

O que é de

Wilton Montenegro

(Os olhos ainda estão muito lúcidos)¹

Podia ter sido sentado como estava em pé levemente inclinado para trás as mãos perto uma da outra com as palmas viradas para dentro na altura do plexo ou talvez do estômago faziam um pequeno movimento para fora como para ajudar algo que tivesse que sair de dentro dele apenas palavras regurgitadas num misto de explicação incompleta e pequeno nojo acompanhado pelo esboço de uma expressão zombeteira eu disse esboço enquanto os olhos piscavam claros mostrando que se fosse só com uma das mãos seria diferente talvez traísse certo desprezo e em todas as vezes a aproximação ou o encontro foi assim não importando quem chegasse primeiro as mãos frágeis contrastando um pouco com o corpo outrora da mesma condição os dedos no movimento constante de quem vai desenhar ou masturbar e é a mesma coisa e é ali que se dá a expressão e nos olhos inquietos que sonham acordados e não são janela para nenhuma alma penada.

A palavra *ianuella* quer dizer janela ou pequena passagem e é diminutivo de *ianua*, arcada coberta ou dupla porta de passagem que deriva do deus latino de duas caras *Ianus*, Jano. Talvez tenha sido arrancado pela janela até onde corriam cavalos que meu estranho lapso de tempo permitiu a uma servir de modelo para o corte da navalha no olho em *Un chien andalou* enquanto a outra face do deus pode ser o corte topológico no vídeo *S/T* de seu próprio olho escindido o aberto sobre o fechado inquieto num sono REM como se descobrisse coisas novas por todos os lados acalentado pela voz narrativa não do veneziano Marco Polo mas do artista sonoro Romano – Floriano refletido dentro do olho enucleado – ouve em torpor hipnótico Kublai Khan imaginando uma das cidades de seu reino. *L'occhio non vede cose ma figure di cose che significano altre cose*. Nesse lugar (a cidade, o sonho) onde tudo é imagem que significa outra coisa, tudo o que não significa torna-se alguma coisa, como animar nuvens...

É na contemplação de um face-a-face que a forma se revela ao artista. Ele a fixa numa imagem. A imagem não habita num mundo de deuses mas neste vasto mundo dos homens. Sem dúvida ela está “ai” e, ainda que nenhum olhar humano



a procure; mas ela dorme. O poeta chinês conta que os homens não apreciavam ouvir a canção que ele tocava em sua flauta de jade. Tocou-a, então, aos deuses e estes a escutaram; desde então também os homens escutaram a canção; ele desceu, pois, dos deuses até os homens até aqueles cuja imagem não poderia prescindir. Como em um sonho, ele procura o encontro com o homem a fim de quebrar o encanto e abraçar a forma por um instante atemporal. Em seguida ele veio e experienciou aquilo que deveria ser experienciado: assim isso é feito, assim é expresso, tais são as qualidades da imagem e, em suma, qual o lugar que lhe cabe.²

I.

Aquela estranha sala comprida mais parece um longo corredor e carrega a ideia de entrada e saída embora haja duas portas/janelas lacradas ao fundo e a saída se dê por onde se entra. Duas portas em uma das paredes laterais permitem a passagem para duas outras salas subseqüentes onde expõem Denise Cathilina e Analu Cunha enquanto a outra parede falsa oposta oculta os escritórios da instituição, sua outra metade. Lembro d'*O Processo* de Kafka/Welles. Nesse estreito sanatório de longo nome burocrático e apelido simples, HO, residem em caráter provisório as imagens/reflexões de Cezar Bartholomeu sobre a insanidade do estar no mundo. [Opositivamente ao pensamento das duas artistas em apenas três imagens – embora compostas de muitas – especialmente distribuídas nas grandes salas, Cezar dificulta a movimentação em seu pequeno espaço lotando-o. Creio que é daí a sensação de sanatório, ou talvez do artista permanentemente sugerir ser na contramão do pensamento geral: preferiria não o fazer.]

De que fala? Fala? Em que língua? Em línguas? Qual é o seu pertencimento? Entremos em seu corredor/sala/sanatório. Imediatamente, logo após a porta de vidro da entrada, dois vídeos, (1:2), um em cada lateral, que deveriam ser as últimas obras a serem vistas, surgem pela luminosidade no canto de nossos olhos; na parede oposta a eles, entre as duas portas/janelas o(s) duplo(dois) título(s) de sua exposição (2:1)

RES • GARDER

DES • ARTROLOGIA

encontra(m)-se oculto em duas pequenas tiras de papel (2:1:2) que exigem atenção para serem achadas. Esse jogo de números e ocultações encontra-se fundido por toda a montagem, e aqui acende na memória outra exposição sua, Mar(é), em 2006 na extinta galeria Novembro.

[O título no HO poderia ser uma quarta imagem – não imagem –, oculta; assim o foi um neon na Novembro que me foge à lembrança (portanto invisível) nesta memória já parcialmente destruída; importa saber que esta escritura não é uma aproximação entre duas exposições, por sinal, com diferença de nove anos entre uma e outra.]

