo parece ter-nos convencido sua tradutibilidade plena, parece nos ter convencido de que é possível viver sem ruído. “O hábito corrói a nossa alma”⁷⁹. A surpresa de não mais diferenciarmos o *som ao vivo* da *ilusão de som ao vivo* é o que incomoda e dilacera nossas certezas.

Enfileiram-se pensamentos acerca de outros ilusionismos correlatos, – a sensação espacial da sala dada pelo som, de intimidade acústica – o quanto podemos confiar nessas sensações empíricas, se dependem da manipulação de efeitos diversos, como a distância entre fonte e ouvinte e das fontes entre si? *Babel* nos rememora que a sensibilidade de nossos ouvidos que acreditávamos tão plenamente isenta e espontânea não tem absolutamente nada de isenta: é formada, cultivada e determinada pela estrutura dos códigos vigentes de inteligibilidade que carregamos sem perceber. Como fica então nosso julgamento de valor se o ouvido empírico nos trai? O que precisamos elaborar para avaliar o *gostar* ou *não gostar* quando se trata de arte?

Por outro lado, que parece ser o mesmo de cabeça para baixo, saber que temos ali um amontoado de rádios transmissores de informação não produz em nossas consciências o ruído. É apenas na relação corpórea entre dois que aquilo surge, como uma sujeira não esperada. É então uma reação de nossos ouvidos humanos. Entretanto, é a operação da obra de arte que dá a ver tudo isso, no curto-circuito. É a estranheza de ver acontecer o que não se espera que determina que aquilo esteja acontecendo, que nos permite pensá-lo. É o pulsar da obra em seu paradoxo que nos faz mover em busca de significação. Não é negando-se o fenômeno sensível que livramo-nos de suas armadilhas, ao contrário.

Em 30 de Outubro de 1938 Orson Welles apresenta a “Guerra dos Mundos”⁸⁰ - trata-se de uma adaptação para uma hora de rádio, do livro de H. G. Wells. Na adaptação para o rádio, Welles apressa o ritmo da trama que no livro se desenrola por vários dias. Tudo aconte-

79 HÖLDERLIN, Friedrich. O Adeus. In: _____. *Poemas*. São Paulo: Cia das Letras, 1991. p.123.

80 Naquela mesma estação, naquele mesmo horário Welles transmitia regularmente um programa popular de dramatizações, 'direto do Mercury Theater'. A introdução avisa que Welles apresentará uma dramatização de 'A Guerra dos Mundos'. A dramatização ininterrupta dura 40 minutos e, usando sons e silêncios, cobre jornalisticamente uma invasão de marcianos. INSTITUTO GUTENBERG, Boletim n.24, série eletrônica, janeiro-fevereiro, 1999. Disponível em www.igutenberg.org/guer-ra124.html. Acesso em: set. 2007.

ce em pouco mais de uma hora, o tempo do programa. O radioteatro começa com sua abertura habitual, interrompido pelo anúncio da apresentação de um suplemento musical, bem ao estilo da época e pela prestação de serviço, o boletim meteorológico. Interrupções esporádicas anunciam uma invasão de extraterrestres, em cadência cada vez mais ameaçadora. A transmissão jornalística amplia-se até cancelar o suplemento musical que, por sua vez, cancela o radioteatro. Welles usa as características do radio-jornalismo da época às quais os ouvintes estão habituados e nas quais acreditam plenamente: reportagens externas com testemunhas, opiniões de especialistas e autoridades, ambientação sonora requerida pela linguagem específica do rádio, voz emocionalmente envolvida dos repórteres e comentaristas. A América entra em pânico, pessoas saem às ruas para fugir ou confrontar os alienígenas. Para os ouvintes é um fato real indo ao ar em edição extraordinária, interrompendo outro programa.

A tecnologia do rádio e seus recursos são tão familiares ao ouvinte, que se esquecem da origem das coisas em função do que vivem como o *real*. É mais provável uma invasão alienígena que o rádio não transmita uma verdade. Welles, ao devolver-lhes a presença do rádio como *meio*, cria uma experiência vertiginosa nos ouvintes.

Babel instala seu espaço de troca dentro do sistema, agarra-se a sua sujeira inevitável para devolvê-la a nós, filhos de uma arte moderna prolífica sem dimensão pública que patina num eterno recomeço daquilo que nunca se torna público tempo suficiente para curvar olhos embotados, porque são os mesmos olhos rombudos impenetráveis que estão a decidir sobre seu destino. Não há acasalamento. Não porque seja estéril, ao contrário, mas porque qualquer transmissão requer dois não um – a não ser, é claro, a transmissão de rádio.

Lúcida, a obra instala-se no som mais familiar de todos, o de nossa tribo sem escuta. Ainda que ouvidos estejam sempre abertos, é possível nada ouvir. *Babel* nos devolve o excesso de vozes, de informação, de sons, revela sua ordem única, o chiado contínuo. Rádio fora de sintonia, sujeira sonora - é preciso ser apresentado ao estranho, encará-lo, mas seríamos ainda capazes em nossa ocupação dispersiva cotidiana? *Babel* adere a seu jogo para turbilhonar-se com ele ao absurdo pois só assim, na vertigem da ordem e não num comentário externo à obra acerca de sua intenção que sua operação pode tornar-se evidente para nós numa ordem mais vital. Só assim pode rasgar espaço.

Ou não.

*Mas um homem entrou na Tabacaria (para comprar tabaco?)
E a realidade plausível cai de repente em cima de mim.⁸¹*

A torre ali presente, agregada de seu título *Babel*, representa a *Torre de Babel* bíblica que os homens constroem até os céus provocando a ira divina. E os rádios *representam* os povos condenados a falar idiomas distintos, sem jamais entenderem-se novamente. Parece óbvio. Chegamos ao fim, plenos e certos, damos as costas e vamos embora a tocar a vida que faz diferença adiante.

*O homem saiu da Tabacaria (metendo troco na algibeira das calças?).
Ah, conheço-o; é o Esteves sem metafísica.
(O Dono da Tabacaria chegou à porta.)
Como por um instinto divino o Esteves voltou-se e viu-me.
Acenou-me adeus, gritei-lhe Adeus ó Esteves!, e o universo
Reconstruiu-se-me sem ideal nem esperança, e o Dono da Tabacaria sorriu.⁸²*

81 CAMPOS, Álvaro de. Tabacaria. In: PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 2006. p.366.

82 CAMPOS, Álvaro de. Tabacaria. In: PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 2006. p.366.

2.7 Salto no vazio ou salto nos olhos do outro (reflexões sobre *Saut dans le vide*, de Yves Klein)?



Saut dans le vide, de Yves Klein. 1960.

Pensemos agora o *Saut dans le vide*, de Yves Klein. Tal é a liberdade daquele salto, de braços abertos, que nos parece certo poder voar. Tal é a convicção impressa na sustentação pelo ar que a face de realidade jornalística da fotografia torna-se absolutamente contraditória. Obviamente, a intenção do artista – ainda que isso pouco interesse – não é produzir uma foto jornalística. Nossos olhos estão, no entanto, impregnados de imagens de *jornalismo* e olham-na como se quisessem enquadrá-la no esperado. Klein, parece claro, opera com isso. Mas tão indubitável é a afirmação da sustentação pelo que não vemos que, repentinamente, a suposta destruidora face do abismo que esperávamos que o aguardasse deixa paradoxalmente de portar ali qualquer sombra de destrutividade, permitindo-lhe um salto livre e estranhamente certo, portador de algo que não sabemos o que é.

O paradoxo daquele suposto registro trazer consigo algo que impede qualquer relação com o simples registro torna-o outra coisa, algo inédito que manipula o esvaziamento de po-

tência visual inerente ao esperado, dando a ver que o esvaziamento da tragicidade humana é, de alguma forma, ele mesmo, esperado. E aquele nos levaria a pensar imediatamente em suicídio já que, concretamente, homens não podem voar.

Desconcertamo-nos. Ao escapar ao saber que se oferece como fotografia de evento e ainda esbarrando numa idéia que não dá conta do poder da imagem, somos convocados a pensá-la re-percebendo-a. Súbito, notamos que a imagem permanecerá para sempre assim, estática, nesse exato ponto. Percebemos que aquele corpo jamais atingirá o chão, a menos que o conduzamos para tal, imaginariamente. Entrevemos que, independentemente da imobilidade física da imagem, não conseguimos concebê-la como estática e que inevitavelmente somos nós a continuá-la porque precisamos fazê-lo, tal é sua força de pôr-se em movimento. E é por isso que, parece-nos, saltamos junto com Klein que, ao separar-se da solidez da arquitetura do edifício, leva-nos consigo. Nos inserimos ali porque nosso olho *vive* o paradoxo do temor pela proximidade do chão sólido e a fascinação da possibilidade de voar, de ser paradoxalmente sustentado pelo vazio.

Sobre sua obra *Nu descendo uma escada*, Duchamp⁸³ comenta que visa criar uma imagem estática do movimento e, como este é uma abstração, quer dizer, como no “fundo o movimento é o olho do espectador que o incorpora ao quadro”⁸⁴, aplica a noção de retardamento, ou seja, a análise do movimento a partir da oposição da vertigem do retardamento à vertigem da aceleração. Com isso não pretende dar a ilusão do movimento, mas decompô-lo oferecendo uma representação estática de um objeto cambiante. É então a instalação de um paradoxo⁸⁵ que a faz mover.

É então apenas em sua *aparência* que o salto de Klein nunca sairá de uma situação estática. Não há isenção possível frente à atração disparada pela experiência da obra. Confrontamo-nos com uma bifurcação na qual não nos é reservado o papel de observadores passivos. Uma observação distanciada da aparência de *Saut dans le vide* não é possível, somos deman-

83 CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: o engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002.p.50.

84 PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007.p.12.

85 Octavio Paz comenta que Duchamp desvenda o método de Roussel de confrontar duas palavras de som semelhante mas de sentido diferente, encontrando entre elas uma ponte verbal - nesse desenvolvimento raciocinado e delirante do jogo de palavras, a linguagem funciona como estrutura em movimento, complexificado em Duchamp porque a combinação não é só verbal mas plástica e mental. PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007.p.17.

dados a nos imbricar no que vemos para pensá-lo, precisamos experimentá-lo e não simplesmente testemunhá-lo.

Yves Klein nos faz pensar o imaterial do visível, algo que está *entre* os sólidos. Como a obra de Friedrich foi para Kleist, ou a de Castel para María, ou Goeldi para nós nesse texto, entre outros, também aqui o que supúnhamos encontrar na fotografia encontramos *entre a obra e nós mesmos*. Como um enigma da visualidade e da intersubjetividade, Klein parece saltar para dentro de nossos olhos, através do vazio entre nós e a imagem. Salta naquilo que há entre dois vivos que subitamente se reconhecem e enlaçam num momento paradoxal de atração e repulsão.

Para Geneviève Haag, saltar nos olhos do outro é saltar o abismo que há entre os corpos. Esse é nosso desafio originário, visto que o nascimento biológico e o nascimento psicológico não coincidem e que todo o processo que os separa é aquele da criação de condições de possibilidade de se vivenciar o abismo sem que isso implique numa destruição do ser, nem na impossível restituição da plenitude do uno. Isso porque, como já falamos, o nascimento biológico é uma separação física enquanto o nascimento psicológico é a consciência da separação dos corpos e, nesse ínterim, há a *gestação psíquica*, um processo gradual⁸⁶ de tomada de consciência de ser separado, de ter um corpo próprio. Sair da unidade-dual para perceber a existência de um *eu* e de um *não-eu* é a trajetória inicial para o desenvolvimento de um psiquismo. Parte-se de um *eu-corporal* para a construção de um *eu-psíquico*. Gradativamente, adquire-se a consciência de que existem dois e não um só, numa oscilação entre ilusão de continuidade física e quebra de continuidade corporal, necessária a estruturação de uma vivência de separação como não catastrófica.

É então no encontro “elacional”⁸⁷ - resultado dos melhores momentos de entendimento entre duas pessoas – que se dá desde o início da vida, que experimentamos a convergência sensorial, base para as junções criadoras de sustentação do salto nos olhos do outro. O encontro “elacional” vai simultaneamente fundar e basear-se na intersubjetividade para avançar a consciência de que há um espaço entre os corpos, primeiramente pela instalação de um ritmo. É a interiorização dos ritmos e das trocas basais que impede definitivamente que se experimente a separação corporal como um espaço abissal. O primeiro esboço de *eu-corporal* existe

86 Ao longo do processo cria-se a sensação de estar envolto em uma primeira pele, envelope psíquico fundamental ao desenvolvimento, que nos permitirá sentir-nos como um corpo separado.

87 “Elacional”, em psicanálise, é a relação que forma elos.

então apenas pela instalação do ritmo nesse vazio, dado fundamentalmente pela convergência sensorial que funda, no exercício da relação mútua, “o fundo no olhar do outro” - e é a relativa segurança que haja um “fundo” que viabiliza o “salto no olhar do outro”, porque permite esperar-se o regresso daquilo que foi projetado.

Mesmo assim a percepção de ser separado ainda é turbilhonante e, no salto, o movimento se acelera numa agitação intensa e desenvolve-se de modo vertiginoso, o que não se dá sem certo risco de perder-se no turbilhão. A forma espiral precisa bater no “fundo” e inverter seu movimento, de submersão aniquilante à emergência. A continuidade do ir e vir torna-o espiral, construindo uma percepção de profundidade. Constitui-se assim a primeira forma circular, de um envelope, de uma esfera⁸⁸. Sem a formação do “fundo no olhar do outro” que permite o retorno, o *eu-corporal* não teria como continuar a se desenvolver. O “salto no olhar do outro” se tornaria queda em abismo, e a sensação seria de um turbilhonar sem chances de vir à tona, de inverter a forma do movimento e emergir. Ou seja, sem o encontro que forma elos, sem encontros estranhamente familiares, intersubjetivos, não pode haver salto.

Maldiney enfatiza que frente ao abismo, apenas o ritmo se oferece como alternativa à vertigem interminável que culminaria *na retração do que nos faz mover*. É o ritmo que opera a passagem do caos à ordem⁸⁹. A obra instala um ritmo cuja ordem é tão lúcida e tão justa que pode inverter movimento, bater no fundo de nossos olhos e voltar. Por isso voamos pelo vazio. Naquele ato de ver nós, vazio e fotografia, funcionamos juntos, costurando idas e vindas a partir de algo inquietantemente familiar e estranho.

Parece-nos ser isso – entre outras coisas - o que faz a arte quando sucede em *criar espaço*: instala uma cifra rítmica sustentadora que perpassa objetos, vazio e espectador, enlaçando-os. No encontro com *Saut dans le vide*, a obra nos envolve num turbilhão de atração e vertigem, mas que inexplicavelmente não nos paralisa, ao contrário, nos faz mover.

Portanto, saber e esclarecer tudo a respeito de uma obra de arte é banir seu caráter movediço e entendê-la como inerte apenas porque sua aparência é estática. As aparências enganam não porque sejam fugidias, mas por serem, por vezes, demasiado estáticas. É preciso en-

88 É a partir da esfera que se dá a integração da parte superior e inferior do corpo, chamados eixos corporais, ainda parte do processo de formação da imagem corporal. É apenas quando os eixos corporais se estabelecem que a criança consegue visualizar verticais e horizontais no ambiente. O espaço externo, por conseguinte, é percebido a partir da forma que está em vias de estabelecer-se no eu-corporal (ondas, verticais, horizontais e a profundidade). Esse tema não será desenvolvido aqui.

