



Eu é um outro / Eu é o outro: questões de influências artísticas na arte contemporânea brasileira

Elisa de Magalhães

Defendo um novo conceito de observação da obra de arte contemporânea – o conceito do giro. Comparo o giro à clínica, na medida em que acredito que a obra de arte contemporânea estabelece-se como uma terapêutica, como se a história da arte fosse uma natureza psíquica do artista e do espectador de arte contemporânea. O giro é a estratégia do ato artístico contemporâneo, e essa circularidade se repete para o observador – por isso, nomeio artista e observador como expectantes, como se quem observa pudesse re-conhecer no objeto de arte marcas, espectros; a autobiografia. Apresento, ainda um trabalho plástico, intitulado *O anel*, que condensa todas as questões aqui levantadas.

Giro, autobiografia, clínica.

Elisa de Magalhães. *O anel*, 2007. Trabalho apresentado nas versões corpo (foto maior) e anel (foto menor), foto Wilton Montenegro.

Na dissertação que dá origem a este artigo, defendo um conceito de observação da obra de arte contemporânea, que chamo de conceito de giro. Para esse desenvolvimento, levo em conta a arte como clínica e a autobiografia como método de pensamento plástico.

Parto do princípio de que na arte contemporânea, as indagações, o pensamento, tanto da parte do artista como do espectador/fruidor, desenham uma circularidade. Começam e terminam sem determinar qual seja o derradeiro lugar: perguntas que só podem ser respondidas, ou escamoteadas, ou pressupostas, por quem virá, questões que pressupõem um porvir de toda e qualquer temporalidade. Quando digo que a arte contemporânea pressupõe um futuro, levo em conta que ela lida com o desconhecido e com o temor dele. Mas não há terror; é como se a arte recuperasse o sentido de aventura rumo ao desconhecido ou rumo ao excessivamente já conhecido. Assim denomino expectantes todos os ângulos da feita, presença e observação de situação.

Se a situação é expectante, se há um devir, penso no espectador como um expectante e, como trato de um movimento circular, pressuponho o artista como alguém na expectativa também. Observador e artista mantêm uma similaridade diante da obra de arte contemporânea. Penso que a figura geométrica que melhor apresenta esse tipo de pensamento é uma espiral, porque é circular e não fecha a situação expectante. O giro que a figura

geométrica afirma abre-se a um porvir, ou a um vir-a-ser, do artista ou do espectador, não importando em que lado da obra se esteja.

Penso o processo giratório como próprio da arte contemporânea; e se há algo giratório, há algo expectante (o expectante é aquele que tem uma expectativa, que espera. No entanto, no caso do expectante observador/artista, não há qualquer esperança de parada. Há temor, e por isso, expectativa). Mas a expectativa pressuposta nesse expectante inclui qualquer temporalidade, passado e presente, além do futuro, subjacente ao significado da palavra escolhida para substituir a dupla artista/espectador mediada pela obra. Essa circularidade só se faz possível quando o olhar é completado pelo toque, que fecha fisicamente o círculo – o toque, aqui, pode tratar-se de um tato visual, como em Merleau-Ponty em *O olho e o espírito*,¹ ou, como em Foucault, na introdução de *O nascimento da clínica*.²

A circularidade proposta pelo giro estabelece uma relação a três, na qual sempre se pressupõe um vir-a-ser, seja de futuro, passado ou da autopresença do atual. Se é assim, entendo a arte contemporânea próximo do que denomino ordinário, ou melhor, a ontogênese da arte contemporânea está no ordinário,³ seja para o artista ou para o espectador. Reconhece-se na vida a arte, posto que é a vida que funda a arte, e a vida fundada na arte e que chamamos arte pressupõe ser vida.