Se são três artistas em três individuais sob o título genérico de Táticas da Imagem (as três exposições são espectrais, parece que a qualquer momento veremos o fantasma de Claudius), e das duas cada uma com três obras, dividi a dele também em três (obras/partes): uma com grupos de fotos; outra, desenhos; e mais uma, os vídeos, dois acordes dissonantes de um trítone que convida o diabo a passar pela porta de vidro.

Antes de prosseguir, um alerta: o artista me guiou de círculo em círculo em sua própria divisão, privilegiando-me com esse passeio, mas como sou a favor da desobediência civil, inverterei o caminho e entrarei pela saída – sei que ao sair as últimas imagens nos acompanham,³ por isso faço-as primeiras. Mas antes, ontem: ante a imagem diante da memória.

Ci si addentra per vie fitte d'insegne che sporgono dai muri. Na Novembro, a exposição Mar(é) era formada em parte por um conjunto de slides em pequenas molduras que mais pareciam *miniscritos* de Walser, e cuja forma sugeria estarem ali apenas em pouso breve: um slide panorâmico parcialmente dobrado sobre si como relevo espacial – e isso criava três imagens, o trítone de dois acordes dissonantes – impressado em pequena moldura de acrílico que se projetava das paredes. Eram vários, e essa sorte de gabinete de entomologia apresentava o voo da morte – a terceira imagem de cada era surgia da superposição de duas de suas partes, uma de um conjunto habitacional e outra do cemitério em frente, a moradia vertical e a horizontal – última morada, espécie de horizonte da nossa vida vertical. Do cinza à cinza. *Mysterium tremendum et fascinum.*

Junto a esses “insetos empalhados” havia dois compridos horizontes distendidos em filmes diapositivos (o mecanismo de tempo da cortina da câmera tinha sido alterado para a exposição se dar como um *travelling* em toda a extensão de dois filmes 35 mm inteiros, e não em apenas um slide). Duas molduras em acrílico que

continham as longas tiras de filmes, emendavam-se somente perto do chão: com uma dobra cada, ficavam dispostas como se alguém deitado no chão cruzasse as pernas na parede numa estranha ascensão.

Na sala seguinte, um grupo de pinturas de cores chapadas e quinas viradas para fora mostrando outra cor, desvelava os segredos que as paredes continham (conteúdo), como se arrancasse a pele para dar a ver a cor nas escaras: paredes que “não existem” nem são prótese de projeção mas onde surge a imagem; não suporte mas ideia de afloramento, como se de sua escavação a pele e/ou o voo: exocinema – movimento e estase.

O centro da sala era exatamente aquilo que continha (contenção) as paredes e ancorava o resto da exposição para que nada pudesse se afastar subitamente: num inusual aquário nadava um estranho peixe, o livro *O sistema das artes* mergulhado em dentro de um totem de vidro que impedia qualquer acesso ou leitura, estabelecia a contradição da alma do artista: *Hegel on seawater*: ab-soluto.

Como uma liga, ruína e morte, a grande e a pequena [a seguir]. HO[je]:

Morituri te salutant. Cada um dos vídeos pertence de fato a seu próprio conjunto, relacionando-se com fotografias que estão dispostas abaixo e à esquerda ou direita, respectivamente, na instalação do artista. Aqui, afasto-os das fotos para tentar dissipar minha névoa.

Um deles contém trechos de “Noite e Neblina”, de Alain Resnais, que mostram o campo de concentração de Auschwitz pelo lado de dentro, o leve balanço das copas das árvores sugere uma brisa cálida e sonolenta, acariciante como se as folhas se roçassem (no *Torse, effet de soleil* de Renoir, a luz entre as folhas das árvores marca a pele e traz certa ideia de apodrecimento da carne).

Um feixe de imagens fraturadas, batidas pelo sol,

E as árvores mortas já não mais te abrigam (...) ⁴

Outra cena balança para cima e para baixo e me dá a impressão de um lento e desesperado coito, tentativa de sobrevida no outro – mas o que o avessamento do letrado afirma é que nem o trabalho constrói, perversa mas não última ironia a que são submetidos os presos. *Lasciate ogni speranza voi chentrare*, disse Dante.⁵ Tornado

paradigma, o campo vazio é habitado pelos fantasmas de todas as vítimas de todos os tempos, em especial as do curto e violento século XX e as deste também violento início de XXI. “Não vivemos num mundo destruído, vivemos num mundo transtornado. Tudo racha e estala como no equipamento de um veleiro destroçado”, disse Kafka.⁶

O outro vídeo apresenta movimentos de mão em várias formas de masturbação. Ora, o gozo é a pequena morte e o gozo masturbatório uma autorrealização sem esperança de vida posterior: como a disseminação é “o que não volta ao pai,” não semearás terra desolada.⁷

O cadáver que plantaste no ano passado em teu jardim

Já começou a brotar? Dará flores este ano?

Ou foi a imprevista geada que o perturbou em seu leito?⁸

Os gestos indicam que o artista filmou a si próprio (outra pessoa não faria sentido, creio) nessa tripla simulação de Eco e Narciso, e Onan, todo mundo nu no espelho: dois vídeos, dupla projeção masturbatória – duplo espelhamento. Dois espelhos dispostos em um ângulo de 90°, apresentam a imagem de nós mesmos desinvertida: vemo-nos como nos veem, vemo-nos vistos.