89 MALDINEY, Henri. *Regard, Parole, Espace*. Lyon, Éditions [L'Âge d'Homme](#), 1994, p.150.

tão não esquecer-se dessa mobilidade invisível da imagem de Yves Klein, do turbilhão que salta da aparência. A condição de presença viva de uma obra não depende do objeto ser ou não imagem, mas de algo indefinível que faz com que o encontro com ele seja vivo e pulsante e não contemplação distanciada de imagem morta. Outro modo de ler o já mencionado turbilhão por trás da aparência seria, a partir dos sistemas dinâmicos e da noção de estabilidade estrutural, calcada na observação crescente de cientistas de que não estudam objetos imutáveis, sempre idênticos a si mesmos, como na idéia platônica, mas objetos dotados de certa estabilidade apesar de suas permanentes variações. Esses objetos são chamados de portadores de estabilidade estrutural. Nessa visão, as águas de Heráclito não são sempre as mesmas porque sempre escavam o espaço em turbilhão, rasgando-o e modificando-se nesse processo. É então uma relação dinâmica por excelência, mas uma relação que tende a uma forma estabilizada, representável, por contraste ao escoamento caótico, imprevisível e irrepresentável⁹⁰. Para Houzel, os processos dinâmicos que animam o psiquismo estão em busca de estabilidade no funcionamento do pensamento e, se a encontram, as experiências perceptivas e relacionais podem ter estabilidade estrutural. A estabilidade estrutural parece portar o que chamamos acima de ritmo, ou cifra rítmica capaz de fazer convergir os sentidos.

Sendo assim, sucumbir ou não ao turbilhão não habita o mundo das coisas as quais se pode decidir. Estamos sob a enigmática clave do mistério, que insinua haver algo de outra ordem no visível, irredutível às rígidas regras canônicas. O visível não é apenas o sólido detectável pelos meios convencionais. Penetramos num estranho território onde aquilo nos fala apenas na medida em que podemos reconhecer algo ali, naquele vazio cifrado ritmicamente pela obra.

Por isso não nos parece fazer sentido ensinar a alguém como se participa de uma obra, levá-lo por caminhos determinados e traçados pelo artista. A participação é sim, determinada pela obra, mas se dá em outra ordem. Uma presença morta não vai deixar de ser espectadora de arte porque é levada a manusear a obra. Tornar-se-á apenas uma presença morta fazendo o que lhe é comandado, nada além, nada de relevante se dará nesse tipo de interação. Até mesmo duas presenças vivas vivem de encontros e desencontros, no que tange à arte. Só uma interação intersubjetiva potente, seja ela com ou sem manuseio físico, pode diluir a relação sujei-

90 É essa parte estabilizada dessa relação com os objetos externos que é interiorizável, e que se pode guardar memória na ausência dos mesmos. É como se projetássemos nestes objetos externos as partes instáveis do psiquismo e este, por aquilo que Bion denominou “capacidade de devaneio”, nos devolvessem a possibilidade de estabilização dessas turbulências.

to-objeto na arte, quando se dá como interação e encontro da obra com aquele que a vê, ou a toca, ou a cheira, ou a ouve, ou tudo junto onde opostos são inclusivos e paradoxos ativadores. Talvez o turbilhão que esse encontro porte seja algo da ordem de uma vertigem do assombro, de uma inquietante estranheza de ser íntimo, um encontro inexplicavelmente tocado por uma pretensão que nosso coração dirige à obra de arte e de uma privação que ela mesmo nos impõe.

Para Duchamp o espectador faz o quadro. Avalia que o artista nunca têm plena consciência de sua obra e que, entre as “suas intenções e sua realização, entre o que quer dizer e o que a obra diz, há uma diferença”⁹¹. Octavio Paz pontua que essa diferença é a obra, sem a qual é impossível a recriação do espectador. A obra faz nascer o olhar que a vê, “desde ela e por ela o espectador inventa a outra obra”. Assim, o espectador não julga o quadro pelas intenções de seu autor, mas pelo que vê; e uma visão nunca é objetiva, ou seja, o espectador *interpreta* o que vê. “A diferença se transforma em outra diferença, a obra em outra obra. A obra é uma máquina de significar”. Nesse sentido, será que escrever sobre arte seria manter esse processo disparado pela obra em movimento de criação?

E Octavio Paz complementa:

Nisto reside o segredo do fascínio do Grande vidro e dos ready-made: um e outros reclamam uma contemplação ativa, uma participação criadora. Nos fazem e nós o fazemos. [...] De uma e de outra maneira Duchamp afirma que a obra não é uma peça de museu; não é um objeto de adoração nem de uso, mas de invenção e de criação.⁹²

91 Este e os outros trechos entre aspas deste parágrafo foram retirados de PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007. p.60

92 PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007. p.61.

3 REFLEXÕES PARA CONCLUIR E RECOMEÇAR

A partir de autores como Gadamer, Arendt, Steiner, Houzel e Meltzer fizemos uma reflexão sobre a importância da dimensão temporal da arte, ou seja, sobre a necessidade de demorar-se na obra, no sentido de respeitar o tempo que ela mesma impõe para que o acontecimento da arte se dê. Esse demorar-se se dá porque aquele encontro intersubjetivo precisa de um outro tempo, que não é dado a priori, mas inaugurado na experiência da obra.

A continuidade é condição de possibilidade à descontinuidade que se inaugura nesse encontro, visto que é a continuidade que o espectador carrega nos olhos que será tensionada e colocada em movimento no embate com a obra. E não pode haver espanto se não há o esperado, não pode haver o estranhamento sem a experiência da familiaridade. Ou seja, não se pode ter o coração tomado, não pode haver estranhamento ou descontinuidade sem esse tardar-se na obra.

Mas qual a condição de possibilidade à continuidade, ao tardar-se? Parece-nos que há que haver uma suspensão no momento, um tropeço no tempo diário de continuidade interrompida que vivemos para que outro tempo, aquele da obra, se instale.

Quando essa experiência intersubjetiva no tempo da obra se dá, decorre um efeito-surpresa do encontro estranho-familiar e face à estranheza inquietante experimentada o imaginário falha em sua função de barrar algo que não se pode ver (“lapso de imagem”). É assim que se faz possível o corte criativo, que demanda uma re-percepção daquilo que não podemos compreender apenas com o que portamos a priori, desestabilizando nossas certezas e demandando nova busca de significação. Nos termos da arte, a experiência do estranho-familiar torna-se uma oportunidade de rasgar o espaço e criar em ato – alterando a natureza do tempo para aquele intrínseco ao acontecimento e inexistente fora dele, sem padrão extrínseco de referência. Ao tomarmos o efeito do “lapso de imagem” como desencadeador do novo, necessariamente atribuímos à experiência estética da arte um papel fundamental.

E se a convergência sensorial (*sensu comum*) é condição de possibilidade a qualquer experiência estética, já que é a dimensão intersubjetiva do *sensu comum*, inerente ao juízo estético, calcada nas percepções sensoriais em sua convergência, que em si fundam algum encontro humano detectável pelo acordo dos outros, num prazo indecifrável, é preciso tomá-la como relevante e pensar os impactos que sofre numa sociedade cujo paradigma contemporâ-

neo é o autismo, ou seja, a falta de laço com o mundo, com o *não-eu*. O autismo, em seu principal sintoma, o *desmantelamento sensorial*, é um processo que desencadeia uma prisão na fita de *Moëbius*, no eterno retorno, porque impede a instauração de qualquer coisa para além de si mesmo.

Ou seja, se a convergência sensorial está nas bases dessa continuidade que, por sua vez, é condição de possibilidade à descontinuidade e ao estranhamento criador, as freqüentes interrupções no agrupamento sensorial pelo bombardeio contínuo de sons, imagens e outros, causa o mesmo efeito do *desmantelamento sensorial* autístico que impede a relação com o outro. Sem outro, não pode haver tempo da obra, nem demorar-se na obra, porque não há o encontro intersubjetivo fundante. E se é o encontro intersubjetivo da experiência estética que fundamenta o processo de consenso público, sem ele não pode haver legitimação da arte a partir de um processo de consenso baseado na convivência humana, restando apenas critérios de eficácia, extrínsecos à obra.

Qual é então a significância do encontro intersubjetivo que se dá no âmbito da finitude, qual a importância de aderir-se ao tempo da obra? Se fazer a experiência estética de uma obra de arte é experimentar um acontecimento vivo de troca, que não pode prescindir da presença da obra como outro, pensamos que a relevância deste tipo de experiência é justamente o de poder trazer-nos um reconhecimento de nossa humanidade anteriormente ao próprio discurso verbal. É por isso que o eterno enigma do consenso estético acerca da obra de arte, ainda que indecifrável, não pode ser tomado por irrelevante. Fazê-lo seria matar a nós mesmos, seria desprezar toda a beleza de nossa humanidade, ainda que seu sentido sempre nos falte em sua clareza total. A aspiração a aproximarmos-nos de uma resposta pela arte e a impossibilidade de chegar totalmente a ela é um movimento de vida diante da finitude. O paradoxo de sua insolubilidade faz aparecer a própria vida em movimento.

Se mantivermos o paralelo com o autismo, a saída desse estado dependeria da abertura de um mundo fechado nele mesmo, fazendo com que se possa penetrar e sair sem ser imediatamente reabsorvido. Tratar-se-ia de encontrar uma linha de fendagem, *de rasgar o espaço fechado*. Assim, obras que por um lado encarnam a topologia da fita de *Moëbius*, mas onde parece ser possível não retornar sempre ao mesmo ponto inicial fornecem uma descontinuidade fundamental que instala-se em ato, inaugurando espaço, mas não podem fazê-lo apenas por imanência, por mais poderosas que sejam. Uma descontinuidade fundamental que inaugura o espaço não pode prescindir do envolvimento do espectador, numa experiência intersubjetiva

no tempo da obra a qual, ao nos fazer sentirmos-nos reconhecidos naquilo que nos toca mais profundamente, nos deixa paradoxalmente mais vivos face à finitude, a essa verdade trágica e misteriosa que nos une em nossa humanidade. Alguém pode perguntar de que serve tudo isso, ao que talvez retrucássemos – de que serve o amor? E o que se pode fazer com isso? Certamente nada, sempre haverá arte com outros conceitos. Mas, cabe pensar o que, se nos abandonarmos à arte (a essa experiência da arte), do mesmo modo como eventualmente nos entregamos ao amor, o que *isso* pode fazer conosco⁹³.

Fica ainda outra questão: como escrever sobre esse processo humano, vital, para que nossas palavras sejam dignas dele, para que possam seguir transmitindo aquela potência do encontro inicial? Falamos aqui da incompletude da obra como força de movimento que a coloca em perpétuo acabamento. Se a escrita sobre arte quer-se parte desse movimento, tentaremos pensá-la como transmissão da verdade do encontro com a arte sendo em si outro encontro, pela palavra, também em perpétuo acabamento. Afinal, para que escrever sobre arte se nada queremos transmitir ao outro de sua experiência? Para ser fiel a abordagem feita até agora, há que haver alguma coisa na crítica da ordem do amor pela transmissão, pelo impulso em desdobrar aquela experiência vital disparada pela obra, pelo não estancamento daquele processo que nos inspira, põe em movimento e faz o mundo ter sentido. É preciso, acreditamos, tornar a crítica um encontro em potencial e jogá-la ao mar numa garrafa, à espera. É o que tentaremos fazer em seguida.

Recordo Camões. Ele era um arruaceiro e acabou na prisão, ou por suas rixas ou por ter se envolvido com a infanta dona Maria, irmã do rei João III. Para obter o perdão do rei ele se propôs a servi-lo na Índia, como soldado. Lá ficou dezesseis anos e, afinal, voltou para Portugal a bordo de um navio, acompanhado de uma jovem indiana que ele amava e a quem dedicou o lindo soneto “Alma minha gentil, que te partiste”. O navio naufragou e Camões só pensou, durante o naufrágio, em uma coisa: salvar o manuscrito dos *Lusíadas* e dos seus poemas. Deixou a mulher amada morrer afogada (confesso que especulo) e perdeu todos os seus bens, mas salvou os seus manuscritos. Para quem ler? Estávamos no século XVI e muito pouca gente em Portugal sabia ler. Mas Camões pensou nesse punhado de leitores, era para eles que Camões escrevia, não importava quantos fossem.⁹⁴

93 Parafrazeando o que Heidegger fala sobre abandonar-se à filosofia na "Introdução à metafísica". In: HEIDEGGER, Martin. *Introdução à Metafísica*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1987.

94 FONSECA, Rubem. *O romance morreu*. São Paulo: Cia das Letras, 2007.p.10.

4 OUTROS ENCONTROS: A CONTINUIDADE DA TRANSMISSÃO PELA ESCRITA

[...] arte fundida à vida é arte socializada, não arte social ou socialista e ainda menos atividade dedicada à produção de belos objetos ou simplesmente decorativos. Arte fundida à vida quer dizer poema de Mallarmé ou romance de Joyce: a arte mais difícil. Uma arte que obriga o espectador e o leitor a converter-se em um artista e em um poeta.⁹⁵

Parece-nos então que na abordagem que propomos nessa dissertação, os opostos inclusivos e seus paradoxos inerentes são fundamentais já que as tão latentes quanto incompreensíveis verdades da arte se revelam apenas em ato, no atravessar das coisas e, no entanto, “no meio da travessia não vejo!”⁹⁶ Nesse encontro estranhamente familiar não é possível senão partir da opacidade clara de uma experiência labiríntica. E num labirinto tudo se dá a conhecer em ato, no andar e ver, é impossível prever o porvir. Passagens não apenas partem, fazem parte, colecionam-se. Veredas saem a serpentear e se espalham, ramificam-se sem saber servir ou sobrar, só seguem, seguem. As vias alastram-se por todos os lados, expandem-se para cima, estendem-se para baixo, torcem, curvam. Andar por um labirinto implica em *manter o mundo em suspenso*.

Como não suportamos esse momento por muito tempo, na tentativa de nos livrarmos do que não podemos compreender, nos movimentamos em busca de significação. Nesse movimento damos nomes às coisas, as conceituamos. A nomeação é o que permite que nos afastemos de seu turbilhão para organizá-las em pensamento. Apesar da opacidade e da angústia da grande experiência da arte, somos compelidos a escrever sobre ela, a pensá-la – numa tentativa de significá-la – mas não conseguimos esclarecê-la. Escrevemos para assentar o turbilhão que nos toma, escrevemos a partir da impregnação do acontecimento daquele encontro singular. Mas o sucesso desta tentativa de conceituação é sempre limitado e por isso frustrado de saída: nadamos em busca de significação, mas nos regozijamos ao esbarrar na impossibilidade de resolvê-la totalmente, somos salvos pela revelação dessa incapacidade de completude e pela incapacidade de acesso total ao fenômeno apenas por seu nome, por seu conceito. É o que

95 PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007.p.60

96 ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.p.51.

está para além dele que nos move, é o que está para além de seu sentido. É essa falta que a significação não dá conta que nos mantém em movimento *na busca incessante de significação*.

Mas se há, no encontro, uma vertigem de assombro que, em espiral crescente e vertiginosa, verga colunas de certezas e racha pontes de signos, como falar dessa experiência sem traí-la, sem afastar-se dela? Urge preservar-se uma fala de dentro, mas que simultaneamente organize o pensamento sobre a mesma.

Essa abordagem considera que o crítico de arte é também um espectador, ou seja, aquele que faz a experiência da obra e que, ao escrever sobre ela quer respeitar essa experiência e para fazê-lo não pode divorciar-se do respeito à verdade fundamental de sua forma. Escrever a partir de um método exterior àquele encontro com a obra seria ignorar o poder visual e sonoro das palavras, ficando em desarmonia com a obra. Para falar da experiência da arte, projetos rígidos, registros estáticos, plantas e decisões a priori parecem engasgar de inadequação. Sufocados, tosem verdades: a arte obra e segue obrando, não é projetiva, está sempre em ato, instalando-se, fazendo-se, tem temporalidade própria: nem futuro traçado e nem passado deduzido pelo presente.

É sobre isso que trata este capítulo. Se a escrita como um desdobramento da experiência da arte é em si, outra experiência, pede um desdobramento nesta dissertação para que se apresente como um exercício de escrita que leva em conta a forma a qual cada encontro demanda deixando o encontro com o leitor como a nova possibilidade (ou não) de seguir desdobrando as experiências indefinidamente.