O conceito do giro assemelha-se ao conceito de Revirão, criado pelo psicanalista brasileiro M.D. Magno. Segundo o psicanalista, Revirão consiste na capacidade humana (é ele o que distingue a espécie humana das demais) de livrar-se de seus preconceitos, despir-se deles, mas sem os esquecer, e mergulhar fundo até defrontar-se com seus maiores receios, seus medos, com o estranho, consigo mesmo, até que se fique indiferente a tudo isso, num lugar que ele chama de Cais Absoluto. É aí que o sujeito vai fazer a mudança, o *vira-ser*. É no Cais Absoluto que o sujeito se encontra com o horror, a ponto de despir-se de todos os seus vínculos e lá ficar diante de seu Vínculo Absoluto, que posso entender como o original, a fonte, o primeiro, aquele que reúne presente, passado e futuro, daí o *vira-ser*. Assim sendo, posso aproximar o Cais Absoluto – o lugar do *vira-ser* – do lugar do vir-a-ser, onde o sujeito se abre a um porvir, onde o círculo se fecha e se reabre em espiral, e que, no giro, tudo é presente – o que foi, o que é e o que será tornam-se, naquele momento, o que é. Magno foi buscar em Álvaro de Campos, heterônimo de Fernando Pessoa, no poema Ode Marítima, a expressão e o sentido de Cais Absoluto.

[...]

Ah, todo cais é uma saudade de pedra!

E quando o navio larga do cais

E se repara de repente que se abriu um espaço

Entre o cais e o navio,

Vem-me, não sei por quê, uma angústia recente,

Uma névoa de sentimentos de tristeza

1 Merleau-Ponty, M. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004: 17.

2 Essa ideia de *tato visual* está também em Foucault: “O discurso racional apóia-se menos na geometria da luz do que na espessura insistente, intransponível do objeto: em sua presença obscura, mas prévia a todo saber, estão a origem, o domínio e o limite de toda experiência. O olhar está passivamente ligado a esta passividade primeira que o consagra à tarefa infinita de percorrê-la integralmente e dominá-la.” Ver em Foucault, M. *O nascimento da clínica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998: XII.

3 Cavell, S. *Esta América nova, ainda inabordable*. São Paulo: Editora 34, 1997.

Para o filósofo americano Stanley Cavell, o ordinário é qualidade do comum, e o que é comum a todos os homens é existir sem prova de existência. Logo, o ordinário é a intimidade com a existência; portanto, qualquer apreensão sobre a existência está na observação do ordinário do mundo.

Que brilha ao sol de minhas angústias relvadas
Como a primeira janela onde a madrugada bate,
E me envolve com a recordação duma outra pessoa
Que fosse misteriosamente minha.

[...]

Sim, dum cais, dum cais dalgum modo material,
Real, visível como cais, cais realmente,
O Cais Absoluto por cujo modelo inconscientemente imitado,
Insensivelmente evocado,
Nós os homens construímos
Os nossos cais de pedra atual sobre água verdadeira,
Que depois de construídos se anunciam de repente
Coisas-Reais, Espíritos-Coisas, Entidades em Pedras-Almas,
A certos momentos nossos de sentimento-raiz
Quando no mundo-exterior como que se abre uma porta
E, sem que nada se altere,
Tudo se revela diverso.

[...]⁴

4 Pessoa, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005: 316

Para Magno, Cais Absoluto é a fronteira entre o Haver e o não-Haver – entre a vida e o seu avesso, entre o que existe e o que se deseja (para o que quer que se coloque, o sujeito deseja o seu avesso). À beira do porto, o sujeito parte sempre partido, pois se o não-Haver é o que não-há, e, no entanto, o que se deseja, ainda assim, não se pode ter o que não-há. Chega-se à beira do Cais, num movimento desejante, e não se consegue o que não-há – que Magno entende não exatamente como o oposto, mas como o avesso do que há – mas chega-se sempre muito perto e com isso, com essa experiência do avessamento, sofre-se uma espécie de renovação – o Revirão.

Na arte contemporânea não importa se se é artista ou espectador, todos são expectantes. À capacidade humana de fazer o Revirão corresponde a capacidade de se fazer o giro, com uma conseqüente mudança que transforma, seja espectador, seja artista, seja a própria obra. O Revirão corresponde à estratégia circular do expectante contemporâneo. Embora Magno fale do Revirão como a especificidade do homem, como a característica que o distingue de outras espécies, ele diz que é próprio do criador, do artista, pois não há criação sem Revirão.