São Paulo diz que as criaturas são espelhos que refletem Deus. O empirismo iluminista concebe o intelecto como o espelho da natureza. O criticismo de Kant é uma revolta contra o espelho e condena o conhecimento especulativo. Para Hegel é o fluxo da realidade um contínuo espelhar de espelhos contrapostos em ângulos, e a dialética é o pensamento especulativo. Finalmente, Wittgenstein concebe a língua e a realidade como dois espelhos pendurados em paredes opostas num quarto vazio.

[Imagino que Jano seja o único a poder se ver nos dois espelhos deste quarto, simultaneamente.]

(...) A reflexão no espelho é consequência do nitrato de prata. Não existisse e o espelho seria transparente. Seria janela. E a janela é, como sabemos, outro problema. Não menos apaixonante. Fala-se muito em abrir janelas e pouco em fechá-las. Mau sinal, creio porque a janela é algo que pode ser fechado: não é buraco.

(...) O espelho não é janela por causa do nitrato de prata. Reflete.

[Assim como no espelho, o nitrato de prata foi usado na fotografia analógica para a sensibilização de negativos e papéis preto e branco.]

O espelho é um ser em oposição. E é como tal que funciona. É um ser que assumiu uma posição que é oposição: uma posição negativa. É um ser que nega. É por isto que reflete. Não permite que aquilo que sobre ele incide passe por ele. Refletir é negar, e isto é a sua estrutura. Não pode haver uma reflexão positiva.

As respostas que o espelho articula são todas negativas. São inversões das perguntas que o demandam. As equações da ótica confirmaram esta afirmativa. E também o confirmarão as análises do pensamento reflexivo. Diz essa análise que todas as sentenças do pensamento podem ser reduzidas formalmente à negação. Não deve portanto surpreender que o fundamento do espelho seja o nada, essa fonte de toda negação possível. O espelho é um ser em oposição justamente porque o seu fundo é o nada do nitrato de prata.

(...) O homem é um ser fundamentado pelo nada. O nada é o nitrato de prata que faz do homem o que ele é: espelho.

(...) Os orientais, que contemplam a outra face do espelho há milhares de anos, parecem recomendar o abandono da oposição que somos. Parecem dizer que, dado o nitrato de prata, é melhor deixar de ser espelho.

(...) Estamos interessados na região atrás do espelho. Conosco começa uma época nova. A dos espelhos virados.⁹

O que vimos são as imagens que imediatamente nos acompanham quando saímos da sala enquanto procuramos apagar os rastros e nos esconder dos fantasmas. Dois espelhos insistem em nos acompanhar, enquanto o artista vira o espelho, equilibrando-se entre Ocidente e Oriente.¹⁰

Aqui, como de resto toda a exposição, trata-se de desejo e morte, Eros e Tânatos a mesma coisa. Mas, mais especificamente de por em questão o dar/doar a morte. É ético mostrar Auschwitz e uma punheta lado a lado, separados apenas por uma dupla porta transparente? Ianua, Jano de novo, as duas caras, os dois lados da passagem. Lévinas diz que “[é] ali, na ética, que existe um apelo à unicidade do sujeito e uma doação de sentido à vida apesar da morte”¹¹ – e aqui o tema põe em questão sua intocabilidade através do ato de tocar [punheta]. Em dois pequenos trechos de Mishima, a seguir, revela-se a dupla *emanação/abjeção* que Cezar expõe: o abjeto como belo e como horror

questiona nossa ética. A limpeza étnica promovida pelos nazistas(pessoas) põe em questão a ideia de limpeza: pessoas foram asfixiadas em câmaras de gás e incineradas em fornos crematórios, para que não sobrasse resíduo, para que não se visse resíduo:

Por que a visão de entranhas expostas é assim tão terrível? Por que somos levados a tapar os olhos, horrorizados, ao vermos as vísceras de um homem? Porque a visão de sangue derramado é tão chocante? Por que os órgãos internos de um ser humano são assim repelentes? Não possuem eles mesmos a beleza de uma pele jovem e bela?¹²

Sempre eu sentia frescas as vozes masculinas que entoavam os sutras em coros nos trabalhos matinais. De todo o dia, soavam mais vigorosas de manhã. Escapavam das gargantas formando uma torrente negra, dando a parecer que espalhavam por todos os lados e vigorosamente as imagens perturbadoras da noite anterior. Quanto a mim, não sei dizer. Mesmo assim, o simples pensamento de que eu espalhava da mesma forma as mesmas imundícies masculinas juntando minha voz às outras me trazia uma estranha coragem.¹³

Há dois verbos em português para representar um único em francês: o *domado* (verbo-suporte que depende da morte como predicado) e o *dom doado* (como um único ato); unindo-os graficamente surge a expressão *d[o]ar a morte*: a partir do livro *Donner la mort*, de Jacques Derrida,¹⁴ para tocar o intocável discutirei o assassinato.