No Romantismo Alemão o objetivo da crítica é encontrar essa *alma artística da obra* e recriá-la em outra linguagem, mais precisamente na escrita. Os Românticos Alemães acreditam que a crítica verdadeira de uma obra de arte não pode ser nada se não poética, de onde advém o estilo de prosa poética adotado por Schlegel⁹⁷. Esse tipo de crítica deseja não apenas se alinhar com a obra analisada, mas recriá-la em texto a partir de suas demandas intrínsecas.

Para Jean-Marie Schaeffer⁹⁸, no entanto, tal modelo implica numa inversão das relações tradicionais entre a obra (produção) e sua recepção. Não seria mais o leitor a julgar a

97 Que, em *Sur le Meister de Goethe*, quer aderir àquilo que acredita ser a estrutura essencialmente musical da obra de Goethe. In: SCHLEGEL, Friedrich. *Sur le Meister de Goethe*. Paris: Editions Hoëbeke, 1999.p.18.

98 SCHAEFFER, Jean-Marie. Présentation. In SCHLEGEL, Friedrich. *Sur le Meister de Goethe*. Paris: Editions Hoëbeke, 1999.p.20-21.

obra segundo suas expectativas costumeiras, mas a obra, sobretudo, é que julgaria o leitor. E na medida em que a crítica pretendesse recriar a obra (e até mesmo complementá-la), somente aquele que já compreende a obra deveria compreender a interpretação proposta. A crítica, diz, seria celebração conjunta do mistério da criação poética e não mediadora entre obra e público. Para Schaeffer isso a torna o porta-voz da obra, o que comporta um risco: ao não aceitar mais ser lugar de encontro ou de conflito entre as exigências da obra e aquelas do público, o crítico arriscaria a autonomia do mundo da arte, transformando-a em autarquia e autismo. Deixar a cada um a tarefa de apreciar à sua maneira é, para ele, seu risco.

Mas o autismo é uma negação do outro, enquanto a crítica como recriação poética da obra seria justamente a escrita do acontecimento do encontro com o outro, que é em si, um novo acontecimento, uma tentativa de transmissão a partir do acontecimento da obra. Porque se escrever a partir da experiência da obra requer entrar em seu tempo implícito e indefinível a priori, que só se abre na medida em que haja um encontro intersubjetivo capaz de rasgar espaço, a forma da escrita é fundamental a não interrupção desse fluxo de trocas intersubjetivas disparadas pela obra.

Nesse sentido, parece-nos que essa crítica que propõe a recriação poética da obra não estaria deixando de ser um lugar de encontro e eventualmente de conflito, porque não estaria simplesmente *imitando* a obra – ao contrário - justamente por falar a partir de uma experiência de encontro inédito com o fenômeno da arte, daria a ver a obra como Outro e o processo do encontro como algo para além de particularidades sem eco no outro, não sendo um mero porta-voz complacente do artista mas um lugar na linguagem em que o encontro vivo entre espectador e obra pode seguir vigoroso e fecundo, e ainda, em movimento, tornando-se outra coisa sem perder a “alma artística da obra”, usando os termos românticos.

Assim, como o tema dessa dissertação é uma reflexão sobre a relevância do encontro intersubjetivo através da obra e suas condições de possibilidade, faremos a seguir dois exercícios distintos que precisam de seu tempo e forma próprios para poderem almejar a portar alguma verdade. No primeiro, um exercício de escrita a partir do encontro físico com uma obra de Waltercio Caldas, tentando respeitar a idéia de recriação poética desse encontro na escrita. No segundo, um encontro *de segunda ordem* com a obra original, ou seja, com obras jamais vistas frente a frente, fisicamente, já a partir de uma transmissão. Será um exercício sobre a possibilidade de não se estancar a experiência originária da obra através de uma reflexão sobre a

transmissão entre linguagens, já que ao falarmos das obras estamos sempre desdobrando-as em outras coisas a partir da palavra: tomaremos então a palavra como ato, ato de transmissão.

Para isso nos baseamos no debate entre Louise e Reinhold⁹⁹ no qual, após uma longa descrição das *Magdalenas* de Franceschini, Batoni e Corregio, discutem sobre o poder de reconstituição imaginária pela descrição em palavras de uma imagem sem que aquele que lê jamais a tenha visto. Louise questiona o quão suficiente seria sua descrição das obras, ao que Reinhold responde que a descrição não artística de pinturas é sempre unilateral na medida em que parte, e deve partir, principalmente, de expressões. Louise concorda complementando que sua descrição intenciona dirigir-se ao ser interior do homem e quer suceder em criar nele, por sua imaginação, uma obra de arte que não viu. Louise aposta em uma experiência transmissível, por ser ainda da ordem da humanidade do homem e assim, também capaz de ser reconhecida por outros, e pergunta o que há de mal nisso, uma vez que não se trata de converter um meio em um fim, ou seja, trata-se de buscar passagens entre as linguagens, entre a palavra e a pintura, crítica e obra, ou, acrescentaríamos contemporaneamente, também entre o par registro fotográfico-escrita, ou imagem-fala (como uma aula), quando numa transmissão feita por alguém que *descreve* poeticamente aquela experiência perpetuando-a em sua incompletude e deixando-a sempre a espera de um novo encontro.

Os personagens afirmam tratar-se de pensar as possibilidades de diluir limites entre pintura e prosa poética, entre criação e crítica de arte. Essa questão também nos interessa aqui como desdobramento do encontro intersubjetivo pela arte pela escrita, sendo essa outro acontecimento que poderia também seguir desdobrando-se na leitura caso suceda em criar poeticamente a partir da obra. Não se trata de uma tradução, mas de algo da ordem da transmissão que se modifica conservando-se. Essa complexa questão cabe aqui ser exercitada por meio do embate com a escrita a partir de encontros significativos dados por outra via de transmissão que não o físico, e que, por isso, pede também certo tratamento formal em texto – talvez mais brumoso como algo imaginado, que reflete algo também do novo encontro. A forma da escrita nos parece ser muito importante e por isso propomos esse recomeço, para que possamos atentar à forma da escrita, ensaiá-la não simplesmente enxertando pequenos escritos sobre obras ao longo de uma dissertação. O livro *Las Pinturas* (onde encontram-se os personagens Louise

99 SCHLEGEL, Caroline e SCHLEGEL, August Wilhelm. *Las Pinturas – Conversación en el Museo de Dresde*. Buenos Aires: Biblos, 2007. p.68.

e Reinhold) de Caroline e August Schlegel é escrito em diálogos, não monólogos ou dissertação. Essa preocupação com a forma do encontro pela escrita nos parece exemplar.

Nesse segundo texto partiremos de obras que por um lado encarnam a topologia de *viver no plano* e por outro, talvez, a experiência de, ainda assim *rasgar o espaço em processo*, bem como algumas de suas implicações e desdobramentos no contemporâneo e, como já mencionamos, nunca foram experimentadas fisicamente. A forma desse encontro talvez seja, ao mesmo tempo, mais limitada em sua relação com a obra original (por uma limitação de acesso a ela) e mais ilimitada pelos acréscimos de novos encontros (e pela aposta na possibilidade de perpetuar-se desdobrando-se sem perder o que seria crucial num encontro intersubjetivo no âmbito da finitude humana). Enfim, nos abandonaremos às intrigantes transmissões humanas, a saber o que virá.

4.1 O encontro com Frases Sólidas¹⁰⁰, de Waltercio Caldas



Foto geral da exposição Frases Sólidas, de Waltercio Caldas. 2006, foto Romulo Fialdini (Gabinete de Arte Raquel Arnaud).

Encontro com frases sólidas.

Que poder de fundação! Quanta delicadeza pode haver? Pede-se silêncio, suspender a respiração. É preciso fechar as portas para que haja só isso. Como tudo mais parece medíocre, barulhento, grosseiro, gordo, pesado, perto desta leveza! A delicadeza do – do que? O que será isso? Alguma coisa acontece, é certo. Está em tudo e não sei precisar onde está. Não é um objeto; é toda a sala e o ar e a luz e as sombras e a música e o silêncio e os objetos e o que não sei. É isso tudo, nesse exato ritmo.

Agora, por contraste, o *não-isso* torna-se mais visível do que nunca. Meu ímpeto é apagá-lo, dissolvê-lo, chego mesmo a envergonhar-me dele como se fosse parte de mim. É nítido que há nele algo de grotesco que agora me parece inadmissível.

O sólido racha e se move.

100 Exposição *Frases Sólidas*, de Waltercio Caldas, apresentada no Centro Universitário Maria Antonia – USP, em São Paulo, setembro-novembro de 2006.

Frases sólidas levanta-se. Enuncia seu veredicto: o distanciamento da experiência estética é o caos. Desafia o abismo faminto que assiste sorridente à verborragia temática do sistema de arte e a vertigem que espreita os órfãos perdidos da verdade poética.

Contra a superficialidade aparente convoca o turbilhonamento humano arcaico, uma força cujo dono parece ser o estômago. Sua poética é de redemoinho. Espiralando, entra a devastar aspirando todo o sólido.

Raivosa e determinada, instala-se com uma fúria impassível daquela que quer higienizar o sistema. Sem se saber imune, arrisca-se audaciosa a devorar o vírus da estranha inumanidade que toma o corpo da arte.

Tensão. Instabilidade. É por contraste e em movimento que acontece sua verdade. O sólido trinca. Significados frágeis entram a rachar-se. Aparece um fundo incerto vacilante menino. Traz o brilho velado de toda a existência. Atravessa-me.

O sólido funde-se e flui.

O campo das significações está em questão. Vejo uma frase e leio a frase que é fundida com o objeto que percebo ao mesmo tempo e com o intervalo e com a vitrine e com a luz que projeta uma sombra. Ver e ler não se distanciam e não se descolam.

Cada coisa nova e cada coisa conhecida e tudo junto ao mesmo tempo abre minha gaveta particular de imagens. Vejo uma agulha e um alfinete. Forma-se uma imagem imediata: “Que cabeça, senhora? A senhora não é alfinete, é agulha. Agulha não tem cabeça”¹⁰¹. Agulha não tem cabeça, alfinete tem cabeça. Cabeça. Conversas fantásticas entre objetos. Objetos falam, por suposto. E quem pode duvidar disso?

Objetos e palavras se fundem na leitura, não há como isolá-los na percepção. Estão em um estado descolado do signo. As palavras se levantam do plano do papel adquirindo profundidade, os objetos projetam sombras alterando as palavras carimbadas na superfície. Letras,

101 MACHADO DE ASSIS, Joaquim. Um apólogo. In: _____. *Contos - Uma antologia*. Volumes 1 e 2. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.280.

palavras, intervalos e pontuações são formas espaciais. Alteram-se as propriedades físicas dos elementos. Cheiram a recém-nascidos.

Encontro com uma frase sólida.

Haja vista o que não há.

Veja o que não há, veja sua estrutura. Veja a tagarelice descartável e veja o que nela não há. Veja a potência da experiência estética e veja quando não há. Veja o fluido por trás do sólido e veja que imobilidade não há. Veja o movimento o escoamento a pulsação o desaparecer do sólido e veja o aparecer do que não há. Veja o espaço ser tomado pelo que não há. Veja o ar.

Veja o fluido.

Frases sólidas é um ralo por onde as coisas escoam...solvente descola a capa das palavras...frases derretem-se ao longo da leitura e se esvaem...solidez liquefaz-se fluida escorre pelas mãos desliza pelos olhos....não há como retê-la...uma angústia arcaica desperta ao ver o mundo sólido esvair-se pelos buracos...duvido de minha consistência humana...meu corpo é quase todo água...temo tornar-me poça de mim mesma...a pele suspende seu papel divisor...os poros se alargam...sinto uma estranha fusão com o entorno que se move agora fluido...pulsa a existência...

Veja o gás.

moléculas misturam-se sorvem o fluido do espaço e flutuam mais ligadas que nunca não há sujeito não há objeto é tudo simbiotizado sustentado pela estrutura de gás que dança no ritmo que ela mesmo cria uma ordem não enunciada verbalmente de cuja força não se pode duvidar nesta conexão profunda algo toca minha humanidade que por atingida revela-se já existente em moléculas que se misturam e por isso sorvem o fluido do espaço e flutuam ligadas misturam-se moléculas

Veja a gramática.

Meus olhos vagueiam e estranham não estarem sendo bombardeados por imagens móveis piscantes luminosas eloqüentes, por temas aborrecidos e rasos, por etiquetas tagarelas, por toda a sorte de interferências, de intermediários: monitores, *folders* explicativos, espaços espetaculares e superficiais. A poética de *Frases sólidas* opera com minhas expectativas. Sabe que participo do mundo humano e que há uma continuidade na experiência.

Sou abrigada pela sala esvaziada. Meus sentidos descansam e o corpo desloca-se em consonância com o ritmo, sem pensar. As paredes brancas amareladas oferecem um acolhimento sereno. Vejo por contraste. A luz fria lá fora é muito mais gélida que a luz que quer me convencer de sua displicência. Percebo um incômodo suspense no instante. Observo.

Sinto-me compelida a pendurar pinturas imaginárias pela sala. Vejo-as desaparecer no gás. Sobram as paredes que se apresentam museográficas. Vejo então a estrutura expositiva da galeria. Vejo que vejo a arte através da parede vitrine sólida, não isenta. Vejo que sólidos podem ser irreais. Sigo.

Vago no vazio da sala organizada por colunas que são objetos. Perambulo entre objetos que são mesas que são vitrines sobre mesas que são objetos em vitrines sobre mesas que são objetos. Vejo objetos que escapam e, não obstante, é sua disposição pela sala, suas formas retas, cúbicas que organizam o espaço que surge: o espaço surge em consonância com eles.

Ao ensaiar a escrita, penso a obra a partir de minha gramática intrinsecamente causalista, o que me joga para fora do mundo da vida. Fico a quilômetros da experiência. Sua trama se desfaz e determina o fim de meu instante de descompressão flutuante.

Nesse momento o chão se abre e caio numa queda sem fim por sua garganta. Despenço no precipício intelectualista ao tentar agarrar-me às frases predicativas e aos “objetos expostos”, o que *Frases sólidas* não deixa de notar. Ou melhor, de provocar. O aparecer dos vícios de olhar me coloca em situação angustiante. Resoluta, segue devolvendo-me tudo em um espelho diabólico e sem piedade, sem recuar.

Veja através da gramática da vitrine. (1)

J. Johns, um artista americano, diz que não suporta usar óculos pois não consegue abstrair os aros, atitude típica de quem não ignora o que é “olhar intermediário”.¹⁰²

Como usuária de um “par de lentes sustentadas em frente dos olhos por uma armação”¹⁰³, percebo a dificuldade de tocar com os olhos quando de óculos. Fica faltando o ar entre as coisas, aquela mistura de respirações.

O problema dos óculos é que eles pensam que estou atrás deles e que, por saber de sua existência, devo conseguir abstraí-los, ver ‘apesar’ deles. Óculos tornam a operação de ver um *ver através*. Óculos operam, neste sentido, como as caixas de vidro, as vitrines que contém os objetos em *Frases sólidas*. Merleau-Ponty escreve:

“Quando vejo através da espessura da água o revestimento de azulejos no fundo da piscina, não o vejo apesar da água, dos reflexos, vejo-o justamente através deles, por eles.”¹⁰⁴

102 CALDAS, Waltercio. *Manual da ciência popular*. São Paulo: Cosac&Naify, 2007.p.5.

103 Conforme a definição do dicionário Houaiss.HOUAISS, Antonio. Dicionário Houaiss Eletrônico. CD-ROM.Rio de Janeiro:Ed.Objetiva,2002.

104 MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Olho e o Espírito*. São Paulo, Cosac&Naify, 2004.p.37.

Poderia reescrever a bela frase de Merleau-Ponty : quando vejo através da espessura da vitrine o objeto, não o vejo apesar da vitrine, dos reflexos, vejo-o justamente através dela, por ela.

