

Abandonar a arte, esculpir a vida: Entre fotografar e não...

Fernanda Goulart¹

Resumo: Tendo como referência experiências ficcionais e/ou artísticas que se situam na (ou versam sobre a) fronteira entre a arte e a vida comum, pretende-se refletir – elegendo como ferramenta uma escrita de tom poético, personificado e biográfico – sobre as possibilidades do fotográfico (compreendido em sua dimensão ampla, ou seja, não apenas a fotografia analógica, mas também a digital e a imagem em movimento) habitar essas experiências limítrofes. O presente texto apresenta menos respostas do que provocações: como capturar os encontros inseparavelmente afetivos e estéticos que somos capazes de promover em nossas vidas?

Palavras-chave: fotográfico, experiência estética, experiência ordinária.

Abstract: With fictional and / or artistic references which are on (or deal with a) border between art and ordinary life, this works intended to reflect - chosen as a tool a poetic, personified and biographical writing tone - about the possibilities of photographic (not only the analogical photography, but also digital and moving image) inhabit these borderline experiences. This text has less answers than provocations: how to capture the simultaneously affective and aesthetic meetings that we are able to promote in our lives?

Keywords: photographic, aesthetic experience, ordinary experience

“Vem” – eu lhe disse de novo. E lhe mostrei o rio da minha aldeia como se lhe mostrasse o mundo. E lhe mostrei as letras do meu nome, um nome estrangeiro que eu nunca saberia escrever. (CASTELO BRANCO, 2004)

¹ Mestre em Comunicação Social e doutoranda em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Minas Gerais. Professora assistente do Departamento de Desenho da Escola de Belas Artes da UFMG. Artista e pesquisadora em Artes Gráficas, Fotografia e Vídeo.

Começa com um quadro de retratos, destes de cortiça onde alfinetamos o que queremos lembrar. Enquanto vejo as fotos, escuto estórias sobre elas.

“Caro amigo²,

Esta é uma carta-corrente. Seu único propósito é ver quão longe ela pode chegar. Adicione seu nome e endereço no topo da lista. Envie então a carta para um amigo.”

“Para mim era tudo cinza naquele dia: o tempo, Cortázar, os olhos, o chapéu dele, até o prato de macarrão que não tinha molho. Era uma sinfonia em cinza impressionante.”

“ _ Como você se machucou? _ Bem... quer a versão longa ou a curta? _ A longa _ Eu estava tentando salvar a minha vida e não deu certo. _ E qual é a curta? _ Eu me queimei.”

“Divertia-se com perguntas idiotas sobre a cidade à sua volta. No cinema, gostava de se virar no escuro e observar o rosto dos outros. Cultivava um gosto particular pelos pequenos prazeres: enfiar a mão bem fundo no saco de cereais, quebrar a cobertura da sobremesa com a colher, e jogar pedras no canal Saint Martin.”

“Como ser um explorador do mundo? *Esteja atento. Observe abaixo, enquanto caminha. *Considere tudo o que é vivo e se move. * Tudo é interessante. Olhe de perto. *Varie seu percurso, sempre. * Observe por tempos longos. E curtos também. *Notifique estórias que acontecem ao seu redor. *Notifique padrões, faça conexões. *Tome notas, documente seus achados em uma diversidade de meios. *Incorpore a indeterminação. *Observe o movimento. *Crie um diálogo pessoal com o ambiente. Fale sobre isso. *Ligue as coisas às suas origens. *Use todos os sentidos na sua investigação. Qualquer lugar pode ser o começo. Comece de onde você está.”

“Eu resolvi que vamos tomar café no jantar. E então, quem sabe um dia, a gente possa jantar no café. Só para variar um pouco. Mas a sobremesa continua sendo sorvete.”

“Você percebe que agora que vamos ler, que o meu fecha o seu círculo e o seu fecha o meu círculo? Os dois se correspondem totalmente. Você não lembra? São um espelho.”

“E, de repente, temos 50 anos. E o que sobra da infância cabe numa pequena caixa, uma caixa enferrujada. E agora isso fica eternizado. Para sempre.”

² Estes trechos foram organizados livremente e fazem parte dos filmes “O fabuloso destino de Amelie Poulan” (de Jean-Pierre Jeunet) “Sublime/Banal” (de Graciela Taquini), “Eu, você e todos nós” (de Miranda July) e o livro “How to be an explorer of the word”, de Keri Smith.

Antes da forma-começo...