[O bom funcionamento de toda sociedade civilizada] não é perturbado em nada, nem o ronronar de seu discurso sobre a moral, a política e o direito, nem o exercício mesmo de seu direito (público, privado, nacional ou internacional), pelo fato de que, em razão da estrutura e das leis do mercado tal como ela a instituiu e o rege, em razão dos mecanismos da dívida externa e outras dissimetrias análogas, a mesma “sociedade” faz morrer ou, diferença secundária no caso de não-assistência à pessoa em perigo, *deixa* morrer de fome e doença centenas de milhares de crianças (esses próximos ou semelhantes de que fala a ética ou o discurso dos direitos humanos), sem que nenhum tribunal moral ou jurídico seja competente para julgar aqui o sacrifício – o sacrifício do outro para não se sacrificar a si próprio. Não somente tal sociedade participa desse sacrifício incalculável, mas ela o organiza.¹⁵

Creio que o experimento da *Volksraum*, a terra sem povo, pelos nazistas, e particularmente Auschwitz torna-se paradigma do crime injusto (veremos essa expressão a seguir) e do genocídio étnico organizado por Estados ou nações *antes*, durante e depois da Segunda Grande Guerra. [Na primeira versão deste texto, aqui havia uma pequena lista de genocídios ocorridos ao longo do século; como a cada relida acrescentava mais um à

lista de horrores, e como começou a parecer interminável, para o bem deste texto resolvi não nomeá-los, mas nem por isso deixaram de existir.] Enquanto o XX foi marcado pelo genocídio étnico (principalmente, mas não só), este início de XXI, sob o símbolo da cinematográfica destruição das torres gêmeas ilumina o século da guerra de imagens e do nosso silêncio ante o sacrifício ético, tendo como signo o Boko Haram. *Is man good?* Ainda voltaremos à idade da pedra.

A expressão “crime injusto” caminha de braço dado com sua contrapartida “crime justo.” O conceito de um Bem comum, geral, inquestionável, para todos, é o mesmo em Platão e nas três grandes religiões ocidentais: o Bem acima de todos para o bem de todos. A dominação hegemônica do Ocidente constituiu-se sobre a diáspora das três grandes religiões abraâmicas (em especial o cristianismo), e que são a base da nossa cultura, com seu conceito de um Bem que, por ser comum, geral, justifica todas as ações em seu nome e por isso é inquestionável. O Bem supremo – seja da origem religiosa ocidental, seja dos conceitos filosóficos da organização do estado grego formulados por Platão – seria a singularidade, enquanto os viventes são sua generalidade. Uma ação e um evento são a base mesma do Estado ocidental.

A ação é daquele considerado o pai fundador dessas religiões: Abraão vai matar seu filho querido Isaac porque Deus/Elohim/Jeová/Alá assim o quis. Ele é obediente e inquestionador, e conduziu a faca para cometer o assassinato. Na última hora Deus troca Isaac por um cordeiro: o fato não se consumou porque foi impedido por Deus, Abraão não impediu-se. Abraão é assassino!

A obediência a um Bem maior que se quer para todos, torna-se princípio do Estado, em especial do contemporâneo, o Bem para todos; mas acima de todos, sem questionamento, supremo. Supremo. [Qualquer lembrança da expressão “cumprir a ordem” não é mera coincidência.]

O evento de línguas de fogo surgindo sobre as cabeças de alguns estrangeiros reunidos na Galileia que não se conheciam e não se entendiam e começam a falar e a entender uns aos outros – “falam em línguas” – está narrado em uma passagem da Bíblia (*Actes des apôtres 2, Bible de Jérusalem*).

A ação e o evento revelam a estrutura de um Bem que se quer universal e poucos são os escolhidos para falar a todos em todas as línguas. Este princípio torna-se

uma verdade universal. Poucos são os escolhidos para portadores da verdade. Em nome de um Bem maior.¹⁶

Todo ato de obediência implica uma escolha. Voltando ao artista do crime “justo” e “injusto,” todo crime implica perdão, mesmo o imperdoável. O imperdoável só é passível de ser formulado dentro existência do perdão. Kierkegaard *apud* Derrida, no início de *Temor e tremor*, no *terceiro movimento*, expõe

(...) um paradoxo que nós não deveríamos cessar de meditar. Ele revela em particular uma dupla lei secreta, uma dupla violência inerente à vocação do perdão. Ela não se mostra jamais como tal mas se deixa sempre entender: não te peço perdão por ter-te traído, (...) ao contrário, por ter-te escutado (...).

Como se Abraão falando em seu foro íntimo dissesse a Deus: perdão por ter preferido o segredo que me liga a ti mais que o segredo que me liga ao outro outro, a todo outro pois um amor secreto me liga a um como a outro, como ao meu.¹⁷

Todo outro é aquele a quem não se consegue falar do outro; Deus é o todo outro para Abraão, aquele em quem confia, a quem obedece e com quem não pode se comunicar; não se fala com Deus, é ele que fala, mas Abraão não o entende, apenas obedece sem questioná-lo; Abraão é responsável pelo bem estar de Isaac, seu filho, e não tem como explicar a ele que vai matá-lo, assim, Isaac também é todo outro. Todavia, pelo avesso, para Isaac que confia em seu pai, este seria o outro, mas um outro de quem não pode esperar que não o mate pois não o entenderá, a quem não pode comunicar que não deve matá-lo pois não o ouvirá, e assim será também um todo outro. A divindade se vê e também replica-se em seus espelhos.

Esse sacrifício também implica em retirar o único direito que tenho, para o qual não sou substituível. Momento único que contempla todos e iguala toda diferença, de gênero, de raça, de credo, de opção sexual. Ninguém pode me substituir na hora da morte, ninguém pode morrer em meu lugar, ninguém pode morrer por mim.