Se a vitrine participa da experiência com o objeto, ela não pode ser abstraída de nenhuma maneira - sua transparência sólida incorpora-se à carne da obra.

Tal como as palavras, as vitrines tem significados culturais intrínsecos a elas. São elementos museográficos. Marcel Broodthaers, no seu “Museu de Arte Moderna – Seção das águias” tensiona a questão da apresentação em vitrines dos trabalhos nos museus. E Waltercio Caldas claramente os coloca ali propositalmente para serem tensionados em obra.

As vitrines fatiam o ar entre as coisas, interrompendo essa atividade do vazio. Estabelecem uma estranha separação. Meus olhos são impedidos de tocar no objeto, explorar sua superfície, sua textura. Não tenho acesso, sou barrada por aquele vidro que me deixa sempre de um lado *de fora*. Meus olhos permanecem algum tempo deslizando sobre a superfície vítrea buscando uma entrada.

Mas não encontram. Não encontram porque aquela obra me devolve o querer-se invisível da vitrine. Esse querer-se invisível parte de um pensamento estruturado em sujeito e objeto, incorporado na gramática do objeto vitrine. Ao não conseguir abstraí-la, tomo consciência de seu a priori nada irrelevante.

“Um objeto impõe sua própria ‘gramática’ ao espaço que ocupa.”¹⁰⁵ A gramática é um “conjunto de regras”¹⁰⁶. E qual a gramática da caixa de vidro? A caixa guarda o objeto. A caixa expõe o objeto. Não é uma exposição? Ela tem uma função predicativa de ligar o sujeito-espectador ao objeto de arte. Sua gramática é calcada nessa dualidade.

E por certo é um objeto sólido eloquente que quase grita: *aqui dentro está arte, fique distante, não toque na obra, deixe-me mostrar o que você deve ver*, etc. Coloca-se em posição intermediária. Não posso ver o trabalho sem ele, ou melhor, não há trabalho sem ele.

Uma das características da vitrine é a de dar um estranho ar de morte aos objetos. Rouba seu oxigênio, prende-os em uma caixa de onde não podem sair, de onde nem mesmo seus

105 WALTERCIO CALDAS. Entrevista com Waltercio Caldas sobre a exposição Frases Sólidas. CENTRO UNIVERSITÁRIO MARIA ANTONIA DA USP, set. 2006. Acesso em: out. 2006. Disponível em: http://mariantonia.localweb.com.br/expo/2006/ago/expo_e1_entrevista.htm. Entrevista.

106 Definição do verbete “gramática” para arte conforme o Dicionário Houaiss. HOUAISS, Antonio. Dicionário Houaiss Eletrônico. CD-ROM. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2002.

gritos são ouvidos. Sufoca o que contêm. É um altar mórbido. Glorifica o que ainda não morreu. Por que essa necessidade de sua morte? Para que o agente funerário? Por que a relação de missa de corpo presente? Por que esse distanciamento, esse pavor de ser rasgado pela experiência, tão nítido nessa forma de exposição?

Mas a arte de Waltercio Caldas sabe subvertê-la, carrega essa estranha delicadeza gasosa. Corrói o sistema por dentro como ferrugem: apresenta-se sutil, tranqüila, quase imperceptível. Mas instala uma latência rítmica que delata o funcionamento do sistema de arte. Tem um tempo de espera urgente e infinito, aposta na sua condição de arte, em sua imanência, em seu poder de estabelecer-se por sua poética.

Veja através da gramática da vitrine. (2)

O que está em uma das vitrines me manda girar em torno da caixa, com suas linhas e palavras carimbadas em diversas posições em movimento circular onde leio “simples”. Obedeço e caminho em torno da caixa em círculos. Simples, simples, simples, simples, simples. A arte parece sorrir ironicamente enquanto comenta a simplicidade da operação.

Sempre operando com meus prefácios, conta o que fez: com aquela luz ambiente serena atraiu-me para entrar na sala (que era onde eu esperava ver uma exposição), me mostrou onde guardava a arte (dentro da vitrine, onde eu esperava), fez-me caminhar em direção a ela e debruçar os olhos cuidadosamente sobre a vitrine a procura da revelação da arte (sabe que a busco e que espero vê-la lá dentro).

Depois, fez-me ler as palavras carimbadas e as linhas, que me fizeram girar em torno da vitrine quadrada - afinal, não é essa a finalidade de uma vitrine, que o objeto de arte exposto em seu interior fique à vista por todos os lados e que eu possa circundá-lo para que se revele em sua inteireza sólida?

Em um trecho do Prefácio de *Manual da ciência popular*¹⁰⁷, um trabalho anterior, Waltercio Caldas cita o texto de um tal prof. Dr. Du Plandolit, assinado por alguém que se faz passar por dr. Fortuna

107 CALDAS, Waltercio. *Manual da ciência popular*. São Paulo: Cosac&Naify, 2007.p.5.

...tudo se reduz a um rápido gesto estando o mérito em cobrir as aparências, em realizar a obra apresentando como verdadeiro o que é falso, de forma que essa falsidade não se descubra...

O artista sabe que a operação da arte conta com aquele que a vê e joga com isso. Sabe que levo nos olhos a impregnação dos códigos do mundo da arte para dentro da sala.

Como sabe que quero *ver*, começa por colar-se a este meu prefácio. “O prefácio é um não-lugar, espécie de estágio acima das orelhas”¹⁰⁸, já adverte em outro trabalho. “Estágio acima das orelhas”, claro, forma uma imagem: cérebro, mente, intelecto. E ele diz: é um não-lugar. Há algo de desencarnado no prefácio. Joga-o então de volta para mim. Como se dissesse que não posso esquecer-me dele.

A obra então pergunta: sabe que já adentra a sala com um prefácio? Sabe de seus olhos viciados, que já sabem o que querem ver? Que já entram perguntando sobre o sentido?

Veja através da gramática da vitrine. (3)

Ao olhar para dentro da vitrine procurando a arte, ofereço-lhe meu movimento, ao qual ela impõe um comando em linhas e palavras totalmente descoladas de seu significado.

A palavra *simples* não significa *ande em torno da vitrine*. Seu comando efetivo parte de sua disposição no papel e de minha própria expectativa sendo alimentada pelo comando. Sua estranheza é que me revela todos os meus passos em descompasso temporal, ou seja, antecipadamente, mostrando que não sou exatamente eu que decido tomá-los. Sigo uma lógica que está impregnada em mim: vejo o que busco ver, acho o que procuro. Acho respostas, não perguntas, porque já trouxe minhas próprias perguntas de casa.

Dessa forma, ao afastar-me do embate estético volto à atitude filosófica tradicional de interrogar a obra de arte como se soubesse mais que ela, como se sua verdade estivesse em outro lugar, na filosofia ou na ciência e ela mesma fosse apenas ilustrativa daquilo.

A estranheza da operação de *Frases Sólidas* é esta antecipação, essa vidência. Ao jogar-me de volta como se fosse uma adivinhação, revela a estrutura do real, conta a previsibili-

108 CALDAS, Waltercio. *Manual da ciência popular*. São Paulo: Cosac&Naify, 2007.p.5.

dade desta operação. Percebe o sistema por dentro e adere a ele; por isso é tão eficaz em sua estocada.

Veja através da gramática da vitrine. (4)

Em outra vitrine há um copo quebrado, cacos, palavras carimbadas, dois pontos, espaços. Leio a frase

Por exemplo: Súbito: Simples: etc:

Súbito o instante se alarga e começa a fazer-se. O copo e as palavras pontuadas se preparam. Chega a pausa tensa dos dois pontos. Atenção, suspense, suspenso. Iminência: Descarrega-se então a agressão a ação contida que dispara com uma voracidade destrutiva estilhaçando o copo atravessando e dilacerando seu corpo transparente fazendo-o voar em pedaços.

Faz-se e refaz-se aquele instante.

“E do momento imóvel fez-se o drama”¹⁰⁹.

E refez-se o momento imóvel. E refez-se o drama. E refez-se o momento imóvel.

Ocorre que também vejo a ação através da vitrine, o que impõe uma estranheza inquietante. Esse ver através já impõe uma contenção à ação. A ação é larga: tantos cacos remontam a um ato de quebra feroz, a um gesto inesperado, rápido, agressivo e impulsivo do artista.

O gesto transborda pela vitrine. Não cabe naquele ambiente contido, controlado. Os restos do gesto e os estilhaços de vidro brigam com o vidro impassível da vitrine. É presente a tensão contenção/expansão. Há uma restrição imposta. A ação do artista é larga, intempestiva e dramática. A caixa é justa, regrada e estática.

Decerto uma coisa dá a ver outra, o paradoxo reforça a ambos. As imagens criam-se e se destroem por impossibilidade de convivência. Imagens que não querem viver juntas empurram-se forçando a primazia de uma sobre a outra. Essa energia condensada faz pulsar o instante.

109 MORAES, Vinicius de. Soneto da separação. *Livro de sonetos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1991. p.23.

A fugacidade do momento é circular, a ação faz-se e refaz-se sob meus olhos pelo descompasso entre as palavras pontuadas (que sugerem inclusive uma série – não uma frase única) e a ação.

O encontro de impossíveis faz a imagem pulsar. Cada uma tem um pé em um momento e, no entanto, ao serem apresentadas paradoxalmente juntas, tensionam-se mutuamente.

Por exemplo: Súbito: Simples: etc:

As três primeiras palavras pontuadas com dois pontos criam a imagem de um porvir iminente no qual esclarecerão seu mistério. Mas esse porvir está sempre porvir, nunca chega. Fico parada no abismo da expectativa colada, agarrada àquela promessa de revelação que nunca se cumpre.

Veja através da gramática da vitrine. (5)

Duas frases e duas agulhas, uma vertical e outra horizontal. Meu olho autônomo decide o seguinte: são duas retas iguais em posições opostas, pronto. Aproxima semelhanças e tensiona diferenças. As frases são: *Haja vista o que não há* e *A imagem realiza a autonomia da palavra*.

Haja vista o que não há.

A opacidade das palavras parece não evocar imagem nenhuma. Curtas, as palavras aguardam que a seguinte lhes dê sentido. Aguardam no intervalo que as separa. O intervalo é uma espera. A espera carrega sua expectativa.

Apreendo as palavras, as sombras e os objetos em um só lance, simbiotizados. Salta aos olhos o contraste entre a agulha vertical e a horizontal. Concluo que regerá toda a leitura. Confundem-se com as frases que leio. Penso que o olho tinha razão.

Apego-me com toda a vontade ao significado da frase. Ao pensamento, vamos, signos! Não obstante, nada. Vazio. Haja vista o que não há. Quero decifrá-la, há algo em mim que busca desvendar seu jogo, entendê-la e assentar essa suspensão que me toma. Leio lenta-

mente. As palavras continuam mudas. Fecho os olhos e procuro as imagens. Vazio. Abro os olhos e vejo palavras breves e intervalos vazios que se aguardam e que se guardam, onde uma palavra se perde na outra no meu caminhar sobre a frase. As palavras andam param e se jogam em um abismo pontual, tem vontade própria, desaparecem. Não consigo sair do lugar; permaneço imóvel como aquela vertical espetada no papel. As palavras se foram.

Angustiada, tento novamente. Foco. Ao recuar no intuito de observar como se dá minha percepção de toda a frase em um mesmo instante, noto que o que vejo é quase uma linha pontilhada. Salto sobre as pedras das palavras curtas e seus espaçamentos. Como rechaçam minha entrada, não posso passear por dentro delas, restando-me quicar sobre elas. É ponto sem profundidade seguido de intervalo. Cheio e vazio, cheio e vazio, cheio e vazio, repetidas vezes. Mas como são elas que se movem em minha direção como que em uma esteira movediça, pulo apenas na vertical, sem deslocar-me. Não há mais palavras, só pedras e vazios.

Criticamente, observo que a arte sabe que quero apreender o significado da frase. É meu *a priori*: ler e entender significados, livrar-me do que não posso compreender. Sábia, resiste às minhas investidas (que, ao se conscientizarem do ato, regozijam-se com isso). Leio e releio as palavras que insistem que sempre estiveram ali; que nunca nasceram e que nunca deixaram de existir. Há; desde sempre. Haja vista; uma expressão petrificada¹¹⁰, uma pedra, um fóssil. Quase me convencem. Mas como poderiam, se acabaram de sumir nos parágrafos anteriores? Faz-se um paradoxo.

Haja vista o que não há.

Veja o que não há. Veja. Veja o contraste do cheio e do vazio, o vazio, o vazio. A frase me sorri incrédula e rouca depois de algum tempo. O vazio ocupa. O vazio recheia a imagem. Há uma irônica e irritante tolerância na arte.

A segunda frase:

A imagem realiza a autonomia da palavra.

¹¹⁰ Machado Filho considera haja vista uma expressão petrificada, que equivale pura e simplesmente a “veja”. Disponível em: <http://usuarios.cultura.com.br/jmrezende/hajavista.htm>. Acesso em: nov. 2006.

Há algo de reta na frase escorregadia. Como a primeira, a imagem insiste-se vazia. Longas palavras, imprecisas e poucos intervalos estendem-se na horizontal. Continuidade. Solidez. Frase sólida opaca cria imagem gasosa invisível.

Simultaneamente parecem ser duas frases estanques encostadas. A força da palavra *imagem* imanta a frase para esquerda enquanto a palavra *palavra* o faz para a direita. Há uma tensão entre *imagem* e *palavra*, diz. Leio quase separadamente

A imagem realiza a autonomia da palavra.

Tencionada horizontalmente em ambos os extremos, a frase se dilata. As partes querem descolar-se e deslizar na horizontal. Descontinuidade. Tensão. Contínuo e descontínuo. Sólido e gasoso.

A agulha horizontal reforça a autonomia das palavras horizontais pela força de sua imagem horizontal. A frase funde-se então ainda mais com esse destino horizontal, tornando sua força mais autônoma, praticamente impedindo uma colagem a qualquer significado. O olho desliza para lá e para cá, para lá e para cá, para lá e para cá.

Veja o volume da música.

Em um extremo oposto ao silêncio, em uma ante-sala de lugar nenhum, não há nada além de uma música *clássica* tocando. “O silêncio proposital dá a maior possibilidade de música”¹¹¹. Adentro mansamente e me encolho em um canto, respeitosa. William James diz que uma música não é apenas temporal, mas que se espacializa, que tem volume. Desvio de presenças. A música é sólida; “a parede são vertiginosos átomos”¹¹²: inversão.

Veja a sua gramática pessoal.

Todo sólido desfaz-se no ar. Há algo de ácido nesta delicadeza. Desaparece São Paulo. Dissolve-se a bienal. Quem fica? Calafrio. De viés corre um vulto, uma sombra no pensamento. *Frases sólidas* abre os olhos. Encara sinistra e fixamente. Circunspecta, diz:

- Reflete sobre tuas imagens, tuas metáforas. O que estás expondo, a ti ou a mim?
- Quanto tempo? (a questão)

O reverso de medusa prepara-se para o bote. Fecho os olhos incerta da capacidade de aderir à sublimação.

Veja que a imagem se dissolve.

Sigo experimentando suas imagens e agora as percebo fenecer. Há quanto tempo isso? Talvez desde sempre, desde que desviei o olhar de um lado ao outro, de uma frase à outra. No entanto não o sabia até há pouco quando, pela falta de âncoras, entrei a duvidar da fidelidade do que escrevo ao que experimentei. Estranhamente, a imagem que faço da obra parece tomá-

111 ROSA, João Guimarães. *Tutaméia*. Rio de Janeiro: J.Olympio,1967,p.12.

112 ROSA, João Guimarães. *Tutaméia*. Rio de Janeiro: J.Olympio,1967,p.11.

la, substituí-la. Mas substituir o que? Desde o primeiro encontro tudo que faço é criar imagens, o que mudou? Continua jogando o mesmo jogo. As imagens das experiências se sucedem e se substituem. Já não consigo precisar como de fato era, se é que este estado *de fato*, estagnado, existiu em qualquer momento. Percebo uma verdade humana fundamental: a impossibilidade de reter fotograficamente no Ser a experiência estética. Imagens são sujeitas a alteração, sempre. São mutantes, incessantemente fugazes no seu contínuo humano. Talvez seu congelamento, sua rememoração pelo registro seja mesmo um falseamento da experiência estética, da verdade da obra.