Há alguns anos venho guardando certas experiências (seriam imagens?), que dizem respeito a um tema bastante em voga, para não dizer quase banal, nas artes visuais hoje: a possibilidade de se experimentar o cotidiano esteticamente ou, o que não necessariamente quer dizer a mesma coisa, as relações entre as artes visuais e o cotidiano. Experiências encontradas e emolduradas, experiências dispostas, propositivas, experiências fabricadas, ofertadas, lançadas ao vento, experiências com o outro, experiências apropriadas, experiências narradas ou fantasiadas, experiências encenadas e filmadas, experiências apenas, nem sempre testemunhadas pela câmera fotográfica.

Atentei-me para elas na ocasião da pesquisa de mestrado, quando eu procurava um elo entre as suas dimensões estética e ordinária, a partir das obras de Sophie Calle, Maurício Dias e Walter Riedweg. Intrigava-me na poética destes artistas aquilo que ocorria anteriormente à obra, o que, no meu entendimento, era algo que se poderia definir como estético. Estético, mas ainda não artístico, esta era uma questão importante, se considerarmos como arte aquilo que participa do cenário e dos circuitos artísticos seja em qual âmbito for, envolvendo questões institucionais, de mercado e acadêmicas, bem como as lógicas da recepção e da educação artística, e ainda a materialidade da obra de arte. Enquanto a arte diria respeito às questões que orbitam a noção de “obra de arte”, preferi realizar o percurso tendo como operador de análise uma dimensão estética, entendendo-a como aquela que compreenderia, para além da arte e da filosofia, um alargamento de sentido decorrente de determinadas experiências dos sujeitos no mundo. Sobre Sophie e Mau-Wal, eu queria saber mais acerca da qualidade das experiências vivenciadas por aqueles sujeitos, antes que estas fossem... “formatizadas” (entre aspas, creio que seja uma palavra inventada), antes que ganhassem forma de obra, ainda que soubesse que estas mesmas experiências haviam sido impulsionadas por aquilo que, não sendo obra exposta, já pudesse ser obra, em construção, em processo, em projeto. Intrigava-me a suposição de que talvez a complexidade da vida comum, tal como sublinhada por Michael De Certeau (1994), fosse maior que a da obra. Intrigava-me também este inatingível da experiência comum. Perguntava-me como essa “formatização” poderia ser ao mesmo tempo sintetizadora e potencializadora; se o fluxo confuso da experiência comum estaria mesmo situado na contracorrente de uma perspectiva de valoração das obras em sua ontologia e essência; se a vida escorreria como água pelas mãos da prática artística institucionalmente determinada; e se a dimensão estética de qualquer experiência ordinária não estaria sendo reduzida (seria esta a palavra?) a uma dimensão artística. Tive contato com conceitos e expressões

instigantes como o de “forma-força” (em Paul Zumthor, 2000), aquilo que era pulsante demais para ser apenas forma fechada, e comecei a pensar sobre a impossibilidade da forma definitiva, ou que a experiência estética se apresentava como um desempenho (em Iser, 2001), uma performance do surgimento das coisas aos nossos sentidos. Concluí a pesquisa acreditando na figura de um atravessamento de uma em outra destas dimensões da experiência, uma contaminação recíproca potencializadora de ambas. Mantive a suspeita, sem mais conclusões, de que os conceitos de experiência estética e experiência artística poderiam ser (didaticamente, talvez) separados, rearranjados. Era como se eu quisesse capturar uma essência desta capacidade ordinária de se experimentar esteticamente a vida, essa mesma que Certeau me advertira ser inatingível ou intangível.

Sigo suspeitando que a busca incessante empenhada pelos artistas por capturar ou retratar a poética da vida ordinária enfrentará sempre muitos desafios. Falar em “retratar” e “capturar” é uma forma de aproximar meus guardados da fotografia, não tanto para explicitar um “como” (uma maneira de fazer, de alcançar), mas para refletir sobre esta aproximação como possibilidade... ou impossibilidade.

Nestes casos, quero conduzir minha reflexão menos na fotografia do que no fotográfico, o regime (de captura ou reprodução) técnico e indicial de visibilidade, que inclui a imagem analógica, em movimento e digital. Tomando emprestadas as palavras de Pierre Sorlin, acerca da imagem analógica, interessa-me um “conjunto de dispositivos óticos e sua aplicação sobre uma superfície sensível, de natureza química (a fotografia e o cinema), eletrônica (o vídeo) e virtual-digital, resultantes de uma mudança considerável na representação e na forma de reconhecimento e interpretação do mundo”. Sob esta perspectiva, a imagem analógica não constrói uma óbvia oposição ao digital (quando separamos os conceitos para caracterizar os dois tipos de matrizes de captura da imagem), mas é capaz de compreender todo um conjunto de representações provenientes da fotografia. O que se coloca aqui como questão, diz respeito não apenas às mediações técnicas que utilizamos para representar o mundo, mas também a um ponto de vista subjetivo, o modo como reconhecemos este mundo, como o conhecemos e o criamos a partir das grafias, escritas e memórias que produzimos.