Quero supor que seja desde a beira definitiva do Cais que se pode tentar pescar, não para diante, mas para trás do oceano em abismo do não-Haver, o que lá se nos oferecia se pudéssemos colher. Alguns pescam... artistas, por exemplo, os grandes.⁵

5 Magno, M.D. *Estética da psicanálise*. Parte 2, volume 1. Rio de Janeiro: Novamente, 2003: 148.

A idéia do conceito de giro surgiu no exercício de ateliê, ao perceber a importância da autobiografia (aí entendida como formação, memória, conhecimento, arquivo; no sentido de uma autonomia da vida na própria vida), no fazer artístico e na observação do objeto de arte contemporânea.

Quando comecei a usar a fotografia como meio, escolhi uma técnica antiga, o *pinhole*. Como uso filme, em vez de fazer impressão direta no papel, uso câmeras antigas, das quais retiro as lentes. Desde o início, criei um erro no processo de fotografar, ao usar dois furos, em vez de um, de tamanhos diferentes, para a entrada de luz – como diafragma. O segundo furo tem a função de permitir que a imagem venha acompanhada dela própria, mais pálida, uma sombra de luz retirando a nitidez, de modo que, em cada imagem, me obtenho e meu duplo.

Escolhi a *pinhole* por causa das experiências fotográficas do poeta, dramaturgo e pintor sueco Auguste Strindberg (1849-1912), na tentativa de fazer o retrato da alma. Ele acreditava que o retrato verdadeiro de uma pessoa só era possível de ser captado através da utilização de uma máquina fotográfica *pinhole*. A ausência de lentes diminuía os obstáculos entre o filme e o modelo, tornando possível, dessa forma, a captura da essência do ser fotografado. Além disso, por causa da longa exposição necessária para a impressão da imagem na *pinhole*, cerca de dois minutos, Strindberg contava aos retratados pequenas histórias que lhes suscitassem sentimentos diversos, alegria, tristeza, amargura, para, assim, captar sua personalidade e sua alma num *fluidum* de luz – matéria e energia, a verdade do retrato. Ele chamou essa experiência de retrato psicológico.⁶

6 Granath, O. et al. *Strindberg: peintre et photographe*. Paris: Musée D'Orsay, 2002: 58.

Uma imagem que para ser captada precisa de mais de dois minutos de exposição do modelo, diante da câmera, não é apenas o retrato de um instante. Tudo o que se passou no espaço alcançado pela abertura da câmera, durante aquele tempo, está lá; tem mais imagem nela porque é a mais simples e porque recolhe todas as outras imagens que ocorrem nesse tempo latente.

No meu trabalho procurei um problema dentro do meu próprio universo. Virei a câmera para mim e fiz três chapas, que compõem o tríptico intitulado : . A partir dessas fotos, tornei-me o problema permanente da obra, refletindo sobre a questão do duplo, do outro e da alteridade. No ateliê, usava espelhos e vidros planos, cujos reflexos serviam para posicionar meu corpo e câmera. Assim, o reflexo me fotografava, não eu mesma. O reflexo era o duplo, o outro de mim sem mim. Não era mais eu quem me fotografava, o outro era o fotógrafo, num dramático jogo de narciso. Outras vezes, quando era impossível o uso de espelho ou quando não podia operar a câmera, valia-me de outra pessoa, e usava seus olhos como espelhos, como reflexo, como se pudesse enxergar-me, ver-me, através dos olhos de outro. O tempo todo dirigia a foto porque, não tendo espelho, não tinha meu outro.



Elisa de Magalhães. 2000, foto Wilton Montenegro.

Percebi que, no momento da foto, estando sozinha ou não no ateliê, eram sempre mais de dois – mais que eu e meu reflexo, mais que eu e o outro, três ao menos – artista, fotógrafo e modelo. Aquele corpo que estava no espelho do estúdio era eu, não sendo. A imagem revelada na fotografia “sou-me”, sendo eu mesma e não sendo. E, para além dessa diferença, o acolhimento do outro que em mim estava se abria ao infinito do outro, ao infinito como o outro que o precede. Se considero que o objeto de arte contemporânea está no campo do outro, e se o considero como sendo o outro e estando num “sou-me”, é nele que aparece um exercício de hospitalidade. Esse conceito de hospitalidade foi desenvolvido pelo filósofo Emmanuel Lévinas no livro *Totalidade e infinito* e comentado por outro filósofo, Jacques Derrida, num livro em homenagem a Lévinas, intitulado *Adeus a Emmanuel Lévinas*. A condição do acolhimento impõe o hostil, no ato de hospedar quem quer seja. A relação entre dois, entre mim e o outro, como algo comum, acaba revelando um face-a-face que gera violência. Esse exercício de hospitalidade é ativado pelo jogo do desejo e da memória.