As imagens seguem se desfazendo. Arranco todas as forças para retê-las. Mas elas se dissipam. Foco em uma imagem: no ambiente liso escorregadio onde nada havia para agarrar meu olho, na certeza das mesas que eram formas, nos contrastes serenos, em sua delicadeza rascante, em sua dramaticidade suave, na música espacial, nos silêncios seguros, no tempo alongado e naquela luz que inundava a sala com uma mansidão amarelada. O ritmo preciso da experiência fica: esse não é fugaz, nem mutante. Coleciono as experiências. Estou dissolvida nelas. A saber que narrativa permeia. Os objetos, as palavras e as configurações fogem. As imagens seguem se desfazendo.

Só uma imagem dissolve a imagem anterior. Só uma imagem dissolve a imagem anterior.¹¹³

113 CALDAS, Waltercio. Só uma imagem. In: *Waltercio Caldas 1985-2000*. CCBB, Rio de Janeiro, 2001.p.121.

Veja que continua.

Preciso seguir escrevendo. As palavras continuam se acometendo de uma estranha autonomia e desprendendo-se. Não acabou. Palavras ativadas precisam fugir. Permanecem vivas e seu ritmo é aquele marcado pela arte. A experiência as faz falar.

Não é a aparência da arte que seduz, a simples tampa estática que se vê com os olhos. É a capacidade de modificar-se tornando-se cada vez mais ela mesma, revelando sua verdade no turbilhão do ritmo.

A imagem realiza a autonomia da palavra. A imagem da frase opaca retorna, marinada. As palavras descambam atrasadas atrás de sua aceleração imprevisível. *A imagem realiza a autonomia da palavra.*

As imagens substituem-se rápido demais para que as palavras às acompanhem. Por isso continuam escorrendo pelos dedos, inevitavelmente obedecendo às imagens que seguem se fazendo e desfazendo. Contaminadas, as palavras tornam-se aquela qualquer coisa imprevisível que sigo adiante.

4.2 Uma exposição topológica imaginária

ela não acontece em uma galeria ou salão, mas em uma casa misteriosa e distante. Uma casa comprida e longa. Conto minha experiência na exposição. Imaginaria impossível alcançá-la, dado que o acesso é cinzento e brumoso e a casa blefa uma existência duvidosa em meio ao nevoeiro denso que embaça a visibilidade. Vai-se de carro pela estrada inacabada até o caminho desaparecer na neblina grossa, opaca. Por desconhecida, às vezes a auto-estrada insinua auto-envolver-se num contínuo infinito e circular. A percepção eleva-se na bruma - vejo vãos na via. As falhas de continuidade na estrada surgem em vagas e causam estranhos vazios e angústia na quebra da expectativa (tornando impraticável prever o porvir). O mapa - praticamente inviável e quase imaterial - sugere dobrar-se à esquerda e, em cada encruzilhada do caminho, novamente à esquerda. No limite, entre o invisível e o visível, sem saber o porquê, acontecem buracos que formam passagens de acesso à casa. Na parte externa, há duas portas cinzentas similares, de madeira muito velha e maçaneta desgastada e ferrugenta. São moldadas por pegadas. Enquanto leio, inscrevem-se entre as portas os dizeres:

Numa noite do Islã, que se chama a “Noite das Noites”, abrem-se de par em par as secretas portas do céu e é mais doce a água nos cântaros; se essas portas se abrissem, não sentiria o que nessa tarde senti.¹¹⁴

Abro aleatória e lentamente uma das portas. Sinto “uma ligeira vertigem de assombro que não descreverei, porque essa não é a história de minhas emoções”¹¹⁵. Adentro uma exposição que acontece num mundo em fluxo constante, num mundo sem silêncios e sem pausa, cuja verdade é o movimento, onde não há mais sujeito e objeto, onde não há expressividade, onde não há a interioridade de um sujeito expondo-se, colocando-se.

Se a arte tem a ver com a experiência humana, ela tem contemporaneamente a ver com essa estrutura do fazer que é processual, serial, anônima e cuja verdade é seu próprio proces-

114 BORGES, Jorge Luis. *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*. In: _____. *Ficções*. São Paulo: Ed. Globo, 2001.p.36.

115 BORGES, Jorge Luis. *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*. In: _____. *Ficções*. São Paulo: Ed. Globo, 2001.p.36.

so. Mas será que uma arte que ecoa o processo do mundo consegue despertar a sensibilidade para o próprio, para sua Ordem?

Internamente, um corredor muito comprido e escuro conduz o visitante. Surpresa - o piso se move. O chão flui em velocidade diferente das margens de apoio às mãos. É uma esteira rolante, uma rampa movente em que o piso, seu meio, transcorre mais rápido que suas margens – os corrimãos. Surpreendente situação de rio em sintonia com o texto que verte pelas paredes. Ao longo da passagem rolante manam as palavras cristalinas turvas de Guimarães Rosa¹¹⁶.

Ao chegar ao fim do corredor movente surgem duas portas. Escolho uma e abro-a – uma sala delinea-se com dificuldade no escuro. Nela, há um número peculiarmente alto de armários - uns só de portas, outros com gavetas, alguns cofres. Uma parede só de livros, outra de espelhos e armários de variados tamanhos e molduras. A terceira parede é coberta por um grande véu, como uma cortina. Não parece haver objetos de arte visíveis.

O que define uma coleção é uma narrativa comum¹¹⁷. Ao diluir-se na coleção, seu autor contorna sua própria narrativa. O sujeito constitui-se a partir do que conta. E se colecionar é contar, esses trabalhos colecionados numa exposição imaginária, o que contam? Andar e ver – a conhecer.

Em uma das paredes da sala, ao lado dos armários, há uma escada que se conecta ao pavimento superior. É feita de inox, vertical e leva à piscina na cobertura. Subo. Anoitece. Obedecendo a arquitetura de Rem Koolhaas (sim, reconheço a piscina de uma raia da Villa Dall’Ava), entro e caminho dentro d’água. A água está morna. Sinto o corpo de maneira totalmente diferente. O contato com a água retarda minha locomoção. Penso em Duchamp e nos retardos, tão necessários. Nada ocorre em um instante, mesmo que tudo esteja apresentado naquele instante. Há o invisível no visível, e o invisível do visível ironiza o instante.

A subversão das possibilidades rasga certezas e revela impossibilidades¹¹⁸ diante de meus olhos. Apesar de sua primeira aparência reconfortante e em concordância total com o

116 Nas paredes corre todo o texto de “A terceira margem do Rio” de João Guimarães Rosa. In: ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

117 CAVELL, Stanley, “The world as things. Collecting thoughts on collecting”. In: *Rendez-vous. Masterpieces from the Centre Georges Pompidou and the Guggenheim Museums*. Catálogo da exposição realizada no Solomon R. Guggenheim Museum, New York, de outubro de 1998 a janeiro de 1999. New York: Guggenheim Museum Publication, 1999.

118 VIDLER, Anthony. *The Architectural Uncanny*. Cambridge & London: The MIT Press, 1992.

que seria meramente um lazer doméstico, na piscina tudo é incerto. A movimentação é mais difícil, o corpo mais perceptível. O tempo fica mais lento. Não adianta correr. Fico mais leve - estranho como tudo é relativo. Logo penso que não *sou*, mas que *estou* em relação a alguma outra coisa, e que só existo em relação. Ao deslocar-me, desloco a água. Eureka - modifico o que me modifica, em uma relação espiral.

Faz-me pensar que estar-no-mundo é estar-em-relação, é constituir-me no processo de interação com o outro. Estar-em-relação é estar em processo, ter mobilidade, conhecer, nascer conjuntamente com o que difere de mim mesma. Esta simultaneidade anima relação, faz nascer as partes envolvidas, nesse e desse encontro, ao mesmo tempo¹¹⁹. Na experiência estética da arte, é a relação viva com a obra que dispara o conascimento simultâneo das partes. Ao experimentá-la sou transformada pela obra e a transformo, mais ainda, em si mesma. Este paradoxo – esta relação espiral - não deve ser resolvido, não pode ser resolvido. Devo sustentá-lo, tirar prazer dele, mesmo (e principalmente) em sua angústia inevitável. Sua conclusão é o fim da experiência poética.

A torre Eiffel exhibe-se sedutora como um prêmio, brilhando piscante ao fim do eixo de caminhada. Vem buscar-me, chama. Apanho-a com os olhos, mas o corpo n'água adverte da impossibilidade de agarrá-la deste modo. Trata-se de uma ilusão: ainda é preciso atravessar o labirinto da cidade que se interpõe entre nós e o abraço líquido rememora-me que não sou uma consciência desencarnada apta a voar sem espaço. Adverte-me dos processos incessantes que a opacidade e escuridão dos labirintos incertos da cidade me oferecem. São passagens que levam a passagens, muitas delas. É um labirinto.

As verdades estranhas e familiares que acontecem nos trabalhos que experimento aqui fazem-me girar de olhos vendados. Ao caracolar perco o senso de direção e fendo-me. Inebriada pela vertigem, esqueço-me de mim mesma e, na opacidade fosca e incerta, dá-se a ver alguma coisa do mundo. Ao quebrar a segurança da abstração intelectual que indubitavelmente leva ao fim e ao prêmio, sonho-me pensando e percebendo a relevância da existência material, em seu deslocar-se atritado e único. Por instantes, parece ser possível apreender o inapreensível. E, antes que me dê novamente às costas (sua fugacidade é implacável), experimento a felicidade trágica do *processo* da vida.

Com alguma resistência, saio da piscina. Observo que ao descer a escada já estou seca.

119 HOLDERLIN, Friedrich. *Reflexões*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

Como a luz no interior da sala é um tanto obscura, nada parece claro explícito, mas brumoso, nevoento. O olho embaçado percebe um trabalho que quase se confunde com a sala, por sua apresentação: uma arquitetura escultórica, ou uma escultura arquitetônica, que se parece com um canto de sala¹²⁰. É *Espaços Virtuais: Cantos* (1967-68), de Cildo Meireles. Através do uso de três planos, o artista cria um algo como um canto de uma sala doméstica, com paredes, rodapé e o típico piso em taco das casas brasileiras. No entanto, o espaço cria uma disrupção no canto, onde o rodapé insinua uma virada em 90 graus na parede e a formação de um canto através de um recurso projetivo e de contraste entre a cor rosa da parede e vermelha do rodapé. O olho complementa imaginariamente a linha, a partir dos efeitos induzidos pela diagonal e pelas cores, aceitando a dobra. Simultaneamente, o mesmo olho percebe uma estranheza na formação. Algo está fora de ordem. Há outro canto dentro do canto, um canto aparentemente gerado pela ordem geométrica, mas que é desordem da ordem euclidiana. Os princípios euclidianos de espaço estão deformados¹²¹. O espaço torna-se mágico, de acesso a um mundo fantástico. Bachelard¹²² diz que

Eis o ponto de partida de nossas reflexões: todo o canto de uma casa, todo o ângulo de um quarto, todo espaço reduzido onde gostamos de encolher-nos, de recolher-nos em nós mesmos, é, para a imaginação, uma solidão, ou seja, o germe de um quarto, o germe de uma casa.

Para Bachelard o canto é a casa do Ser, o refúgio onde encontro imobilidade e segurança. No canto, um quarto imaginário se constrói ao redor do corpo.

No entanto, o canto de Cildo Meireles dá-se paradoxalmente como imobilidade e como passagem. Torna-se interessante, irreal, um tanto ameaçador. Sendo uma porta para o desconhecido, a passagem criada comporta entradas e saídas – tanto posso entrar quanto criaturas monstruosas podem sair de lá. Mas como a razão só adormece quando certa de si, só uma desordem estranhamente familiar a desestabiliza. Cildo Meireles usa os próprios meios da razão para convocar a desrazão. A tontura da guarda facilita a entrega das chaves de acesso àquilo que não compreendo. É o estranhamento que, por excessivamente familiar, cria a passagem. Há ordem, mas de outra ordem.

120 HERKENHOFF, Paulo, MOSQUERA, Gerardo e CAMERON, Dan. *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac&Naify, 2000.

121 CILDO MEIRELES. Through the Labyrinth: An Interview with Cildo Meireles - modern artist. *Art Journal*, Out 2000. Acesso em: jun. 2006. Disponível em: findarticles.com/p/articles/mi_m0425/is_3_59/ai_66238362. Entrevista.

122 BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.p.145.

Torno a circular pela sala poeirenta. Ao levantar o véu da cortina, noto vários buracos nas paredes, como escotilhas - ou bolhas de sabão - que permitem várias vistas do exterior - e nenhuma é igual à outra. Mas por todas passa luz, a não ser por duas, mais perto do chão, que se parecem com túneis de fuga escavados na parede. Ao inserir a cabeça em uma delas para ver o que há dentro, vejo-me despencando em um tubo cilíndrico escuro e muito fundo. Percebo que caio dentro de outro túnel, desta vez circular, cuja curva parece não ter fim. Ou o túnel não tem fim ou não é exatamente um túnel. Ao acomodar os olhos percebo que não é um túnel, mas o filme de um túnel, projetado em uma parede.

O filme contínuo projeta indefinidamente uma seção do Túnel Dois Irmãos, no Rio de Janeiro. A imagem mostra um túnel sem fim e sem princípio, uma figura topológica, um toro imaginário, uma continuidade escavada no interior da rocha. Tunga declara¹²³ que o mesmo processo de realização desta obra terminaria por conduzi-lo muito longe de suas intenções iniciais, internando-o em uma série - talvez tão infinita como o túnel mesmo - de relatos enigmáticos e achados quase-arqueológicos.

A música é familiar: *Night and day*¹²⁴. Ao ouvi-la, entro a sussurrá-la certa de seu domínio. Mas, estranhamente, começa a faltar-me o ar necessário para acompanhar a canção¹²⁵. Repentinamente, a voz canta *Day and day/night and night*¹²⁶ e à falta de ar soma-se uma ansiedade pelo espanto diante daquela inesperada mudança. Uma paranóia de aprisionamento configura-se e aquele aparente ingênuo torna-se monstruoso. De sobressalto sou tomada pela desorientação e pelo pavor de permanecer para sempre encerrada naquele túnel, com aquela voz morto-viva afligindo-me com sua zombeteira maldição – dia e noite, dia e dia, noite e noite – é tudo o mesmo ali. Não há tempo, porque o dia e a noite são invenções que dependem de uma referência – claro, escuro, claro. A mesma luz me acompanhará para sempre naquele labirinto curvo. Estou enterrada viva na pedra.

123 TUNGA: 1977-1997. NY/North Miami: Bard College/MOCA North Miami, 1997.p.42.

124 A música “Night and day” interpretada por Frank Sinatra.

125 Frank Sinatra canta com tal controle de respiração que torna-se praticamente impossível acompanhá-lo.

126 “This is a work from 1981, *Ão*. (...)Music can be heard: an old ballad, *Night and Day*. A voice, accompanied by a large orchestra, begins to sing in English the standard lyrics of the ballad: *Night and day/day and night*. But as in some of the works of Bruce Nauman from the period of *Ão* (*Live and Let Die* from 1983, for example) the discursive situation grows increasingly complicated - or rather, deteriorates - and the voice ends up singing nonsensically, *Day and day/night and night* as if it were unable to keep from losing coherence. Like the film image, the soundtrack repeats ad infinitum.” LADDAGA, Reinoldo. Tunga. *Art Nexus* [periódico na Internet], jan./mar. 1998 [acesso em jun 2006]; n.27. Disponível em: <http://universes-in-universe.de/artnexus/no27/english.htm>.