Voltando aos meus guardados, eles contêm um filme certamente muito conhecido, “Beleza Americana”, mais especificamente a cena em que Ricky - o misterioso mocinho maconheiro - tranca-se em seu quarto com Jane - a garota por quem está apaixonado – e lhe pergunta se ela gostaria de ver a coisa mais bonita que ele já havia filmado: um saco plástico vazio, alçado ao vento por um pequeno furacão. Ele disse:

Foi num deste dias, quando está preste a nevar... e há uma eletricidade no ar. Você quase pode ouvir. Certo? E este saco estava dançando para mim, como uma pequena criança, chamando para brincar. Por quinze minutos. Foi quando entendi que havia esta vida toda por trás das coisas. E essa incrível força benevolente que dizia não haver razão para ter medo, nunca. Em vídeo não é a mesma coisa, eu sei. Mas me ajuda a lembrar. Preciso lembrar. Às vezes há tanta beleza no mundo... parece que não posso suportar. E meu coração, parece que vai sucumbir.

Imantada ao real e à vida comum, a imagem fotográfica ajuda Ricky a lembrar da vida que há por trás das coisas. Quanto ao filme, pode ser que esta cena seja por demais conhecida, e que tenha perdido seu impacto com o passar dos anos e a multiplicação de poéticas do gênero. A mim permitiu começar a pensar que algumas destas imagens ou experiências trariam não as respostas, mas as perguntas para o que eu venho buscando. Como se os guardados, ao invés de ocuparem apenas o lugar de objetos empíricos, lançassem, eles mesmos, e ao seu modo, novas perguntas. Como me perguntou Ricky: Seria o hiato, o inefável, o irretratável da experiência uma força benevolente?

1. Esboços de começos: um peixe, um arco-íris e dois pintores

Por diversas vezes ensaiei começos, pensando em como apresentar estes guardados, que imagem lhes cairia bem, e em certa ocasião a idéia era começar assim, com uma poesia guardada ali. Vejamos se ainda funciona, é de Gonçalo M. Tavares:

O arco-íris cai não interferindo
Nas cores do quadro. O pintor
Agradece. O peixe lento
Que o pintor trouxe ao mundo tem
Cores despropositadas, porém não há nenhuma razão
Para apontar aos peixes a responsabilidade
De um erro, afinal,
Estético.
Quanto à literatura: não falha na cor,
Mas jamais acerta nas palavras. (TAVARES, 2004)

_ Deu para fotografar?

Imediatamente fiquei pensando sobre as respostas que eu não teria com esta poesia.

Arrisquei outro começo, a partir do romance “Nas tuas mãos”, da escritora portuguesa Inês Pedrosa (2005), assim:

Jenny, uma senhora de idade, conta à Camila (sua filha) a história de um jovem pintor que tinha o hábito de sentar-se à porta do restaurante de sua esposa, para pintar as pessoas que almoçavam ao lado das janelas de vidro. Tendo os dois se separado, o rapaz não desiste de sua empreitada, o que aborrece profundamente a mulher. Ainda assim, diariamente ele espera o restaurante fechar para oferecer-lhe as imagens que pintara ao longo do dia. Estes quadros, sempre com os mesmos motivos, são ora rejeitados, ora destruídos pela ex-esposa. Alguns clientes do restaurante querem comprá-los, mas o pintor lhes explica que não estão à venda.

“ _ Não é a pintura que lhe interessa, explica Jenny.”

Mas afinal, o que interessa? No mínimo imprecisa, essa pergunta poderia ser feita aqui de duas outras maneiras (senão com menor abertura, ao menos com maior presunção): À arte, o que interessa? Ou ainda, o que, na arte, nos interessa?

Desinteressante, aliás, é a qualidade que Camila atribui às obras, rotulando-as como um neo-realismo *naïf*, o que provoca na mãe uma certa melancolia de um tempo (o seu) em que interessante era exatamente uma qualidade que os pintores vanguardistas gostariam de aniquilar. Jenny enumera então uma lista de lamentações e especulações: sobre a morte da arte, a morte da literatura, sobre seu poder de resistência, sobre a possibilidade da TV substituir ambos pela falta de tempo nos dias atuais, sobre a dependência da arte em relação ao mercado.

“É provável que só o jovem pintor de telas neo-naïves resista ainda, em frente ao restaurante. Mas não é grave, porque não é a pintura o que lhe interessa.”_ conclui Jenny.