Cezar expõe o dilema ético em imagens. Quem fala em imagens, fala em línguas e isto é um dilema ético. Aqui não há singular, só plural. Fala para não ser entendido, cessa toda capacidade de comunicação com o outro, restando apenas a alteridade radical. As imagens em dilemas são as dúvidas de si próprio. O exposto é

provocativo, abjeto até, e para se fazer percebido sem ser inteiramente entendido, o artista multiplica as línguas:

O homem fala diversas línguas – língua verbal, língua da arte, língua da ação (...). O espírito é palavra. Assim como a fala se torna palavra primeiramente no cérebro e em seguida som em sua laringe – ambos não são, senão reflexos do verdadeiro fenômeno, já que, na verdade, não é a linguagem que se encontra no homem, mas o homem se encontra na linguagem e fala do seio da linguagem – assim acontece com toda palavra e com todo espírito.¹⁸

(...)

Somente o silêncio diante do Tu, o silêncio de todas as línguas, a espera silenciosa da palavra formulada, indiferenciada, pré-verbal, deixa ao Tu sua liberdade, estabelece-se com ele na retenção onde o espírito não se manifesta mas está presente. Toda resposta amarra o Tu ao mundo do Isso. Tal é a melancolia do homem, tal é a sua grandeza. Pois, assim, surgem no seio dos seres vivos o conhecimento, a obra, a imagem e o modelo.¹⁹

II.

Deve ser mais ou menos como aquela sua fotografia, a ampliação falseia o contexto,

é preciso ver as coisas de longe. *Méfiez-vous des morceaux choisis.*²⁰

Chegamos em outra parte da exposição. Composta por um conjunto de oito desenhos de câmeras como que dissolvidas, exposto em 8 pilhas, no chão, dele não faz parte uma pequena foto levemente afastada, também no chão, embora desalinhada, e que revela um grande número de livros espalhados *no chão* como se formassem uma trilha. Apesar de não ser daquele conjunto de desenhos, com eles serve de âncora: como se essa soma mantivesse as paredes em pé. Como antes, na outra.

A foto no chão desafia. Somadas a ela, a cerca de dois metros, outras duas pequenas fotos também no chão, mas encostadas nas paredes, completam um triângulo; essas fotos *misent en demeure*²¹ os vídeos acima. A triangulação continua com um conjunto/sistema de fotos em cada uma das paredes ao lado, embora na da direita de quem olha haja apenas uma foto.

Uma única foto, contudo, pode ser um sistema. As fotos todas da exposição estão em pequenos conjuntos como sistemas-cidades, ou sistemas “planetários” que incluem órbitas às vezes excêntricas, pequenas em torno das grandes, com suas próprias leis de gravitação – as luas de Saturno orbitam o planeta como se fosse seu sol. Não obedecem a uma linha cronotológica específica, antes parecem anotações num diário de páginas soltas, com vistas a um dia, ao serem unidas em pequenos agrupamentos, se tornarem cidades inventadas de um futuro em ruínas. Nessa foto única vê-se reflexo de uma espécie de torre numa superfície de água que se apresenta como um padrão ondulado por um vento suave, aparente *motiv* de muitos fotógrafos. O que torna essa imagem um não-*motiv*, é sua instalação na parede de cabeça para baixo, provocando reflexões sobre o modo e o ponto de ver – o reflexo sugere um falo em movimento imerso em líquido; um sistema inteiro.

A imagem refletida no lago (...) a beleza não se continha nos detalhes. Não se continha nos detalhes. Não se completava em cada detalhe, pois cada detalhe renunciava a beleza do outro que vinha a seguir. A beleza isolada de um detalhe era uma beleza intranquila. Ela sonhava com perfeição sem saber o que é estar completa, e se via seduzida à próxima beleza, à Beleza desconhecida. (...) E o Nada compunha a estrutura da Beleza. Por isso, a beleza incompleta de cada detalhe vinha intrinsecamente impregnada da antecipação do Nada (...).

Os reflexos ondulantes [a] libertavam da rigidez de suas formas.²²

Mais adiante, em outro sistema de imagens, pontões, guindastes e colunas, todos em *contre-plongée*, ao penetrar violentamente o mesmo céu azul, induzem tratar-se de uma e mesma cidade: mas é apenas mais uma de suas cidades inventadas, a cidade dos falos, disputando com o grande Khan o tamanho do império da imaginação. “O único indizível verdadeiro é o do antigo dito que perdeu seu dizer, é o significante dessignificado. Pois este foi dito e não pode mais ser calado.”²³

Imagens como anotações talvez estejam na base de sua insatisfação com o estar no mundo: algumas das fotos feitas em diferentes épocas e lugares do planeta são claramente esboços, já outras desejam ser discursos fechados em-si. Todavia, sua viagem – ao contrário da de Marco Polo, que narra as cidades invisíveis do império de Kublai Khan – possibilita criar um mundo próprio, com cidades inventadas, visíveis e fictícias em sua ruína, modelo para armar refazendo-se e, a cada nova montagem, modificando o paradigma do olhar.