Mas não há pedra nem túnel, apenas filme. É filme feito, pronto, projeção de topologia infinita - um paradoxo em termos. Filme cuja película entra e sai continuamente do projetor, traçando um círculo de linha no nível do chão da sala. Ao transpor o cone de luz emitida pelo aparato minha sombra lança-se na tela. Sou incluída em negativo no movimento contínuo incansável que se prolonga incessantemente no túnel¹²⁷. E, ainda que me queda parada, vejo-me a circular num filme que sai da projeção circular de um rolo.

O trabalho intitula-se *Ão*. O que é *Ão*? *Ão* é título – é começo, mas *Ão* é uma terminação. É um fim, em português. Só em português. Uma terminação quase impronunciável por um estrangeiro. *Ão* é começo que já é fim, começo e fim fundidos em um título-terminação-fragmento de nada, de nenhuma e de muitas palavras. Não é elemento, é fragmento, uma falta em si mesmo – falta o resto da palavra. E se não fizesse sua arqueologia, se não traçasse sua história, se não buscasse seus ascendentes - o que *Ão* apenas, diria? Terminação, não, elevação. Um fim aumentado sem começo. Um nada em si, mas sempre muito quando terminação. E se o ato de nomear cria a forma, que forma cria *Ão*?

É uma terminação sem princípio, sem história relacional possível, sem passado perspectivado a partir de proporções de um presente, sem projeção de futuro. Nesse túnel, mover-se para frente ou para trás dá no mesmo, não há entrada ou saída. *Ão* não me deixa viver em perspectiva – ali vivo em ato, em processo. Desperto no túnel infinito para esse mundo que é movimento e onde vivo no plano, sem parar, dia e noite, noite e dia, sem saída nem chegada. Participo de um filme que rola sem mim, em que minha sombra entra e sai de cena sem nada modificar no fluxo contínuo longo infinito. De nada adianta minha vontade, nada decido neste trabalho de Tunga. Sufocante liberdade.

Ão é um sem fim sem começo, que é todo em sua unidade de filme e de música, não perspectivada e contínua. Mas é também um fragmento de outro com o qual se relaciona, outro que se move da mesma forma contínua e circular. Trunca-se a idéia de que seja apenas aquilo: é uma coisa dentro de outra que é a mesma e que está dentro de outra, como um infinito de *bonecas russas*. *Ão* é toro e toro dentro de toro, título e sufixo.

Saio por um corredor curvo turvo sombrio cujas paredes estão recobertas de livros empoeirados. Atordoam-me os livros dormindo em estantes, milhares de livros que nunca le-

127 TUNGA: 1977-1997. NY/North Miami: Bard College/MOCA North Miami, 1997.p.43.

rei. Problema irresoluto, arranco de um ímpeto um deles e abro-o. Leio o que escreve Tony Smith:

Era uma noite escura, e não havia iluminação nem sinalização nas laterais da pista, nem linhas brancas nem resguardos, nada a não ser o asfalto que atravessava uma paisagem de planícies cercadas de colinas ao longe, mas pontuada por chaminés de fábricas, torres de rede elétrica, fumaças e luzes coloridas. Esse percurso foi uma experiência reveladora. A estrada e a maior parte da paisagem eram artificiais e, no entanto, não se podia chamar aquilo uma obra de arte. Por outro lado, eu sentia algo que a arte jamais me fizera sentir. A princípio não soube o que era, mas aquilo me liberou da maior parte de minhas opiniões acerca da arte. Parecia haver ali uma realidade que não tinha nenhuma expressão na arte. A experiência da estrada constituía claramente algo de definido, mas isso não era socialmente reconhecido. Eu pensava comigo mesmo: é claro que é o fim da arte¹²⁸.

Na topologia da auto-estrada, experiências se sucedem sempre em movimento. Tony Smith está dentro de seu espaço, como se está dentro do espaço da literatura fantástica, imbricado nele, vendo-o com olhos sem grades. É uma experiência de assombro: noite escura sem nada a não ser o asfalto pontuado por chaminés de fábrica, torres, fumaças e luzes coloridas, tudo artificialmente construído como se para aquela experiência, no entanto, paradoxalmente está claro que não o foi. O movimento sucessivo e vertiginoso o insere numa fita de *Moëbius* - não é mais uma idéia fora, a ser contemplada. Talvez nem mesmo possa ser considerada como uma fita de *Moëbius*, porque não há visão total, apenas uma estranha intuição de repetição, de viver no espaço que denuncia-se sem nunca deixar-se provar. Tony Smith aponta a problemática contemporânea, em que não há mais *gestalt* que pressupõe um instante relacional no objeto. Não há mais a verdade na coisa estática. Mas que tipo de verdade há no estar-no-mundo contemporâneo do processo?

Robert Smithson¹²⁹ pondera que Tony Smith escreve sobre um pavimento negro pontuado por chaminés de fábrica, torres, fumaças e luzes coloridas. A palavra-chave é *pontuada*, porque o pavimento escuro pode ser considerado como uma frase comprida e as coisas percebidas ao longo dele como pontuações. Assim, a torre equivaleria ao *ponto de exclamação* (!), as chaminés ao *travessão* (-), a fumaça ao *ponto de interrogação* (?) e as luzes coloridas aos *dois pontos* (:). Smithson alega que forma essas equações a partir de dados sensíveis, não de

128 Tradução para o português do texto de Tony Smith extraída do livro de Georges Didi-Hubermann. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 2005.p.98-99.

129 SMITHSON, Robert. Towards the development of an air terminal site. In: FLAM, Jack (Ed.). *Robert Smithson, the collected writings*. Los Angeles: University of California Press, 1996.p.59.

dados racionais. Pontuações referem-se a interrupções em matéria impressa, usadas para enfatizar e esclarecer sentidos – são rasgos de ventilação.

As construções, fumaças e luzes movimentam-se. Penetro no livro como um personagem que nada mais é que uma construção de palavras em movimento, deparando-se e construindo-se nas pontuações. O espectador-leitor move-se, e o que vê não são diferentes vistas bidimensionais, mas a inesgotabilidade da experiência – ou, como diria Borges, sua finitude repetitiva.

Palavras, pontos, exclamações, interrogações são sólidas arquiteturas e fluidas experiências temporais de corpo no espaço. Suas verdades são construções eloqüentes, palavras que pavimentam, pontos piscantes, fumaças interrogativas, torres exclamativas e chaminés que pedem a palavra. Tony Smith as lê no lusco-fusco, em sua visibilidade movente, latente e imprecisa. Mas seu carro não para, nem reduz. Ao coincidir espectador e obra atribui ao movimento a possibilidade da experiência.

A experiência de Tony Smith é literal e literária, como o caminhar imaginário promovido por um livro. Emoções são pontuações que, ao lermos, sentimos imediatamente. Se passamos por elas rápido demais (ansiosos pelo fim), logo vem outra e outra, insistente, a idéia de corte e continuidade permeando todo suposto presente, passado e futuro. Teima a questão de como criar atrito nessa auto-estrada que não seja na própria experiência dela mesma? Mas se não assimilamos a arte *de cor* (by heart), *de coração*, mas *de cabeça*, como esperar que aquilo esteja entranhado em nosso corpo ao ponto de causar estranhamento? *Decorar* torna-se uma operação de repetição sem assimilação, e o deslocamento pela fita de *Moëbius* - o eterno retorno ao começo sem o turbilhonamento que destrói e cria – parece ser um banal passeio circular sem volta à pele.

Fecho os livros. Sigo caminhando e deparo-me com uma porta. Abro-a. Faz frio. Há um sofá-cama, um abajur aceso e um velho armário com um espelho na porta. Lembro-me de Bachelard e do poeta dos móveis que

[...] sabe por instinto que o espaço interior do velho armário é profundo. O espaço interior do armário é um *espaço de intimidade*, um espaço que não se abre para qualquer um.[...] No armário vive um centro de ordem que protege toda a casa contra uma desordem sem limite. A ordem recorda nele a história da família. ¹³⁰

Ao lado do armário vejo uma trilha de números negros no chão. Sigo-os. Entro em uma sala que brilha amarela de luz que cega. O trabalho é uma floresta de números, denso conjunto de réguas e relógios que cobrem toda a extensão. Uma floresta é uma vastidão, um universo impregnado de verde-natureza. Essa floresta é, porém, artificial, as árvores não verdadeiam, funcionam para medir. Floresta abstrata de números, linhas, círculos, e espirais, das matemáticas da astronomia e da arte. Progressões do sem fim e do sem princípio. O verde de Fontes é amarelo, cor que a retina não vê na floresta. A cor é expressiva, construída, simbólica de um campo de trigo¹³¹ que não é sol, mas angústia e solidão. Cor da experiência de um mundo como dentro, não fora.

Na sala, mil relógios amarelos redondos cobrem as paredes. Os ponteiros de cada relógio indicam uma hora diferente. Os números aparecem em diversos pontos do raio do círculo, marcando diferentes medidas de tempo. Do teto pendem 6.000 réguas amarelas de carpinteiro de medições diferentes marcadas em preto. Seus fios choram números. Cobrindo o chão amarelo jazem 500.000 números negros de plástico de dimensões variáveis. As réguas samambaias choram os números que sobram tornando-se elementos solitários, como filhos que não foram. Sujeira de uma ordem que não se criou, de uma ordem que desertou. O espaço chove, é impregnado, não sólido - é pespontado, recortado, instável. O espaço espiral derretido pinga cor e impregna o chão de amarelos. Há resíduos de números e de cor - mas aqui é o excedente que impregna tudo. Vãos esforços de ordenação pela razão.

O amarelo resplandecente solar brilha e sua claridade beira o insuportável. Estrela mãe, procedência de nossas gravitações. Gravitatar é ir e vir em torno, obedecer à “atração mútua que os corpos materiais exercem uns sobre os outros”¹³². Tornar-se torcendo-se, rodando e curvando linhas que talvez fossem retas. Seu círculo (ou elipse) não termina, é infinito. Tempos infinitos esperam e marcam todos os grãos de mudanças de todos os tempos. Já o giro das horas é um giro de muitos giros que nada registram. Zeram como se fosse possível. Marcam

131 Apesar de estar latente no trabalho, a referência feita aqui deriva, em primeira instância, de uma entrevista do artista. (Cildo Meireles: “With Fontes, I wanted to make a work about displacement. It's constructed in the shape of the Milky Way. From the top you can see that it's a double spiral. It's also inspired by what was once thought to be Vincent van Gogh's last painting, *Crows in a Wheat Field* (1890). I wanted to bring that yellow and black into the piece. This is actually one of three versions.”). CILDO MEIRELES. “Through the Labyrinth: An Interview with Cildo Meireles - modern artist”. ART JOURNAL, por John Alan Farmer, Out 2000. Disponível em: findarticles.com/p/articles/mi_m0425/is_3_59/ai_66238362.

132 Conforme a definição do termo “Gravitação” pelo Dicionário Houaiss. HOUAISS, Antonio. Dicionário Houaiss Eletrônico. CD-ROM. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2002.

um tempo que não marca, não atrasa, não retarda e não espera. Espera apenas impor-se. Por isso, desaparece na impregnação, quase por irrelevância.

Fontes revela mundos dentro de mundos. Medidores fontes de pretensos inícios e fins somem na floresta de réguas; floresta que é vastidão e que é mínima dentro da Terra; planeta apagado que gravita em torno de um cegante sol que é estrela de quinta grandeza em sua galáxia, a Via Láctea, que é outra das fontes no jogo de espelhos de *Fontes*.

Além da atmosfera cromática de *Campo de trigo com corvos*, *Fontes* tem também em comum com a obra de Van Gogh a convocação à participação. Em *Campo de trigo com corvos*, a perspectiva invertida - com as linhas de fuga convergindo do horizonte para o primeiro plano - abraça-me e empurra-me para dentro. A cena é penetrável, estilhaçada, ferida. Não é sólida, rígida ou estática. Dentro, a velocidade e fluidez do movimento para o primeiro plano são de uma aproximação aterradora - os corvos negros e os trigais (que se movimentam como corvos amarelos) - vêm buscar-me onde estou. Minhas alternativas se configuram: ou me engolem ou corro e penetro no espaço bifurcado torto, torcido, beco ou não, que vai para além dali, que não começa nem termina comigo, que não começa nem termina na tela, que pontua minha condição de passagem. Não há a opção de esperar e assistir, como um espectador passivo. A convocação à ação é carregada da angústia do paradoxo do mover-se em algo movente, porque nada pára nunca, em nenhum momento, na tela.

Fontes não permite o espectador distanciado, o mero presenciador passivo. O trabalho convoca à entrada em seu espaço. Os números jogados no chão sussurram “siga-me” e conduzem-me para dentro do labirinto de réguas. Vejo, com o olho angustiado, os paradoxos contidos nos metros - unidades singulares racionais que são fragmentos de um todo que só se forma no sensível. Ao passear pelo espaço, minha existência torna-se latente e duvidosa, infinita e efêmera. O espaço dilata-se e o tempo encolhe.

Sim, talvez a arte seja ação fundamental da intersubjetividade, mas como dimensionar seus impactos no movediço interminável, no sem-fim sem-princípio esférico do mundo? Qual a sensibilidade do processo? Parece haver na exposição uma crença em um acontecimento específico da forma – não só visual, mas corporal, por inteiro-, que não está apenas fazendo uma crítica ao sistema de arte, ou exprimindo a subjetividade do artista, mas que acredita num coeficiente de realidade visual que é pensamento e que, desta forma, toca a sensibilidade humana. Rara coincidência em um mundo cada vez mais voltado ao discurso cultural, ao

monólogo expositivo de cada um em que discussões morrem de inanição e uma grande ordem única paira no ar. Estranha autonomia.

Em *Fontes*, os sistemas de medição (e dominação) do tempo e do espaço criados pelo homem não dão conta da experiência. Não se importam nem mesmo em prevê-la. Nada os fará arredar um milímetro ou segundo sequer de suas certezas. Impossível admitirem outra medida, tão decididas e certas de si que são. Mas relógios e réguas nada medem: nem o tempo, nem o espaço. Aglutinados, todos sobram, como restos de uma ordem total não encontrada, como excedente desordem de qualquer ordem geral um dia pretendida. Uma desordem feita de ordens, um excesso de racionalidade que gera o caos.

Com *Trois Stoppages*, Marcel Duchamp propõe um teorema: se um fio horizontal esticado, de um metro de comprimento, cai de uma altura de um metro sobre um plano horizontal, nesta queda movendo-se a seu bel-prazer, temos uma nova imagem da unidade de comprimento, do metro. Duchamp faz o experimento, repetindo três vezes a operação. De cada uma deriva uma configuração diversa. Adere então os fios às telas - para preservar seus enunciados - e corta as curvas pelo perfil formado. Cria assim novas réguas curvas, todas díspares, outras unidades de medida que incorporam o acaso, que nascem justamente da vertigem da racionalidade do sistema métrico, da racionalidade do sistema de medição do espaço levada ao absurdo.

A. A violent order is a disorder; and
 B. A great disorder is an order. These
 Two things are one. (Pages of illustrations.)¹³³

Em *Fontes*, uma acumulação de ordens é desordem, mas também a ordem advém da grande desordem daquelas pequenas ordens. O somatório das medidas que os homens criam é uma medida sem medida - o todo, como soma dessas ordens, é o caos. Qual instrumento preciso para medir o espaço? E o tempo? *Fontes* aponta para uma total falta de unicidade nas medidas que, ainda assim, se querem existentes como unidades-todo, mas que, através de um olhar para o céu, para o alto, tornam-se fragmentos de uma ordem galáctica, espiral e matemática. Mundo dentro de outro dentro de outro. Verdade estranha? Lembro-me das palavras correnteza de Guimarães Rosa:

133 STEVENS, Wallace. Connoisseur of Chaos. In FERRIS, Timothy. *The world treasury of physics, astronomy and mathematics*. Boston: Little, Brown and Company, 1991.p.771.