O que Jenny aponta como interessante na arte, portanto, é a capacidade que esta possui de se conectar, assim, tão intimamente, à vida. A ponto de indiferenciar-se dela. A ponto de tornar-se, como obra, dispensável, em substituição a um gesto que é menos artístico do que afetivo: pintar um quadro porque esta ação, e não o seu resultado, é, exclusivamente, capaz de responder pela verdade de sua dedicação amorosa. Eis identificado aqui, tomando emprestadas as palavras de Teixeira Coelho, “o nervo mais sensível da arte: sua relação com a vida”.(COELHO, 2003, p.71). E vale a pena prosseguir com a citação:

Sua relação com a vida de quem a faz, também a relação com a vida de quem a recebe. E que é uma relação de substituição, alternatividade, causação ou continuação: a arte no lugar da vida, a vida no lugar da arte, arte gerando vida, vida como fonte da arte. Uma vida. (...) A questão mais importante da arte. Por vezes, a questão mais importante da vida. (COELHO, 2003, p.71).

Tal equação, que pode tomar a forma da nostalgia de um tempo em que a arte encontrava-se indissociada de um certo cotidiano, permanece ainda hoje e cada vez mais nos provocando...

Bem, ao menos os artistas parecem estar preocupados com ela, quando acreditamos: (dois pontos) que a performance confere vida à obra, faz do corpo, obra; que as intervenções urbanas são uma forma de nos restituir a capacidade de surpresa ou indignação em contraposição às nossas rotinas automatizadas; que podemos ou devemos valorizar o mistério simples e inesperado de uma certa poética escondida no cotidiano; ou ainda que é possível produzir uma arte que seja universal ao mesmo tempo em que esteja em profunda conexão com a história particular do artista. A sua vida, a minha vida, a vida de qualquer um, enfim...

Ainda assim, fico me perguntando: resistirá, em alguma destas “crenças artísticas” atuais, a indagação suscitada pela história do pintor apaixonado?

_Mas afinal, o que interessa?

Não me atrevo a tentar responder a esta pergunta, já os notifico, só queria escutar seu eco (ainda que este, o eco, seja uma imagem bastante fugaz) ... (aliás, poderia ela também, a bela imagem do eco, pertencer aos meus guardados?)

2. Da arte para a vida, da vida para a arte: sem começos

Nomeei a experiência de “A beleza é uma forma de oração”, intervenção pública realizada no Parque Municipal de Belo Horizonte que resultou em uma vídeo-instalação, exibida em uma galeria do Palácio das Artes, que se situa dentro do Parque. Junto a uma equipe, documentei mulheres frequentadoras do parque que se dispuseram a refletir, através da arte, sobre a relação entre o amor, a solidão e a beleza. Para tanto, montamos um pequeno salão de beleza no local e oferecemos um penteado, uma maquiagem e a pintura das unhas em troca de um retrato (enviado às participantes pelo correio), uma

música romântica escolhida por cada uma e cantada em uma vídeo-cabine com espelho falso, e uma declaração de amor escrita em um caderno. Estas músicas, depoimentos e imagens, editadas e re-trabalhadas, compõem a vídeo-instalação, cuja estrutura principal é a mesma vídeo-cabine utilizada na intervenção. Nela o espectador poderia ter uma experiência estética muito próxima àquela experimentada pelas mulheres participantes, quando coloca o fone de ouvido e as assiste cantar, com o rosto em tamanho natural projetado no interior da estrutura. Poderia também deixar a sua declaração de amor no mesmo caderno, assim como conferir, através do álbum com as fotos do making-off da intervenção, outros dados da experiência proposta.

Não foram apenas o álbum fotográfico e o vídeo os responsáveis por atestar a complexidade da experiência vivida, mas toda a estrutura montada na galeria, a nova versão da vídeo-cabine, uma espécie de nicho, réplica, estrutura condensada portadora de um pequeno mostruário de todas as etapas vividas. Ainda assim, havia sido tão rica a experiência no parque, as mulheres se entregaram a ela de maneira tão genuína e desinteressada, que me flagrei pensando, entre uma e outra etapa, entre a intervenção e a instalação, se fazia sentido algo mais, a posteriori. O que restaria à galeria depois do que já vivemos ali?

De que maneira esses encontros com a vida comum, fortuitos ou fabricados, são espelhados pela arte? Como a arte devolve à vida o reflexo desses encontros, muitas vezes traduzidos sob a forma de obras

relacionais? Entre os três polos – a experiência mergulhada na vida, a forma-obra e a experiência com a obra – é possível elencar uma série de desdobramentos práticos e reflexivos que têm balizado este tipo de produção, quase sempre pautada pela necessidade de um dispositivo de materialidade complexa, onde cada um de seus elementos é igualmente importante para ecoar cada um dos cacos que não poderiam ser ocultos por forma unívoca alguma. Esses dispositivos nos permitem cristalizar experiências, dar-lhes forma autônoma; possuem ênfase na alteridade, mais do que na



figura do artista, que passa a ser um interlocutor, um mediador, um propositor de trocas e permutas; fazem valer o dado saber de que a fotografia não registra, mas fabrica realidades de acordo com modos expressivos próprios; pluridimensionalizam o descrever e o mostrar, engajando vários sentidos, contextos, tempos, objetos, cenários: textos, vozes e paratextos, muitas vezes permitindo que o nome da obra injete poesia na realidade retratada.



