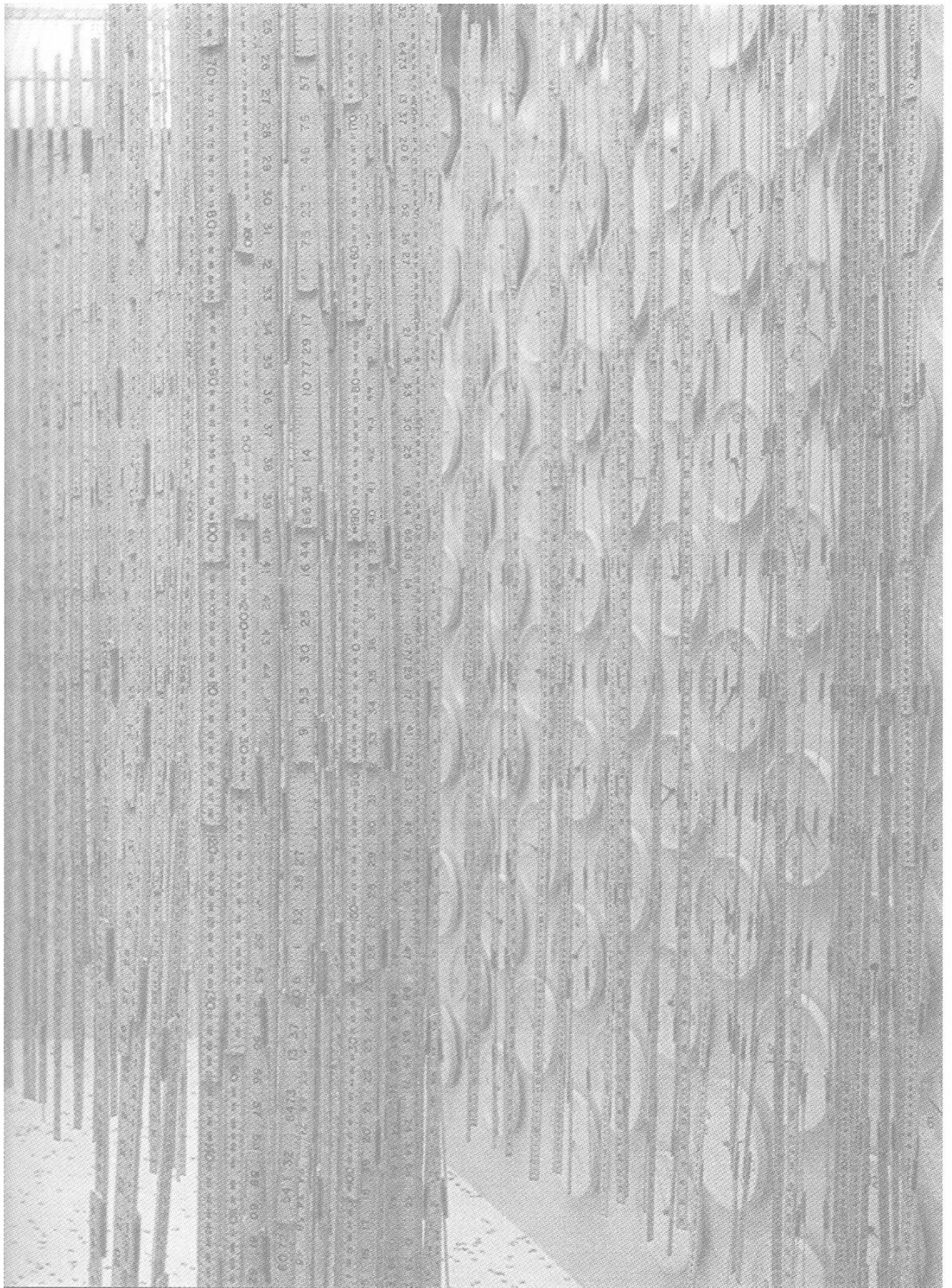




Uma exposição topológica imaginária

Renata Reinhoefer França

A estranha familiaridade de alguns encontros com obras de arte como experiência labiríntica e vertiginosa. A palavra escrita como forma de afastar-se do turbilhão para organizá-lo em pensamento. O desafio de escrever sobre a experiência da arte sem a trair, sem se afastar da verdade fundamental de sua forma. Um exercício de escrita sobre uma exposição topológica imaginária.

Obra de arte, estranho-familiar, escrita.

Introdução

A estranha familiaridade de alguns encontros com obras de arte se revela apenas em ato, no atravessar das coisas. No entanto, parafraseando Guimarães Rosa,¹ em meio à travessia não vemos. Ali, simplesmente percorremos sua opacidade clara de labirinto, e tudo se dá a ver em ato, sendo impossível prever o porvir.