Nosso pai não voltou. Ele não tinha ido a nenhuma parte. Só executava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais. A estranheza dessa verdade deu para estarrecer de todo a gente. Aquilo que não havia, acontecia.¹³⁴

O campo de Van Gogh e a floresta de Cildo Meireles fundem-se no imensurável e no interminável dos tempos e espaços. Verdades estranhas acontecem em seus trabalhos. As pinceladas são linhas que se dobram como réguas dobráveis quase desdobradas. Réguas dobráveis abertas são pinceladas esticadas. Penetro em espaços desdobrados, simultaneamente lentos e rápidos, como os espaços de um rio. Espaços penetráveis de diferenças aglutinadas e limites fluidos. A régua retrátil ao se desdobrar revela sua inteireza em partes que são visivelmente fragmentos colados dobráveis, reversíveis. Entre as réguas, caminhos curvos mais curvos que as retas de suas réguas de linhas retas coladas. Curvas mais fluidas e contínuas, sensuais e bifurcadas arrastam-me e confundem-me no devagar depressa dos tempos. Para compreender preciso desorganizar a razão desnorteando-me no emaranhado de números, retas e círculos.

O passeio espiral é confuso. Mas na impregnação de luz o clarão que cega deixa ver melhor, ordena as coisas em ordem de impregnação de ser. Schlegel escreve que “somente é um caos aquela confusão da qual pode surgir um mundo”¹³⁵. No passeio que angustia o olho, que não resolve, que desordena, sou tomada pela clareza da lucidez daquilo que se pensa e comunica pela sensibilidade, como se houvesse uma única medida comum. *Fontes* aponta as impossibilidades contidas na ordenação por um racionalismo reinante na ilusão da dominação do tempo e do espaço.

A questão da experiência em arte carrega como fundamental o fluxo de interação entre espectador e obra, o fluxo de comunicação, mas não explicação ou enunciação de verdade imposta. Palavras que impõem ou explicam cansam e adormecem entediadas. Às vezes ressecam ao sol e abreviam. Não, não é comunicação excessiva pela razão, explicada e isenta. É sofrimento, diálogo (e dor) em aberto com tempo infinito, ainda que os interlocutores passem. E passam - passam porque são passantes por princípio, humanos de passagem¹³⁶. Retardos enor-

134 ROSA, Guimarães. A Terceira Margem do Rio. In: ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

135 SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997. Fragmento 71 de “Idéias”.p.153.

136 BRITO, Ronaldo. En Passant. In: BRITO, Ronaldo. *Quarta do Singular*. São Paulo: Duas Cidades, 1989.p.19.

mes servem talvez para lembrar-nos que, como não começamos nada, também nada terminamos: deixamos em aberto, à espera. Lançamos às tempestades questões que bóiam. Não há o tempo do saber porque o saber nada sabe do tempo. A beleza está na espera pelo Outro, em uma única jogada no xadrez do tempo e na longa espera que a sucede. Não há linearidade neste tempo, não é o tempo dos que sabem. Por isso essa beleza é velha e vive muito longamente a espera do tempo ideal, que é o seu próprio e que nunca chega. Comunico-me quando não explico. Só ele soubesse.

Assassina não é a certeza de estar para sempre condenada a viver às margens de mim mesma – à espera do tal impossível encontro com o indecifrável que me habita - mas a solidão que acompanha essa estranha verdade. O acontecimento da obra liberta, ainda que temporariamente, pelo encontro. Não há encontro de marginais, diria o matemático – é marginal o que não encontra nada, grito surdo aos ecos. No encontro saio da margem, ainda que por um breve instante.

A palavra *Fontes* faz pensar nas experiências que não são reconhecidas como arte, como aquela de Tony Smith ou como o estranho encontro com um crítico de arte quando sucede em recriar a experiência poética da obra sendo ainda outra coisa, que se elabora e tem uma poética própria, que tem estabilidade estrutural e faz convergir os sentidos como o faz um vale para o rio. O que será que as separa da arte? Estão claramente fora por um conceito de inserção no sistema de arte. Mas recriar criando outra presença viva não é arte? Não é criar a partir do mesmo sendo ainda outro o verdadeiro *novo* em arte? Que descontinuidade pode prescindir da continuidade? Não, do mesmo ao mesmo não dá mil voltas, não quando leva o outro a turbilhonar-se consigo, não quando há nascimento. Na pior das hipóteses, já que a *gestalt* desse movimento não está disponível, intuímos que configure alguma topologia rasgada.

Ao embaralhar a razão, *Fontes* revela o embate como a única passagem de acesso aos códigos cifrados do ser, a senha de seus mundos. E, ainda que nada resolva – porque essa não é sua questão -, talvez a estranha verdade sensível seja como o rio de Guimarães Rosa que nunca para, que segue deslocando margens em dia de cheia, redefinindo-as sempre, em um formar-se infinito.

O senhor...Mire veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não são sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando.¹³⁷

137 ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.p.39.

Percorro as obras lidando com as incertezas do imprevisível, com o acaso, com minhas próprias decisões, com as surpresas que podem apresentar-se. É este processo que vai determinando o espaço que experimento, que esgarça o contínuo pela tensão e angústia. Duvido do que acredito certo: racho - abre-se uma fenda em meu ser. Eu e meu duplo atrasado caminhamos juntos mas dessincronizados, em tempos diferentes. Estranha superposição.

E eu – mal de não me consentir em nenhum afirmar das docemente coisas que são feias – eu me esquecia de tudo, num espairecer de contentamento, deixava de pensar. Mas sucedia uma duvidação, ranço de desgosto: eu versava aquilo em redondos e quadrados. Só que o coração meu podia mais. O corpo não translada, mas muito sabe, adivinha se não entende.¹³⁸

Saio dali e entro em outro corredor longo curvo, onde a luz da manhã lentamente desbota até apagar-se na escuridão. Tateio outra porta e noto que o corredor desemboca em um interior de armário. Saio dele e fecho sua porta – estou em uma sala circular com uma parede circular recoberta de armários e portas. Abro uma. Há outro corredor torto, com mais duas portas. Abro outra. Outro corredor. Tenho sono e a vista embaçada. O corredor bifurca. Na turva transparência das idéias observo que é um labirinto. Claro, sua narrativa é esférica, penso, resignada. Não há tempo para experimentar tudo. Vale a tentativa de falar ao Outro? Sim, minha experiência é um dos percursos da exposição de muitas possibilidades apenas pela presença marcada deste Outro. É por isso que desejo mover-me e não sou apenas movida.

Se há uma narrativa não a vejo, talvez só compreenda as inscrições quando na carne, mas apenas no veredicto final. Isso não importa hoje. O caminhar pela espiral, pelas curvas, sugere ao meu corpo que o pensamento talvez esteja sempre para além da curva, fugidio, e que só se possa ver – parafraseando Machado de Assis¹³⁹ - a ponta de sua orelha. Só vejo a margem das coisas. Detenho-me em uma frase impressa na parede:

Deixo aos vários futuros (não a todos) meu jardim de veredas que se bifurcam?. Quase de imediato compreendi; o jardim de veredas que se bifurcam era o romance caótico; a frase vários futuros (não a todos) sugeriu-me a imagem da bifurcação no tempo, não no espaço. A releitura geral da obra confirmou essa teoria. Em todas as ficções, cada vez que um homem se defronta com diversas alternativas, opta por uma e elimina as outras; na do quase inextricável

138 ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.p.45.

139 Machado de Assis refere-se à “ponta da orelha de um drama”. MACHADO DE ASSIS, Joaquim. A Cartomante. In: _____. *Contos - Uma antologia*. Volumes 1 e 2. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.p.258.

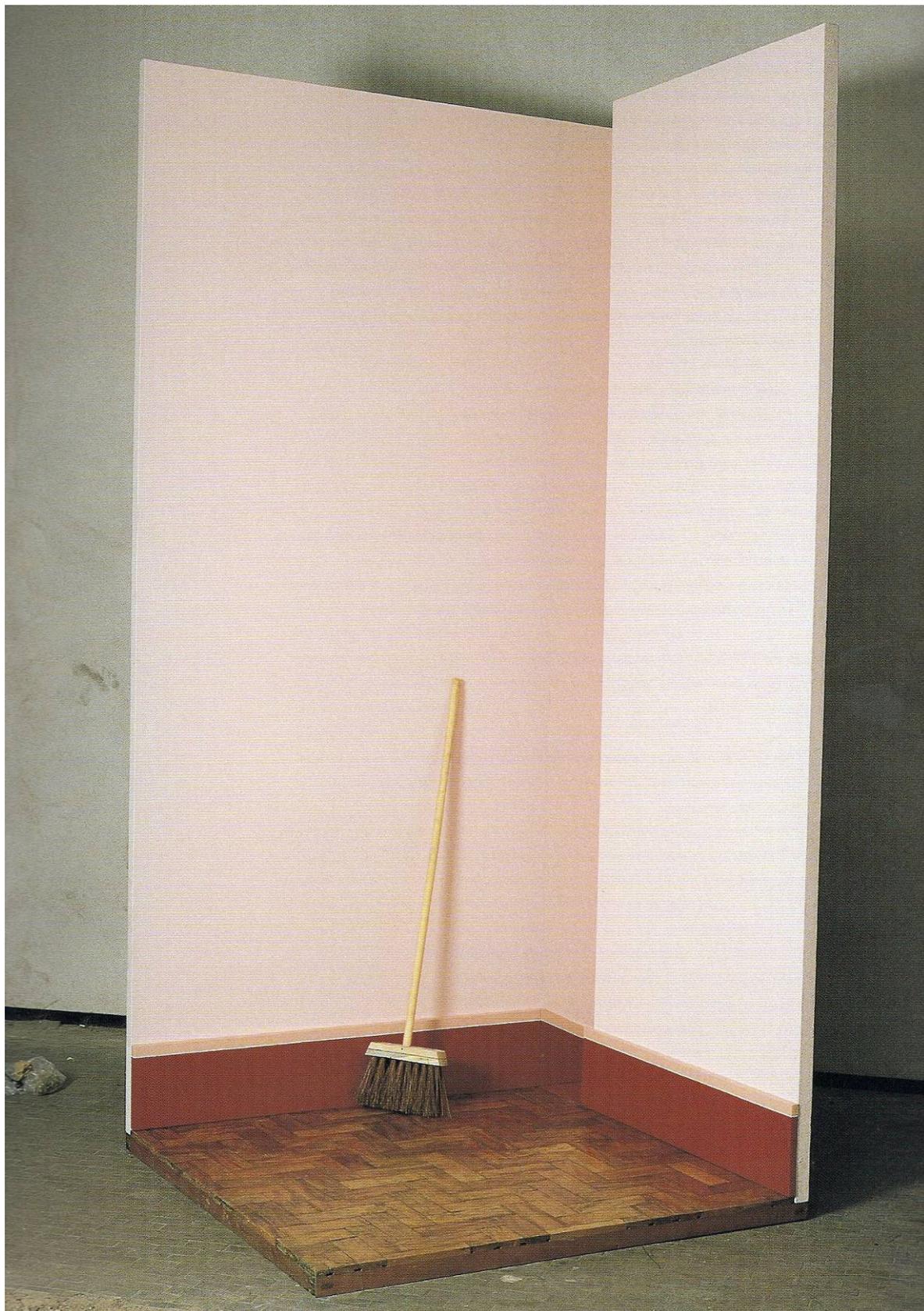
Ts'ui Pen, opta – simultaneamente – por todas. Cria, assim, diversos futuros, diversos tempos, que também proliferam e se bifurcam.¹⁴⁰

Saio, mas preciso escrever. Será escrever uma busca da impossível compreensão de si? Penso se as portas selecionadas o foram aleatoriamente ou por uma estranha atração que desconheço, que me empurra para algumas coisas e não outras, e que vão formando um conjunto imenso, mas não infinito, de combinações possíveis. Há, desconfio, um universo que não reconheço, mas esse passa ao largo de mim. Retiro um papel em branco do bolso, me acomodo em um canto e começo a escrever sobre minha experiência na exposição,

140 BORGES, Jorge Luis. O jardim das veredas que se bifurcam. In: _____. *Ficções*. São Paulo: Ed. Globo, 2001.p.110.



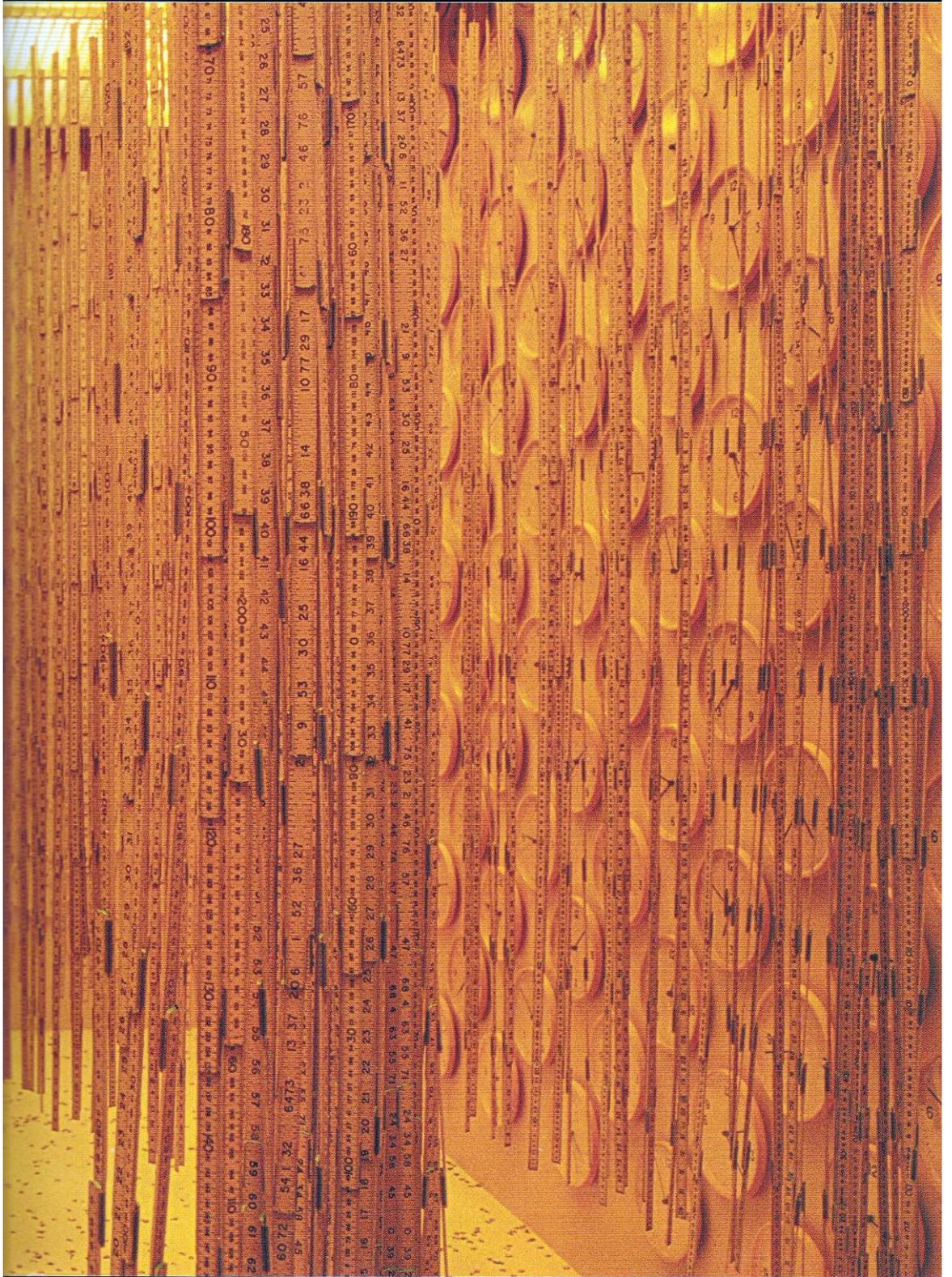
Piscina de uma raia da *Villa Dall'Ava*, de Rem Koolhaas.