Tais desdobramentos versam sobre o inatingível da experiência, que oferece à imagem fotográfica apenas um lampejo de sua compreensão. No entanto, pergunto-me se todos esses esforços não diriam respeito à arte como esperança deste retrato, ou, de modo inverso: não seria a junção de tantos elementos extra-fotográficos uma constatação desse irretratável?

No entanto, em “A beleza é uma forma de oração”, ainda que eu saiba o quanto a complexidade instalativa foi capaz de lhe doar uma complexidade-mundo, não me sai da cabeça um *bastar-se processo*, algo que tenha se sustentado na experiência em si: a força-luz que tem a música, reativando a memória amorosa e imprimindo-a no rosto de cada mulher, em movimento constante, expressão do trabalho irrepresentável da subjetividade.

No dia da abertura da mostra, as mulheres participantes do projeto fizeram fila para se ver retratadas dentro da vídeo-cabine. Elas estavam muito arrumadas, muitas chegaram

antes do horário marcado para o *vernissage*, era um dia muito especial. Um dia que não ficou impresso na obra. Da vida para a arte ou da arte para a vida? Onde começa?

No fim deste março estive assistindo à palestra do artista paraense Alexandre Sequeira. Ele descrevia seus trabalhos relacionais, um deles em uma comunidade afastada de Belém, outro com um casal de adolescentes, e um terceiro com um velho e uma criança na Serra do Cipó. Todos envolviam a fotografia, mas não apenas. Eles continham impressões serigráficas dos corpos dos sujeitos participantes em panos coloridos, cartas trocadas, prestação de serviços fotográficos, idas e vindas de carro e de barco, oficinas de *pin-hole*, anotações e confidências, relatos sonoros gravados e o encontro posterior com a obra em seu berço (um outro começo) a instituição artística. E havia ainda sua palestra, quando o artista nos contou, com propriedade e afeto, sobre todas essas coisas.

_Você não tem medo de abandonar a fotografia? _Alexandre nos contou que alguém certa vez lhe perguntara. Respondeu que não...

3. Mas não...

Abandonar a fotografia... Continuei recolhendo imagens enquanto escrevia este texto, recomeçando-o muitas vezes, enquanto procurava e reunia pistas em meus guardados, e tentava garantir coerência à suspeitas por vezes tão pouco retratáveis. A palestra de Alexandre acompanha sua fotografia, estivemos tomando café outro dia e concordando sobre como a experiência da obra relacional se faz mais complexa quando acompanhada do relato do artista. Neste dia ele me trouxe um texto, de um artista e fotógrafo, Mariano Klautau (2006). Ele falava de Evgen Bavcar, de como a fotografia dele está acompanhada de outros sentidos e linguagens. Ele dizia que Bavcar ouve os ruídos das paisagens e as palavras que as descrevem e conhece as coisas pelo tato antes de as imprimir com luz. Mariano escreveu que o invisível é o eixo da fotografia, e, mais adiante, que o signo verbal dá corpo e evoca imagens fotográficas em suas qualidades imaginativas.

No paralelo desta escrita, outra experiência me atravessou. "O melhor do Inferno", novo livro de Christiane Tassis (2010). O personagem central da estória é David, um vídeo-artista que assina seus trabalhos anonimamente e carrega sua câmera para todo lugar, com intuito de filmar a poesia que a vida ordinária lhe oferece ao acaso, ou, em tom de segredo e entre aspas, recolher "coisas por aí, acasos, momentos poéticos". Como o gato que encontrou em uma feira de rua, jogando "uma espécie de futebol com um coração

de galinha", um dos poucos projetos para os quais a escritora autoriza uma imagem tão clara. Ainda assim, por vezes ela oferece descrições que nos ajudam a conhecer melhor não só David, como boa parte dos artistas que tentam emoldurar a vida comum. Ela escreve:

Colhia as cenas como se encontravam na natureza: puras, limpas, sem interferência. Não usava a palavra. Saía em silêncio, soturno, atento. Quando estava sozinho, caminhando pelas ruas, experimentava o êxtase com as pessoas que via. Meu olho atravessava cada corpo, cada objeto, cada paisagem. Sentia detalhes de cada existência. Pessoas, carros, folhas de árvore, papéis soltos, sacolas de plástico, transeuntes, tudo adquiria minha luz, minha marca.