Mas, se o face-a-face do eu e do outro pressupõe a violência, é preciso a intervenção de um terceiro, na relação, para interromper tal clima. Nesse sentido, o observador da obra contemporânea é o sujeito e o terceiro ao mesmo tempo, ele gera e interrompe a violência do face-a-face com o objeto de arte contemporânea. A situação trina responde à seguinte demanda: vejo você, o que de você vem, mas vejo, também, o que se mostra de (ou o que completa um) sentido nisso tudo. O terceiro é qualquer um que pode apreender a obra de arte contemporânea, que pode percorrê-la integralmente com o olhar. Por isso, afirmo a obra de arte contemporânea como origem e resultado, ao mesmo tempo: o observador deve alcançar o discurso da obra, através do que ela dá a ver; seu olhar dirige-se ao visível da obra para re-conhecer o que nela há e, com ela, pressupor o artista como alguém na expectativa da obra.

O centro do giro é o objeto de arte contemporânea, ele gira e faz girar; ele também chega ao Cais Absoluto, e o expectante conta com essa experiência quase mística de deslumbramento, de lucidez à beira do Cais, do confronto do Sagrado do Não-Haver, de uma experiência de quase-morte e do retorno ao profano, ao cotidiano, ao ordinário.

Uma coisa é estarmos metidos na galhofa cotidiana das nossas vocações etológicas; outra é ter experienciado esse Cais e, sem abatimento, retornar ao profano. São duas posições radicalmente diversas: na primeira estamos ainda no *illudere* do cotidiano, ou estamos tentando elidir essa pulsação; na segunda, podemos reludir tudo, mas com lucidez e com atenção.⁷

Como se fosse um sistema planetário, o objeto de arte no centro girando, e os expectantes girando de maneira diversa em torno dele. Por isso, a obra de arte jamais é vista em sua integralidade, é sempre um fragmento de uma totalidade apenas intuível. Reconheço nisso uma ação clínica – desvelar no que se mostra o que está oculto à vista.⁸

Estabeleço, com isso, a arte contemporânea como clínica, já que o expectante vai encontrar no interior da obra de arte – através de operações de analogias: o cruzamento de suas vivências, heranças, seus arquivos, sua autobiografia, com as do artista, também expectante – sua clínica; é da natureza da arte contemporânea fazer a clínica do expectante.

Essa ação clínica é o que habita o lugar antes ocupado pela noção de criação na arte moderna, na medida em que a arte moderna estabelece-se por uma crítica. A ortodoxia estética do ideal artístico modernista limitava a arte a uma crítica a si própria, a arte que se aplicava à arte, ao ideal de arte pura. Contemporaneamente, a observação da obra de arte assemelha-se à observação da doença pelo médico, que deve dirigir-se ao fragmento do corpo e intuir, daí, a totalidade da doença e, ao descrevê-la, restituir a quem não pode vê-la toda sua espessura viva. Só se pode falar a partir do objeto: ele é a origem, o domínio e o limite da experiência, e nunca se pode vê-lo em sua inteireza. Só se pode falar, conhecer, a partir do que é dado ver. E a clínica se dá, justamente, no espaço entre o que se vê e o que se diz, no lugar do duplo do discurso, do comentário. Nesse sentido, o que nos é dado ver, acaba sendo uma espécie de tradução, já que é impossível ver o objeto completamente.

O espaço entre é onde está a visibilidade do visível. No avessamento provocado pelo giro, o que se vê é a aura do objeto de arte (espectros vislumbres, do que aparece no movimento de fluxo e refluxo). O giro traz de volta a aura do objeto de arte que a modernidade havia aniquilado. Entendo que a aura se configura nessa mistura de memória, formação e vivências dos expectantes na observação da obra.