Não poderia vê-los de outra forma como elementos degenerados de um conjunto outrora belo e perfeito, pois cada um desses fragmentos parecia sonhar com um futuro, mesmo destituídos como estavam de qualquer sentido, de qualquer ordenação, e jogados miseravelmente no mundo. Meros estilhaços, mas sonhavam ominosamente, em silêncio... com um futuro! Com um futuro virgem e inédito, jamais passível de restauração ou reforma!²⁴

Um mundo desfragmentado e reinventado é a melhor maneira de mentir do artista. As narrativas mentirosas sempre dão conta melhor do real, já que, ao criar um novo real, duplo do mundo, alertam para os lugares dos quais inutilmente fugimos; somos levados a passeios intermináveis a cada nova imagem, carregando a sensação de já termos visto o que de fato nunca vimos, pois todas as cidades, todos os locais, são sistemas que não se repetem, como águas de rio e ejaculações. “A virgem apanhou os detritos da sua cabeça, colocou-a nos ombros, entrou na sua piroga e desceu pela correnteza do seu “doce rio”, escreveu Lygia Clark. Ser-estar em sua própria correnteza.

Em ambos os mundos, a onipresença da melancolia aponta para a inutilidade da fuga: “tanto o homem sacrifica a besta, como a besta o homem, mas trata-se, a cada vez, de automutilação, já que a besta e o homem formam um único ser.”²⁵ Recusando-se a ser confundida com um cartão postal, esse pequeno objeto de correspondência que, de fato, a nada corresponde, a ilha de Saint Michel, máscara metáfora de seu hóspede mais ilustre que povoou a imaginação de algumas gerações, surge em uma foto como enorme e pesado navio, misto de transtlântico e couraçado, encalhado em inútil reforma; lá, o canto do estireno silencia as sirenas. Em cada lado, outras duas imagens-embarcações: um barco em um túnel e um veleiro em uma tela, ambos convergindo como se fossem atracar na ilha, criam um problema para o ver, pois simultaneamente acrescentam outra rota, obrigando os olhos a se posicionarem para fora em forte angular, em quase exoftalmia: enquanto na imagem da esquerda uma forte luz chama a atenção, do lado oposto, à direita, um pombo dirige-se para fora do quadro.

Esse pombo, rara presença de ser vivo em suas fotos (embora não se possa falar de ser vivo numa foto pois, apesar de empregado em muitas falas, continua aparência, aspecto externo: uma foto é uma foto), nos conduzirá a outro sistema: uma cidade onde tudo é uma história da arte ocorrendo em não-tempo. No “bairro” mais afastado, uma imagem – a menor – tensiona-se com todas as outras disputando a atenção: num raro jogo de luz e sombra, uma escada em diagonal e uma vênus – relembro uma foto de Chet Baker, na posição oposta à da vênus, ensaiando numa réstia de luz embaixo da

escada. Nas outras imagens, passagens exterior dia, pessoas e estátuas caminham. A maior delas mostra em primeiro plano duas patas de uma estátua equestre e ao fundo um enorme rosto de rainha egípcia é emoldurado por duas colunas gregas, enquanto duas pessoas, uma criança e um adulto de feições asiáticas, imantam vínculo com o fotógrafo. Um mais: a distribuição dos elementos em cena exhibe simultaneamente o deslocamento das proporções e do olhar em contraponto e fuga e da esquerda para a direita, e vice-versa. Ao lado, uma foto menor mostra duas passagens lado a lado mas em direções diferentes: um ponto de vista para dois pontos de fuga que se abrem para fora e para cima e para baixo – ironicamente, em uma placa lê-se *Ponte de l'anatomia*.

O sacrifício considerado na sua fase essencial não será mais que uma rejeição daquilo que é apropriado a uma pessoa ou a um grupo. Pelo fato de que, no ciclo humano, tudo o que é rejeitado, é alterado de maneira perturbadora, que as coisas sagradas intervêm ao termo da operação: a vítima inerte numa poça de sangue, o dedo, o olho ou a orelha arrancadas não diferem muito de alimentos vomitados. A repugnância não é mais que uma das formas do estupor causado por uma erupção horripilante, pela liberação de uma força que pode devorar. O sacrificante é livre – livre para se deixar chegar a uma tal liberação, livre, identificando-se continuamente à vítima, vomitando seu próprio ser, como vomitou um pedaço de si mesmo ou um touro, isto é, livre para se lançar *fora de si* de um só golpe, como um *galle* ou um *aissaoua*.²⁶

III. À guisa de conclusão ou *quod erat demonstrandum* e tudo se prova inútil.

Sacrifício ou autossacrifício, há em cada imagem ou em grupos delas, e em todas, uma recusa peremptória à redução à palavra. Poderia falar sobre o sistema-cidade diagonal; sobre o sistema-cidade geométrico; e até recompor algumas imagens – como escadas em fuga e luzes ao fundo – em outro sistema-cidade como, por exemplo, o vaginal ou uterino; sobre a fuga da alma pelos olhos em outro grupo de imagens; sobre a estranha ascensão do *Mar de escadas* – que me remete ao conto *O despovoador*, de Beckett –, ou ainda me estender na questão da enucleação, do grande cego – Édipo – e discussão do ponto de vista a partir de seu vídeo S/T; mas é inútil, sua fotografia não se rende ao escrito: imagens são feitas para ver, não para serem vistas, e talvez por isso o autor, todo

autor, camuflado, põe-se em quadro, faz-se presa sobre o fundo para ser capturado, e assim ser parte da memória do espectador. A reinvenção/reflexão do mundo feita por artistas, a nada se propõe, apenas faz-se estar, deixando ao observador defrontar-se com suas próprias [in]decisões.