David imprime as cenas que encontra com sua própria luz. "Mas seria o acaso algo real?" _ ele pergunta. E prossegue, em outro momento da narrativa: "Não via sentido. A câmera ali, objeto inerte, condenada a ver. Ver o quê?". Mais uma vez meus guardados me fizeram perguntas, ao seu modo.

Encontrei também uma escrita que se articula a cada parágrafo visualmente, como se tivessem pedido para o verbo ser vídeo, ou o vídeo ser verbo, e aí, divididos por capítulos numerados ao modo das *timelines*, eles falavam coisas assim: "Cada vez que eu rebobino esta história vejo novos detalhes e acrescento outros, pois agora sou o legítimo dono dela. (...) Nestas que imagens que vejo e guardo, não na lembrança, mas na ilha de edição, está o futuro que escolherei para mim. (...) Combinamos de não ficar rebobinando a vida. Saia do passado. Aperte a tecla *foward*".

Há também as passagens em que Christiane e David evocam imagens, que só cabem na imaginação, ou não cabem em imagem alguma. "Modifiquei as imagens, acelerei as pessoas, desacelerei o Sol. Escurecia, e ele continuava iluminado. No vídeo tudo girava mais rápido, apenas seus olhos e o pôr do sol eram lentos". Minha suspeita teve início quando a autora convidou a mim e a outros artistas para participar de seu projeto, criar vídeos a partir da leitura da estória e de alguns conceitos estéticos presentes na obra de David. Há na narrativa, em diferentes momentos, a referência a alguns *sites* criados pelo personagem para hospedar seus trabalhos. Os vídeos criados seriam postados nestes *sites*, convidando o leitor a buscá-los na internet, a responder aos apelos da verdade e da ficção, presentes na narrativa.

Reunimo-nos, artistas e escritora, para falar de David. Comecei a achar que não fazia sentido criar nada para ele, não apenas porque David não conseguiria nos repassar uma receita de seu olhar para o mundo, mas porque as imagens que Christiane fora capaz de criar para ele já são fotografia, não necessitam de outras. Chegamos à conclusão de que seríamos convidados não a ser David, mas a conversar com ele, produzir imagens

também anonimamente, esforçando-nos em dar forma àquilo que não cabe nela. Até que uma outra personagem me esclareceu: “Só podemos estar juntos na palavra, no olhar, no pensamento: o lugar onde nos une um texto. (...) Agora vamos fazer uma cena. Sugiro que fechemos os olhos e comecemos a nos imaginar.” Não sem antes levantar-se e desligar a câmera.



David me faz pensar em algumas experiências que tenho vivido como professora em poéticas visuais, sobretudo ultimamente, quando tenho orientado os alunos dos últimos períodos, que precisam encontrar as imagens que eles querem, autonomamente, colocar no mundo. Ocorreu-me a pesquisa de Henrique Teixeira, sobre instrumentos ópticos das mais diversas

naturezas, das lunetas às lupas, dos aparelhos médicos às câmeras de vigilância, dos topômetros às sextantes, instrumentos que os navios usam para se localizar no mar. O Henrique fotógrafo apresentou-me sua enciclopédia de máquinas de ver, “máquinas de voar”, como ele gosta de dizer. Ela se encontrava muitíssimo organizada, com seus nomes, seus verbetes, suas definições, suas imagens, todos dispostos e impressos em *layouts* de cartazes que ele mesmo diagramou, uma forma que ele encontrou para estruturar seu pensamento. Ao mesmo tempo em que me falava em rigor, método, tecno-imaginação e estrutura maquinal das coisas, utilizava a palavra caldo, para se referir a um lugar onde todas estas coisas pudessem estar juntas, líquidas. Falava sobretudo de uma angústia de não ter ainda descoberto o que faria poeticamente com tantas formas de olhar. Tentara os caleidoscópios, tinha dezenas de imagens fragmentadas, do mesmo jeito que seriam o nosso pensamento e nosso mundo, hoje. Mas não era suficiente, não era o caleidoscópio. Eram todos os instrumentos, todas as formas de olhar. E elas não cabiam em um só projeto, em um só artista, em um só que vê. Ao fim da conversa falamos nas artes gráficas como fornecedora de cartografias poéticas. “Poéticas da reflexão”, foi a expressão que ele encontrou para retratar aquilo

que ainda procura. “No silêncio somos todos palavras escritas. Ou por escrever”. – disse David.