Com isso digo que a obra de arte contemporânea se estabelece por uma terapêutica, como se a história da arte já fosse uma natureza psíquica do artista e do espectador de arte – faz parte de suas biografias. Arthur Danto defende que a contemporaneidade chega com o fim da arte; no entanto, a arte contemporânea só existe a partir da história da arte e, por causa do distanciamento histórico, pode sonhar com ela; o contemporâneo existe a partir da memória da história.⁹

7 Magno, MD. *Estética da psicanálise*. Parte 2, volume 1: seminário 1991. Rio de Janeiro: Novamente, 2003: 148.

8 Vou buscar a justificativa dessa ação clínica em Michel Foucault: “Daí a estranha característica do olhar médico; ele é tomado como uma espiral indefinida: dirige-se ao que há de visível na doença, mas a partir do doente, que oculta este visível, mostrando-o: conseqüentemente, para conhecer, ele deve reconhecer. E este olhar, progredindo, recua, visto que só atinge a verdade da doença, deixando-a vencê-lo, esquivando-se e permitindo ao próprio mal realizar, em seus fenômenos, sua natureza.” Foucault, Michel. *O nascimento da clínica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998: 8.

9 Uso *sonhar* no sentido psicanalítico dado por Freud, quando diz que as recordações de infância, a memória, são o alicerce dos sonhos, como um edifício construído sobre ruínas, das quais as colunas serviram de base, de estrutura para a nova construção. Em seu livro *A interpretação dos sonhos*, Freud escreve: “... eles nunca podem de fato libertar-se do mundo real; e tanto suas estruturas mais sublimes como também as mais ridículas devem sempre tomar de empréstimo seu material básico, seja do que ocorreu perante nossos olhos no mundo dos sentidos, seja do que já encontrou lugar em algum ponto do curso de nossos pensamentos de vigília – em outras palavras, do que já experimentamos, externa ou internamente.” Ver em Freud, S. *A interpretação dos sonhos* (primeira parte). Rio de Janeiro: Imago, 1987: 46-47.

A arte contemporânea tem que fazer o ato clínico dessa psique. Abrem-se os arquivos da memória, da formação, da biografia que, através das analogias, vão desvelando a obra de arte. As indagações despertadas por um objeto de arte contemporânea são percebidas no movimento giratório, que aciona os arquivos biográficos e as expectativas de cada um, numa espécie de “jogo” de associações livres. Nessa relação, como a de um psicanalista e seu paciente, há uma perda de identidade, o objeto de arte faz o papel do psicanalista, e o paciente – o expectante – conta com a atenção flutuante daquele, com sua capacidade de percebê-lo num jogo de associações livres imposto pela obra. Assim, resta ao artista contemporâneo distribuir atenções flutuantes, pois a arte contemporânea obriga que a história da arte seja associação livre da obra. O giro é a estratégia do ato artístico contemporâneo e provoca essa mesma circularidade no espectador, como se quem observa pudesse re-conhecer no objeto de arte espectros, marcas. Como se o objeto de arte guardasse a potência de exergo. Na fruição pelo expectante, ele é anterioridade a qualquer coisa e resultado último de sua verdade.

A exterioridade da obra de arte contemporânea, o que dela se vê, o que dá partida ao processo clínico, de âmbito psicanalítico, é justamente o lugar ao qual a psicanálise chega como observadora, também, e vai viver o giro de pensamentos, a disjunção entre memória, herança, arquivo e o porvir imposto pela obra. A psicanálise sai em busca do arquivo original, da promessa arqueológica contida ali. Diferentemente, a obra de arte contemporânea desvela os arquivos, abre as portas a um porvir, mas não faz anamnese, não quer curar.

Para apresentar a estratégia do giro e a importância da autobiografia como método de pensamento plástico, criei o trabalho *O anel*, em duas versões: tamanho corpo e tamanho anel. Nele, há fotos, *pinhole*, de meu corpo inteiro, deitada e com os braços esticados acima da cabeça, de frente e de costas. Na versão corpo, as fotos são ampliadas do tamanho do corpo, viradas em sépia, trabalhadas com ouro em pó e folha de ouro, e dispostas numa circunferência de acrílico. Na versão anel, as fotos são reduzidas em filme e sobrepostas a um anel de ouro. O corpo de costas por fora e o corpo de frente por dentro, fazem as mãos encontrarem-se com os pés e o corpo dobrar-se sobre si mesmo. Em cada lado dessa circunferência-anel tenho eu e meu duplo, “sou-me”, eu mesma e não sendo, sendo o lado de fora do anel o duplo do lado