Espaços Virtuais: Cantos, de Cildo Meireles (1967,1968)



Ão, de Tunga.



Fontes, de Cildo Meireles.

5 REMATE DA DISSERTAÇÃO

Ela cantava além do gênio do oceano.
Wallace Stevens

Escrever uma dissertação parece ser advogar por uma causa. Escrevemos início, meio e fim, onde supostamente chegaremos numa conclusão acerca do que foi pesquisado. Entretanto, no mundo da vida, as coisas parecem não se dar desta forma. Quanto mais pesquisamos, quanto mais nos estafamos e debruçamos sobre o objeto de pesquisa, mais as coisas se ampliam, mais nossos interesses circulam, sendo sempre os mesmos como num movimento topológico, e ainda, nos encontros e desencontros do processo, alterando-se. Não acreditamos que isso nos torne vagos, ou se nos torna, o faz porque a vaguidão talvez seja nossa verdade mais profunda. Vaguear é andar sem rumo certo, é errar. Errar é incorrer em erros, antônimo de certezas. Desafiar nossas certezas é o que a arte faz todo o tempo, é o que pode inaugurar o novo, a criação. Dissertar sobre arte não pode ser uma demonstração que força o enquadramento ao já sabido, já que a experiência da arte se pede pesquisa em aberto, surpreendentemente viva em seu processo, costurando volteios a cada encontro. Sendo assim, saber que a conclusão é o que nos aguarda parece-nos uma redução inevitável. Mas não podemos nos esquecer de todas as implicações as quais estão submetidas a escrita sobre arte, entre elas, aquela que diz que dissertar implica em introduzir e concluir. Mas como ser fiel à experiência da arte a partir de uma forma rígida, a priori, se cada obra pede uma escrita e cada escrita uma forma? Como, se tudo o que elaboramos até agora nos leva a crer que ao inaugurar um novo tempo e espaço a obra demanda que sua transmissão também assim se dê para manter-se viva e em movimento?

Nesse sentido, dissertar sobre arte é, ainda mais, um desafio. As artes plásticas e a poesia guardam o mistério da condensação. No encontro com uma obra tudo está ali - mas a escrita sobre arte estende-se por páginas e páginas. Perde-se o instante visual, o instante sonoro, perde-se qualquer esforço inicial de acompanhar o tempo da obra sobre a qual se fala. Perde-se o tempo em que a arte se faz e refaz quando no embate, nunca sendo a mesma e paradoxalmente revelando-se mais e mais a mesma. Ah, se houvesse uma escrita que coubesse em uma só página, reduzida ao essencial daquilo que de nada prescinde além do que ali está, ainda que isso tomasse toda uma vida a compreender e nunca se resolvesse inteiramente! Algo que, por alguma forma inextricável, contivesse tudo o que aquilo pudesse em última instância dizer, o

máximo de sua condensação pulsante e instável, sem contanto nunca alcançá-lo por inteiro. Tudo isso apenas para ser fiel ao que a arte oferece. A partir de certo alongamento, qualquer experiência abandona as palavras, considera-as prolixas. Para que escrever tanto dizendo tão pouco? Essa parece ser uma questão recorrente. O mistério da escrita sobre arte é este embate que precisa fazer-se e refazer-se em texto, não alongar-se e explicar-se. Talvez uma escrita sem a obrigação da linha reta em direção ao fim, ajudasse. Talvez não. Seguimos com esse problema, sem saber o que fazer dele. Mas numa experiência vital, tudo é grave. Desculpamos ao leitor pelo excesso, mas neste momento dissertativo as palavras parecem ainda mais traidoras.

A arte porta um inapreensível poder de dar a respirar, de dar o que é mais básico para vida. Tentando livrar-nos de nós mesmos a fim de encontrar a verdade nos livros quase nos esquecemos que a verdade da arte é sua resistência a morte pela apreensão desta ordem. Que sua beleza – estranha palavra tão cheia de significados, que quase não mais respira por congestionada – é sua imensa possibilidade de viver *apesar de, além de, muito acima de*. Dissertando, tememos que por embaraço, vícios do saber ou normas de escrita, nos encontremos tentando matar aquilo em que acreditamos mais profundamente. Tarefa insana, escrever sobre arte. E essa irritante verdade da arte e essa beleza sempre voltam, sabem mais do que jamais poderíamos e assim, paradoxalmente, insistem em fazer-nos respirar. É uma afronta, mas como condená-la? Escrever para prová-la equivocada é matar-nos a nós mesmos. Ah, se pudéssemos escrevê-la como se rasgasse!

Decerto, não é possível de todo. Disserto, na falta de melhores alternativas a priori, entre o distanciamento da terceira pessoa, o descompromisso da primeira do plural e o incômodo narcisismo inerente à primeira do singular. Serva de dono cego¹⁴¹, tendo refletido sobre o encontro com a arte, concluo que preciso seguir com o desconhecido a viver e pensar seu enigma em processo. Destino incerto, parto sempre e novamente, no processo do incessante recomeço da incompletude, de minhas próprias experiências com a arte, as únicas as quais tenho acesso na esperança de suceder em transmitir adiante, em movimento, algo de sua verdade, antes do remate, antes de desaparecer.

141 ROSA, João Guimarães. *Tutaméia*. Rio de Janeiro: J.Olympio,1967.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor W. *Filosofia da Nova Música*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007.
- ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007.
- ARENDT, Hannah. *Lições sobre a Filosofia Política de Kant*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1993.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- ARISTÓTELES. *De Anima*. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BALMOND, Cecil. *Informal*. Munich: Prestel, 2002.
- BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte Contemporânea Brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- BATCHELOR, David. *Minimalismo*. São Paulo: Cosac&Naify, 1999.
- BATTCKOCK, Gregory (org.). *Minimal Art*. Berkeley: University of California Press, 1995.
- BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica e arte no Romantismo Alemão*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. São Paulo: Ed. Globo, 2001.
- BRITO, Ronaldo. *Aparelhos*. Rio de Janeiro: GBM Editoria de Arte, 1979.
- BRITO, Ronaldo. *Asmas*. São Paulo: Kairós, 1982.
- BRITO, Ronaldo. *Experiência Crítica*. São Paulo: Cosac&Naify, 2005.
- BRITO, Ronaldo. *Quarta do Singular*. São Paulo: Duas Cidades, 1989.
- CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: o engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002.
- CALDAS, Waltercio. *Manual da ciência popular*. São Paulo: Cosac&Naify, 2007.
- CARROLL, Lewis. *Alice*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- CASARES, Adolfo Bioy. *A invenção de Morel*. São Paulo: Cosac&Naify, 2006.
- CHOUVIER, Bernard (org.). *Matière à symbolization*. Paris: Delachaux et Niestlé, 1998.

- DÉCULTOT, Elisabeth. “Le Laocoon de Gotthold Efhraim Lessing. De l’Imagination comme fondement d’une nouvelle méthode critique” In: *Les Études Philosophiques*, 2003- 2, n° 65.
- DE DUVE, Thierry. *Kant after Duchamp*. Cambridge & London: The MIT Press, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- DIDIER-WEILL, Alain. *Nota Azul*. Rio de Janeiro: Contra Capa , 1997.
- DUARTE, Paulo Sérgio. *Waltercio Caldas*. São Paulo: Cosac&Naify, 2001.
- FÉDIDA, Pierre. *Nome, Figura e Memória – A linguagem na situação psicanalítica*. São Paulo: Escuta, 1992.
- FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (org.). *Escritos de artistas – anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- FERRIS, Timothy. *The world treasury of physics, astronomy and mathematics*. Boston: Little, Brown and Company, 1991.
- FLAM, Jack (Ed.). *Robert Smithson, the collected writings*. Los Angeles: University of California Press, 1996.
- FONSECA, Rubem. *O romance morreu*. São Paulo: Cia das Letras, 2007.
- FRANÇA, Maria Inês. *Psicanálise, Estética e Ética do Desejo*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1997.
- GADAMER, Hans-Georg. *Gadamer in Conversation*. New Haven & London: Yale University Press, 2001.
- GADAMER, Hans-Georg & KOSELLECK, Reinhardt. *Historia y hermenêutica*. Barcelona: Edic. Paidós, 1997.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método I*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2007.
- GOLSE, Bernard. *L’être bébé*. Paris: Presses Universitaires de France, 2006.
- HAAG, Geneviève. ‘Autisme infantile précoce et phénomènes autistiques’. *La psychiatrie de l’enfant*. Vol. XXVII, 2/1984. Paris: Presses Universitaires de France, 1984.
- HAAG, Geneviève. ‘Grille de repérage clinique des étapes évolutives de l’autisme infantile traité’. *La psychiatrie de l’enfant*. Vol. XXXVIII, 2/1995. Paris: Presses Universitaires de France, 1995.
- HAAG, Geneviève. ‘L’expérience sensorielle de l’enfance’. In Paris: Cahiers du COR, 1990.
- HAYS, K. Michael (ed.). *Architecture Theory since 1968*. Cambridge: The MIT Press, 2000.
- HEIDEGGER, Martin. *Introdução à Metafísica*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1987.

- HERKENHOFF, Paulo, MOSQUERA, Gerardo e CAMERON, Dan. *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac&Naify, 2000.
- HÖLDERLIN, Friedrich. *Poemas*. São Paulo: Cia das Letras, 1991.
- HÖLDERLIN, Friedrich. *Reflexões*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- HOUZEL, Didier. *L'aube de la vie psychique*. Issy-les-Moulineaux: ESF Ed., 2002.
- KAUFMANN, Pierre. 'Psicanálise e Arquitetura' in *Dicionário Enciclopédico de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
- KLEE, Paul. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- KOOLHAAS, Rem. *Conversa com estudantes*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- KOOLHAAS, Rem e MAU, Bruce. *S,M,L,XL*. New York: The Monacelli Press, 1998.
- KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- LACROIX Marie-Blanche e MONMAYRANT Maguy (orgs). *A observação de bebês – os laços de encantamento*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.
- LESSING, Gotthold Effraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 1998.
- LEWIS, C.S. *As crônicas de Nárnia*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- LOBELL, John. *Between Silence and Light – Spirit in the Architecture of Louis I. Kahn*. Boulder, Shambhala Publications, 1979.
- MACHADO DE ASSIS, Joaquim. *Contos - Uma antologia*. Volumes 1 e 2. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- MALDINEY, Henri. *Regard, Parole, Espace*. Lyon, Ed. [L'Âge d'Homme](#), 1994.
- MALDINEY, Henri. *L'art, l'éclair de l'être*. Collection La Polygraphe, Ed. [Comp'act](#), 2002.
- MATTHEWS, W.H. *Mazes and Labyrinths: their history and development*. Middlesex: Kessinger Publishing, 1922.
- MAZET & LEIBOVICI. *Autismo e psicoses da criança*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1991.
- MELTZER, Donald. *Explorations dans le monde de l'autisme*. Paris: Payot, 1980.
- MELTZER, Donald. *A Apreensão do Belo*. Rio de Janeiro, Imago, 1995.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Olho e o Espírito*. São Paulo, Cosac&Naify, 2004.
- MORAES, Vinicius de. *Livro de sonetos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1991.

- PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007.
- POUND, Ezra. *Abc da literatura*. São Paulo: Ed. Cultrix, 2006.
- PESSOA, Fernando. *Obras em Prosa*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1974.
- PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 2006.
- QUEIRÓS, Eça de. *Contos*. Porto: Lello & Irmão, [19-?].Disponível em:
www.fcsh.unl.pt/deps/estportugueses/Bibliolus/Textos/Contos%20-%20E%C3%A7a.pdf.
Acesso em: março 2008.
- RAJCHMAN, John. *Eros e Verdade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar , 1994.
- RIBEIRO, Marília (org). *Waltercio Caldas: o atelier transparente / Entrevista*. Belo Horizonte: C/ Arte, 2006.
- RILKE, Rainer Maria. *Os Sonetos a Orfeu/ Elegias de Duíno*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2002.
- RILEY, Terence. *The Un-Private House*. New York: The Museum of Modern Art, 1999.
- ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- ROSA, João Guimarães. *Tutaméia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- SABATO, Ernesto. *El túnel*. Buenos Aires: Ed. Planeta Argentina, 2000.
- SCHLEGEL, Caroline e SCHLEGEL, August Wilhelm. *Las Pinturas – Conversación en el Museo de Dresde*. Buenos Aires: Biblos, 2007.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Conversas sobre a poesia e outros fragmentos*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 1994.
- SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Sur le Meister de Goethe*. Paris: Editions Hoëbeke, 1999.
- SCULLY, Vincent. *Arquitetura Moderna*. São Paulo: Cosac&Naify, 2002.
- STEINER, George. *Nenhuma Paixão Desperdiçada*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2001.
- STEINER, George. *Gramáticas da Criação*. São Paulo: Ed. Globo, 2003.
- STELLA, Frank. *Working Space*. New Haven: Harvard University Press, 1986.
- STEVENS, Wallace. *Poemas*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

- STORR, Robert. *Tony Smith: Architect, Painter, Sculptor*. New York: MoMA, 1998.
- THOM, René. *Parábolas e Catástrofes*. Lisboa: Dom Quixote, 2004.
- THOM, René. *Prédire n'est pas expliquer*. Paris: Flammarion, 1993.
- TUNGA. *Barroco de Lírios*. São Paulo: Cosac&Naify, 1997.
- VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2007.
- VAN GOGH, Vincent. *Cartas a Théo*. Porto Alegre: L&PM, 2004.
- VIDLER, Anthony. *The Architectural Uncanny*. Cambridge: The MIT Press, 1992.
- VIDLER, Anthony. *Warped Space*. Cambridge: The MIT Press, 2001.
- VON KLEIST, Heinrich. *Petits Écrits*. Paris: Le Promeneur, 1999.
- WALTHER, Ingo. *Vincent Van Gogh: Visão e Realidade*. Köln: Taschen, 1990.
- WARHOL, Andy. *The philosophy os Andy Warhol (From A to B and back again)*. Orlando, Harcourt Books, 1977.

Catálogos de exposições:

- Cildo Meireles, geografia do Brasil*. Rio de Janeiro: Artviva Produção Cultural, 2001.
- Cildo Meireles*. Strasbourg: Musée d'art moderne de Strasbourg, 2003.
- Rendez-vous. Masterpieces from the Centre Georges Pompidou and the Guggenheim Museums*. Catálogo da exposição realizada no Solomon R. Guggenheim Museum, New York, de outubro de 1998 a janeiro de 1999. New York: Guggenheim Museum Publication, 1999.
- Tunga*. Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta, 1999.
- Tunga*. Paris: Galerie nationale du Jeu de Paume, 2001.
- Tunga: 1977-1997*. NY/North Miami: Bard College/MOCA North Miami, 1997.
- Waltercio Caldas 1985-2000*. CCBB, Rio de Janeiro, 2001.

Periódicos:

ART JOURNAL [periódico na Internet], out. 2000. Acesso em: jun. 2006. Disponível em: findarticles.com/p/articles/mi_m0425/is_3_59/ai_66238362.

ART NEXUS [periódico na Internet], jan./mar. 1998 Acesso em: jun. 2006; n.27. Disponível em: <http://universes-in-universe.de/artnexus/no27/english.htm>.

CENTRO UNIVERSITÁRIO MARIA ANTONIA DA USP [homepage da Internet], set.2006. Acesso em: out. 2006. Disponível em: http://mariantonia.locaweb.com.br/expo/2006/ago/expo_e1_entrevista.htm.

CULTURA PARÁ [periódico na Internet]. Acesso em: set. 2007. Disponível em: www.culturapara.art.br/opoema/wallacestevens/wallacestevens.htm.

INSTITUTO GUTENBERG [periódico na Internet]. Boletim n.24, série eletrônica, janeiro-fevereiro, 1999. Acesso em: set. 2007. Disponível em www.igutenberg.org/guerra124.html.

JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro: 23 de março, 1959. Suplemento Dominical.