Gostaria de voltar à história do pintor apaixonado. A mim intriga menos a necessidade que sua arte tem de se manter conectada à sua história de vida do que sua recusa em compartilhar com qualquer outro a sua produção, ou seja, o solipsismo de sua escolha. Seria essa negativa, por si só, um gesto de resistência? É solitário o que não pode ser representado? Seria legítimo negar-se a fotografar, registrar, formatar uma experiência? Lembro-me de outro aluno, Ítalo, que me contou que gostava era de fazer *self-art*, um nome que ele inventou para o seu solipsismo. O que nos sobra? Guadalupe, a menina por quem David se apaixonou, disse a certa altura, ajeitando as sacolas: “Nunca farei uma exposição. Me expresso melhor escondida.” E David lhe perguntou: “Afinal, pra que criar algo que ninguém pode ver?”

Não só as de Henrique, Ítalo e Guadalupe, venho guardando outras impossibilidades. Havia ainda um outro começo para este texto, era sobre Bartleby – o famoso personagem de Herman Melville (1986) –, um escriturário que, em determinado momento de sua vida, começa a “preferir não fazer” o que lhe era solicitado no trabalho. Mas não apenas este Bartleby (cuja fascinante imobilidade foi intensamente explorada pela filosofia e suas imediações), mas outros, inventariados ou inventados por Enrique Vila-Matas (2004), em seu livro (mistura de romance e pesquisa, de ficção e fabulação) *Bartleby e companhia*. Nesse, Vila-Matas discorre sobre aqueles a quem denomina “artistas do não”, escritores, críticos, artistas visuais que, em determinada circunstância de suas trajetórias profissionais, “preferiram”, como Bartleby, não mais produzir, ou então, por sua vez, questionaram a simples capacidade que sua produção teria de... sustentar, suscitar ou comunicar algo tão profundo quanto aquilo que residia em seu ser artístico. Eis alguns dos exemplos deste que Vila-Matas chama de “labiríntico tema do não”. Uma escritora para quem escrever também é calar-se. Um poeta cuja poesia constituiu em uma tentativa de inventar para si uma identidade, um escritor que queria ser poema, em vez de ser poeta. Um artista muito famoso entre nós que abandonou a arte para dedicar-se a partidas de xadrez e teria declarado em entrevista que sua atividade artística ulterior consistia em reconstruir um toldo que lhe servia de sombra em seu terraço. Um outro poeta que possuía um arquivo de poemas abandonados, não finalizados, de um único verso, e que, no dia em que conseguiu escrever um poema completo, o fez em papel de cigarro e, logo em seguida, o utilizou para fumar, afirmando que o importante teria sido escrevê-lo.

Quero me deter em uma dessas estórias, a de um escritor que, aos 28 anos, publicou um romance que teria sido um fracasso de vendas. Trinta anos mais tarde, o romance foi

reeditado e, desta vez, de forma bem sucedida. Em consequência do fato, em vez de dar ao mundo outra obra, ele resolveu que o faria somente após os 80 anos de idade. Nos conta Vila-Matas que a nova obra zomba do reconhecimento artístico e concentra, na maioria das páginas de seus quatro volumes, “experiências nas imediações da literatura” (VILA-MATAS, 2004, p.123), nos tantos anos nos quais o escritor “esqueceu dos afluentes do rio da literatura e se deixou levar pela correnteza selvagem da vida” (VILA-MATAS, 2004, p. 124).

Já conhecemos tal recusa à materialidade. A arte conceitual a contornou com a fotografia, e com a escrita. Mas há, por exemplo, o trabalho de Lee Lozano, nos anos 60, que se constituía a partir de conversas, sem qualquer registro do processo. Conversas que existiriam apenas enquanto situações sociais agradáveis, de acordo com Thierry de Duve (1998). Fora apenas o texto crítico deste autor que me permitiu conhecer esta “obra”, em mínima medida, sem descrição maior, sem acesso.

Mas afinal, o que interessa? Conseguirei falar de fotografia a partir de uma experiência abortada, fracassada ou solipsista, sem registro, sem filme, sem arquivo, sem papel? Uma espécie de bastar-se dos acontecimentos estéticos? Poderíamos falar em experiências nas imediações da fotografia? Ou então, a fotografia como um devir, mais como impossibilidade do que como possibilidade? Se por um lado somos capazes de fabricar histórias com a câmera, o que se passará no outro lado, quando, desarmados, permitimos que este encontro se inaugure e, logo em seguida, se desfaça? Seria como um espelho que não registra, não imprime, não congela? Poderia pedir emprestada a expressão “imagem latente” para construir uma metáfora?

No café, Alexandre me perguntou: “Se não a fotografia, o que sobra?”. Suspeitou que era o texto. “Não seria a experiência?” – perguntei para nós dois.

4. poesia, enfim, poesia em mim...