De qualquer modo, seja para o que for, construtor ou reconstrutor, todo corte é uma recusa, mutilação sacrificial que se faz pela busca de algum belo, de algum outro; por extensão, toda composição ou recomposição é uma automutilação – não raro nos defrontamos com o que nos assusta. Creio que suas imagens rerepresentam um mundo para sempre arruinado, como o barco de Kafka que ainda insiste em navegar.

Abraão fez-se surdo ao mundo, Van Gogh cortou a orelha, ambos em atos extremos de amor. Cada ato de enquadramento feito com uma câmera, intencional ou aleatório, é sempre um recorte no visto, supostamente em benefício de um bem maior. Esta, me parece, é a reflexão quase desesperançada de Cezar sobre o mundo. Esse *quase* é sua declaração de amor ao mundo. Todas as suas fotos que conheço falam do presente, não há resgate de um passado, antes recompõem outro presente; foram feitas de dia, como se o sol estivesse, de alguma forma, ligando-o à orelha de Vincent.²⁷

A imagem fotográfica não é um corte nem uma captura
nem o registro direto, automático e analógico de um real preexistente.
Ao contrário, ela é a produção de um novo real (fotográfico),
no decorrer de um processo conjunto de registro e transformação,
de alguma coisa do real dado; mas de modo algum assimilável ao real.²⁸

Este é meu próprio recorte para falar de algumas de suas imagens, e talvez inventar minha própria viagem. Deixo apenas indagações: que estranho e familiar mundo é esse habitado pelo estrangeiro Cezar? Como presentifica-se? Qual o seu pertencimento?

Das ein, o um; *Da sein*, estar presente, existir, estar aqui; *Dasein*, ser-aí.

Ou, como na Gramática de Spinoza, “visitar-se a si próprio”.²⁹ Apenas isso.

Com tais fragmentos foi que escrevi minhas ruínas
Pois então vos conforto. Jerônimo outra vez enlouqueceu.³⁰

-
- 1 Melo Neto, João Cabral. Os olhos In Pedra do sono. Pernambuco: edição do autor, 1942. P17
- 2 Buber, Martin. Eu e Tu. Tradução Newton Aquiles Von Zuben. São Paulo, Centauro, 2001. P76.
- 3 Referência a Thoreau feita pelo artista Umberto Costa Barros, em conversa com o autor.
- 4 Eliot, T. S. O enterro dos mortos In A terra desolada - Obras Completas 2v – Poesia. Tradução Ivan Junqueira. São Paulo: ARX, 2004. P139. A heap of broken images, where the sun beats, / And the dead tree gives no shelter (...). P138.
- 5 Dante. Inferno, Canto 3. In Commedia. Possível manuscrito original, sec. XIV, apud Bodleyan Library, University of Oxford <http://www.bodley.ox.ac.uk/dept/scwmss/wmss/medieval/jpegs/holkham/misc/48/1500/04800378.jpg>
Acessado em 21 de março de 2015.
- 6 Janoush, Gustav. Conversas com Kafka. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983. Citado em Núcleo de Direitos Humanos <http://unisinos.br/blogs/ndh/2009/01/27/fsm-2009/> Acessado em 23/03/2015.
- 7 Derrida, Jacques. Donner la mort. Paris: Galilée, 1999. Todas as citações extraídas, foram traduzidas para este ensaio por Elisa de Magalhães. P132. No livro da Gênese (38), a questão, no fundo, é econômica e envolve herança. Quando Onan não goza dentro da viúva de seu irmão para fecundá-la e ejacula na terra, a semente disseminada impede que o pai herde.
- 8 Eliot, T. S. Op. cit. P143. ‘That corpse you planted last year in your garden, / ‘Has it begun to sprout? Will it bloom this year? / ‘Or has the sudden frost disturbed its bed? P142.
- 9 Flusser, Vilém. Do espelho. In Ficções Filosóficas. São Paulo: EdUSP, 1998. Disponível em <http://www.flusserbrasil.com/art6.html> Acesso em 19/04/2015.
- 10 Em dois textos seus recentes, o artista parece-me equilibrar-se entre Oriente e Ocidente - Cultura material: vento/mito, In História da arte: ensaios contemporâneos. Organização Marcelo Campos, Maria Berbara, Roberto Conduru, Vera Beatriz Siqueira. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011; Emanação/abjeção, In Conexões: ensaios em história da arte. Organização Maria Berbara, Roberto Conduru, Vera Beatriz Siqueira. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014.
- 11 Lévinas, Emmanuel. Noms propres. Saint Clément de rivièrre: Fata Morgana, 1976, p113. Apud Derrida, J. Op. cit. PP110-111, nota 1.
- 12 Mishima, Yukio. O pavilhão dourado. Tradução Shintaro Hayashi. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. P66-67.
- 13 (Mishima, Y. Op. cit .P97.);
- 14 (Derrida, J. Op. cit.);
- 15 (Derrida, J. Op. cit. P119);
- 16 Derrida, no encarte Favor inserir, que acompanha o livro Donner la mort, alerta que “juntos no entorno do corpus bíblico, escuta-se grandes vigias. Todos homens. Eles se disputam a noite: Kierkegaard, em primeiro lugar, Kierkegaard infinitamente, e sobretudo Kafka, e Melville, mas também Patocka, após Platão, Nietzsche, Heidegger, Lévinas.”
- Uso crer que esse Clube do Bolinha talvez tenha sido fundado por Paulo, o apóstolo, que, em Coríntios I, 14, pouco depois de explicar o “falar em línguas,” diz em 34-35: “que as mulheres se calem nas assembléias [da igreja] pois não lhes é permitido tomar a palavra; que elas ponham-se submissas, segundo o que a própria Lei diz. Se elas querem se instruir sobre qualquer ponto, que interroguem seu marido em casa; pois é inconveniente para uma mulher falar numa assembléia.”
- 17 (Derrida, J. Op. cit. P168, 169.);
- 18 (Buber, M. Op. cit. P74.);