O anel, 2007 – trabalho apresentado nas versões corpo (foto maior) e anel (foto menor) de dentro e vice-versa. O corpo dá um abraço em si próprio, numa imagem semelhante a um kundalini ou ouroboro. A imagem do corpo no anel é contemporânea e arcaica, ao mesmo tempo, pois carrega a figura do arquétipo sem ser a imagem do arquétipo propriamente dita. *O anel* se dá a ver carregado de conteúdo próprio e acompanhado de toda uma rede de outros conteúdos. O objeto se dá a olhar e também olha de si para si e de si para os outros. As referências para fazer *O anel* vêm de minha biografia, o artista fazendo o giro e dando a ver esse giro ao mundo: do aprendizado do balé, da consciência do eixo do

corpo, o giro como condição autobiográfica. Em *A alma e a dança*, de Paul Valéry, Sócrates sustenta essa condição do giro da bailarina.

É a tentativa suprema... Ela gira e tudo o que é visível se desliga de sua alma; se separa, enfim do que é mais puro; os homens e as coisas vão formar em volta dela uma borra informe e circular...

Vede... Ela gira... Um corpo, graças a sua simples força, e por seu ato, é poderoso o bastante para alterar mais profundamente a natureza das coisas do que jamais conseguiu o espírito e suas especulações e sonhos!¹⁰

10 Valéry, Paul. *A alma e a dança*. Rio de Janeiro: Imago, 1996: 63.

A construção dialética da música de Wagner e a ópera *O anel dos Nibelungos* foi outra referência. Wagner garantia uma condição giratória na construção de sua música, reciclando formas harmônicas menores, de modo que ele as renovava, sempre conservando algo do que tinham sido e, submetendo a linha melódica a essa construção, provocava uma dissonância na consonância. A construção do enredo era paralela à construção da música, e coincidiam as mudanças harmônicas com as mudanças no enredo.

Com *O anel* falo de desejo, de pulsão, falo da posse daquele corpo, falo de meu passado de bailarina, da vergonha, do rubor ou da doença. Falo do Belo, pois é ele quem fornece as coisas retiradas da beira do Cais Absoluto, como uma tradução/transcrição do impossível, do não-Haver.

Por que não admitir que o Belo é quando, no regresso da beira do Cais, se fornecem coisas, como se retiradas de lá, do lado que não há, eternizadas como transcritas do Impossível, do não-Haver?¹¹

11 Magno, MD. *A Estética da psicanálise*. Parte 2, volume 1: seminário 1991. Rio de Janeiro: Novamente, 2003: 149.

Em *O anel*, alterno a questão da repetição – o moto contínuo sugerido pela primitiva figura do círculo, afinal todo círculo é uma linha reta curvada – com as de alteridade. Se o anel é ontologicamente outro e traz-me e o outro gravado em cada uma das faces, “jogo” com a obra o jogo da imagem dialética, o jogo da memória quando o visível é um espectro, está lá, mas tem que ser pescado.

O anel é capaz de fazer girar, porque estabeleço com ele vínculos de memória e desejo. Entendo desejo como vínculo em *O anel*, quando reconheço que “jogo” o jogo do desejo nele, da seguinte forma: o corpo visível é um corpo que não há inalcançável por seu gigantismo (versão corpo) ou sua pequenez (versão anel); o corpo que não há desperta a memória para um corpo possível que se pode vislumbrar, a partir daquela imagem visível, daquele que não há e que estava na memória de cada espectador.



Cildo Meireles. *Elemento desaparecendo/Elemento desaparecido*, 2002 (Documenta de Kassel, Alemanha), foto Wilton Montenegro.

Esse jogo do desejo e da memória está presente na obra de Cildo Meireles, que entrevistei, a propósito disso.