É o começo do filme de Miranda July, “Eu, você e todos nós”: um casal que se separa e, entre rápidas e ácidas reflexões de um passado recente, faz a partilha de objetos menores. “Este é seu” – ela lhe entrega um quadro emoldurado, uma fotografia de um pássaro, o céu ao fundo, pousado em um galho de árvore que não participa do enquadramento. Richard toma o quadro nas mãos e olha para a janela, talvez para a vida que lhe espera para fora dali. Uma vida comum, que conheceremos ao longo da narrativa, entrelaçada à de outros personagens, todos muitos diferentes, com quem ele

se relaciona: seus dois filhos, um pré-adolescente e uma criança de uns 4 anos, ambos em descoberta da sexualidade; o colega de trabalho meio tarado e duas adolescentes que o provocam; a menininha que coleciona eletrodomésticos e roupas de cama, para quando se casar; a curadora de um centro de arte contemporânea em busca de um amor e de artistas que trabalham a cultura digital; e Christine, uma vídeo-artista cuja vida e a obra se misturam inextricavelmente. É por ela que o vendedor de sapatos Richard irá se apaixonar. Mas é ela, a artista, quem primeiro se apaixona pelo homem comum que ele é. Christine comprou das mãos dele um par de sapatos cor-de-rosa, admitiu que não precisava deles e escreveu, uma em cada pé, as palavras EU e VOCÊ, para encenar para a câmera uma espécie de dança para seus pés, abertos ou paralelos, juntos ou separados. Como é de se esperar, é no final do filme que eles se entendem. Em casa, onde o pai divorciado e seus filhos a esperam. Richard ordena que arrumem toda a bagunça da casa e, em seguida, dá a ordem inversa, será melhor deixar como está, ficará mais natural. “Vocês só precisam brincar, agir normalmente. Sejam crianças”. – ele planeja. Mas ainda resta a fotografia emoldurada do pássaro, na parede, toda rabiscada de canetinha pelo mais novo. Richard não encontra lugar para o quadro em casa, e leva-o para o jardim, indeciso. Neste momento Christine chega, e oferece ajuda. Vão os dois tentar pendurá-lo em alguma árvore, um retorno impossível. Ali acontece o amor dos dois. E me faz lembrar o erro de Gonçalo, de cores despropositadas, neste encontro que pode ser o único possível. Não cabe na moldura, não cabe na parede, não cabe na arte. O que sobra está impresso na retina, no aqui de Orides Fontela: “ a um passo de meu próprio espírito, a um passo impossível de Deus, atenta ao real: aqui. Aqui aconteceo.” (FONTELA, 2006)

As coleções tendem a crescer infinitamente e não caber no lugar que inicialmente reservamos para guardá-las. Havia mais imagens. Entre elas as fotografias faladas em pontos de ônibus, que Patricia Azevedo capturou através de pequenos gravadores que guardavam a descrição que os sujeitos fizeram de seu entorno; a arte como instrução, impressa em livros como os de Keri Smith, ao modo dos de auto-ajuda, que nos ensinam a explorar o mundo esteticamente; a primeira vez que, criança, tive um *déjà vu*, quando meu pai me explicou o que era isso que hoje eu chamaria de imagem-experiência; Wanda, que disse que agora anda desenhando com os olhos.

Temo parecer imprecisa, talvez seja porque eu não possa mesmo fotografar essas inquietações... Experiências que falam de um lugar onde a poesia se encontra com a vida e, de câmara em punho, a fotografa, faz nela um parêntese e em seguida lhe imprime reticências... Agrada-me esta metáfora para a fotografia e para a experiência estética, um parêntese seguido de reticências...

Referências bibliográficas

CASTELLO BRANCO, Lúcia,. *Contos de amor e não*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994.

COELHO, Teixeira. Entre a vida e a arte. In: BALZAC, Honoré de, 1799 – 1850. *A obra prima ignorada*. São Paulo: Comuniqué, 2003

DUVE, Thierry de. Kant depois de Duchamp. In: *Arte & Ensaios* nº 5. Rio de Janeiro, Mestrado em História da Arte/Escola de Belas Artes,UFRJ, 1998.

FONTELA, Orides. *Poesia reunida. 1969-1996*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

ISER, Wolfgang. O ressurgimento da estética. In: ROSENFELD, D. (org). *Ética e estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2001.

KLAUTAU FILHO, Mariano. Fotografia, imagem, matéria. Fragmentos de um discurso semiótico. In: MOKARZEL, Marisa (org). *Artes Visuais e suas interfaces*. Belém do Pará: Editora Unama, 2006.

MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escrivão: uma história de Wall Street*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PEDROSA, Inês. *Nas tuas mãos*. São Paulo: Planeta, 2005.

TASSIS, Christiane. *O melhor do inferno*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2010.

TAVARES, Gonçalo M.,. *1*. São Paulo: Record, 2004.

VILA-MATAS, Enrique. *Bartleby e companhia*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ZUMTHOR, Paul. *Performace recepção leitura*. São Paulo: Educ, 2000.