19 (Buber, M. Op. cit. P75.);

20 Tabucchi, Antonio. Noturno indiano. Tradução Wander Melo Miranda. São Paulo: Cosac Naify, 2012. P93

21 No texto *Corpo a corpo* ou direito de olhares, escrito para o simpósio da ANPAP de 2015, Elisa de Magalhães explica: Jacques Derrida, no livro *Droit de regards*, utiliza-se de “mise en demeure, [a] expressão do direito francês que acusa alguém de estar em débito e de dever pagar a dívida. A curiosa expressão francesa também desdobra o sentido para estar/esperar onde se habita. E a contrapartida de um direito garantido por Lei, seja lá onde for, é sempre um dever, ou seja, está-se sempre em dívida.”

22 (Mishima, Y. Op. cit. P272, 273.);

23 Laplanche, Jean. Teoria da sedução generalizada e outros ensaios. Tradução Doris Vasconcellos. Porto Alegre: Artes Médicas, 1988. P118

24 (Mishima, Y. Op. cit. P169.);

25 Bataille, Georges. *La Mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent Van Gogh*. Paris: Allia, 2009. P29. Todas as citações extraídas, foram traduzidas para este ensaio por Elisa de Magalhães: tantôt l'homme sacrifie la bête, tantôt la bête l'homme, mais il s'agit chaquefois d'automutilation puisque la bête et l'homme ne forment qu'un seul être.

26 Bataille, G. Op. cit. P31. Neste texto de 1930, Bataille provavelmente emprega a palavra “touro”, referindo-se a Mitra, o deus que degola um touro – em sua iniciação, seus sacerdotes recebiam um jato de sangue proveniente da degola de um touro; em uma de suas formas, Mitra também aparece semelhante a um minotauro. O termo galle no masculino, refere-se à iniciação dos padres do culto romano a Cibele que deliravam durante três dias em saltos ou danças violentos, ferindo-se com facas ou sílex e, ao final, emasculavam-se cortando fora de um só golpe seu próprio genital. Os sufis da irmandade Aissaoua, do Marrocos, são considerados entre os mais ortodoxos: houve notícia de automutilação com espadas e prática de licantropia, através da ingestão de animais venenosos, durante o transe em sua dança circular noturna, a lila, que quer dizer noite; estranhamente, embora indireta, no texto de Bataille esta é a única menção à noite. Le sacrifice considéré dans sa phase essentielle ne serait qu'un rejet de ce qui était approprié a une personne ou à un groupe. C'est en raison du fait que dans le cycle humain tout ce qui est rejeté est alteré d'une façon tout à fait troublante, que les choses sacrées interviennent au terme de l'opération: la victim affalée dans une flaque de sang, le doigt, l'oeil ou l'oreille arrachés ne diffèrent pas sensiblement des aliments vomis. La répugnance n'est qu'une des formes de la stupeur causée par une éruption horrifiante, par le dégorgeement d'une force qui peut engloutir. Le sacrificiant est libre – libre de se laisser aller lui-même à un tel dégorgeement, libre, s'identifiant continuellement à la victime, de vomir son propre être, comme il a vomi un morceau de lui-même ou un taureau, c'est-à-dire libre de se jeter tout à coup hors de soi comme un galle ou un aïssaouah.

27 (Bataille, G. Op. Cit.);

28 Rouillé, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. Tradução Constância Egrejas. São Paulo: Senac, 2009. P72;

29 Spinoza, Benedictus de. *Obra completa IV: Ética e Compêndio de gramática da lingual hebraica*. Organização J. Guinsburg, Newton Cunha, Roberto Romano. Tradução J. Guinsburg, Newton Cunha. São Paulo: Perspectiva, 2014. P468;

30 Eliot, T. S. Op. cit. P167. *These fragments I have shored against my ruins / Why then Ile fit you*. Hieronymo's mad againe. P166. Eliot cita uma peça do inglês Thomas Kyd na qual um escritor, Jerônimo, escreve uma cena dentro da encenação para punir o assassino do filho; essa peça é anterior a Hamlet, que destina-se a punir o assassino do pai. Em comum, o fantasma de um pai, a cena dentro da cena, e a loucura.