Elisa de Magalhães: Em seus trabalhos, vejo que há a questão principal, sobre a qual trata o trabalho, mas percebo também que há uma outra questão sob a principal, como se houvesse um mundo sob a pele do mundo. Como no trabalho da Documenta XI (em Kassel, na Alemanha), *Elemento desaparecendo/Elemento desaparecido* (2002), no qual havia a questão principal, que era a discussão sobre a escassez de água no mundo etc., mas havia também uma história que aconteceu na rodoviária de Brasília, quando você viu um menino que vendia três tipos de picolés por três preços diferentes: o mais caro era picolé com leite e fruta, o de preço intermediário era picolé com água e fruta, e o mais barato era picolé de água. Ou ainda nos *Espaços virtuais: cantos* (1967-68), em que, sob a questão da geometria euclidiana da qual fala o trabalho, há uma experiência infantil sua. São lembranças, elementos que acabam sendo deflagradores do trabalho.

Cildo Meireles: Costumo classificar isso como biografia do trabalho para evitar falar dessa questão como uma lei geral de formação. Isso

acontece em alguns trabalhos, não dá para traçar uma constante. Se se fizer uma análise profunda, uma clivagem de toda a produção, pode-se encontrar elementos biográficos, mas não como regra geral. Você citou dois que têm. *Elemento desaparecendo/Elemento desaparecido*, que, a par de ser mais um exemplo de *Inserções em circuitos antropológicos*, é também um trabalho calcado como *Camelô* (1998), *Kukka-Kakka* (1994-99), uma série de outros... O próprio *Através* (1983-89) que, a partir do papel amassado jogado no cesto, começa a gerar todo um campo de especulação. São vários que têm episódios que seriam deflagradores e que, eventualmente estariam inseridos numa biografia maior do indivíduo...¹²

12 Entrevista à autora em 22/12/2006, em seu ateliê, no Rio de Janeiro.

Já o artista Waltércio Caldas, com que conversei também, porque identifiquei em sua obra a mesma angústia de Fernando Pessoa no poema *Ode Marítima*, questiona o poder da imagem.

Waltércio Caldas: Eu não sei se um filósofo pensa da mesma maneira que um matemático. Dizem que a matemática é a linguagem mais próxima do desconhecido, quer dizer, a matemática tem o instrumento mais adequado para você reconhecer o desconhecido, ou, pelo menos, para elaborá-lo.

Elisa de Magalhães: Talvez porque lide com a abstração...

Waltércio Caldas: Por outro lado, até que ponto o matemático trabalha com figuras... o dois é uma figura ou uma potência? Será que ele pensa em imagem, quando pensa o dois? Ou será que ele está livre das imagens e exatamente por isso que ele pode pensar o dois? Tendo a achar que a matemática livra o homem das imagens e por isso ele pode ir em direção a uma possibilidade nova. A imagem restringe o homem a seu acervo visual. Como seria a relação de uma pessoa com o que ela nunca viu? Porque tenho certeza de que daqui a dois anos vou botar os olhos num objeto de arte absolutamente novo, um objeto que vai contribuir, mais uma vez, para um aumento da minha capacidade óptica, pelas características do objeto, eu estarei vendo alguma coisa que eu não vi até hoje. É o que eu, pelo menos, espero. Então, de uma certa maneira, eu estou trabalhando com isso, estou tratando disso, das coisas que aparecem.

Elisa de Magalhães: É, mas não é essa a história da arte?! Pensar nesse sentido de coisas novas que vão mudando a apreensão...¹³

13 Entrevista à autora em 07/12/2006, em sua casa.

A produção de *O anel* faz parte de uma trajetória, à qual pertencem as obras *Persona vitrea*, 2002; *Exposição*, 2003/2005; *Todo pensamento emite um lance de dados*, 2003;

O que se mostra revela o que se esconde, 2004; *Mataborrão*, 2005; *Ex-tante*, 2005; *Pulsos*, 2005; *Filme*, 2006; *Paralém*, 2006.

Encerro aqui como encerro a dissertação, com uma frase da bailarina Atikthé, que finaliza o livro *A alma e a dança*, de Paul Valéry. Mais do que uma resposta a Sócrates, Atikthé, assim como o objeto de arte, fala ao mundo:

14 Valéry, Paul. *A alma e a dança e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Imago, 1996: 68. Resposta de Athiktê a Sócrates.

Asilo, asilo, ó meu asilo, Turbilhão! – Eu estava em ti, ó movimento, e fora de todas as coisas...¹⁴

Elisa de Magalhães é artista plástica, graduada em Comunicação Social pela UFRJ e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/Processos Artísticos Contemporâneos do Instituto de Artes da UERJ.