Atravessar um labirinto, porém, implica manter o mundo em suspenso. Como não o suportamos por muito tempo, na tentativa de nos livrar do que não podemos compreender, nos movimentamos em busca de significação. Nesse movimento, é pela palavra que nos afastamos do turbilhão vertiginoso para organizá-lo em pensamento.

No entanto, o sucesso dessa tentativa de conceituação é sempre limitado e por isso frustrado de saída: nadamos em busca de significação, mas nos regozijamos ao esbarrar na impossibilidade de resolvê-la totalmente; somos salvos pela revelação dessa incapacidade de completude e pela incapacidade de acesso total ao fenômeno apenas por seu nome, por seu conceito. É o que está para além dele que nos move, é o que está para além de seu sentido. E é essa falta de que a significação não dá conta que nos mantém em movimento na busca incessante de significação.

Talvez escrevamos justamente em nome dessa opacidade, numa ânsia de partilhar a solidão daquela impregnação. Esse ato, quem sabe, nos faz crer que seja possível seguir desdobrando aquele encontro singular em outros tantos.

Sim, porque, se há uma vertigem de assombro nesse encontro que, em espiral crescente e vertiginosa, verga colunas de certezas e racha pontes de signos, fica, para a escrita, o desafio de tentar falar dessa experiência sem a trair, sem afastar-se demasiado da verdade fundamental de sua forma.

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

Cildo Meireles. *Fontes*. Fonte: Herkenhoff, Paulo, Mosquera, Gerardo e Cameron, Dan. *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac&Naify, 2000.

Assim, faremos um exercício de escrita a partir de um encontro *de segunda ordem* com a obra original, ou seja, com obras jamais vistas frente a frente, fisicamente, já a partir de uma transmissão. Será um exercício sobre a possibilidade de não se estancar a experiência originária da obra mediante reflexão sobre a transmissão entre linguagens, já que, ao falarmos a respeito das obras, estamos sempre transformando-as em outras coisas a partir da palavra: tomaremos então a palavra como ato, ato de transmissão.

Logo de início, salta ao pensamento uma questão: como seria a forma da escrita sobre uma exposição como essa, imaginária?

* * *

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

Abro aleatória e lentamente uma das portas. Dentro, um corredor muito comprido e escuro conduz o visitante. Ao fim surgem duas portas. Escolho uma e abro-a – uma sala delinea-se com dificuldade no escuro. Há um número peculiarmente alto de armários – uns só de portas, outros com gavetas, alguns cofres. Há uma parede só de livros, outra de espelhos e armários de variados tamanhos e molduras. A terceira parede é coberta por um grande véu, como uma cortina. Não há objetos de arte visíveis.

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

A subversão das possibilidades rasga certezas e revela impossibilidades² diante de meus olhos. Apesar de sua primeira aparência reconfortante e em concordância total com o que seria meramente um lazer doméstico, na piscina tudo é incerto. A movimentação é

² Vidler, Anthony. *The Architectural Uncanny*. Cambridge & London: The MIT Press, 1992.

mais difícil, o corpo mais perceptível. O tempo fica mais lento. Não adianta correr. Fico mais leve – estranho como tudo é relativo. Logo penso que não *sou*, mas que *estou* em relação a alguma outra coisa, e que só existo em relação. Ao deslocar-me, desloco a água, modificando o que me modifica.

3 Holderlin, Friedrich. *Reflexões*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

Faz-me pensar que estar-no-mundo é estar-em-relação, é constituir-se no processo de interação com o outro. Estar-em-relação é estar em processo, ter mobilidade, conhecer, nascer conjuntamente com o que difere de mim mesma. Essa simultaneidade anima relação, faz nascerem as partes envolvidas, nesse e desse encontro, ao mesmo tempo.³ Na experiência estética da arte, é a relação viva com a obra que dispara o co-nascimento simultâneo das partes. Ao experimentá-la sou transformada pela obra e a transformo, mais ainda, em si mesma. Esse paradoxo não deve ser resolvido, não pode ser resolvido. Devo sustentá-lo, tirar prazer dele, mesmo (e principalmente) em sua angústia inevitável. Sua conclusão é o fim da experiência poética.

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

Ao quebrar a segurança da abstração intelectual que indubitavelmente leva ao fim e ao prêmio, sonho-me pensando e percebendo a relevância da existência material, em seu deslocar-se atirado e único. Por instantes, parece ser possível apreender o inapreensível. E, antes que me dê novamente às costas (sua fugacidade é implacável), experimento a felicidade trágica do *processo* da vida.

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

Como a luz no interior da sala é um tanto obscura, nada parece claro, explícito, mas brumoso, nevoento. O olho embaçado percebe um trabalho que quase se confunde com a sala, por sua apresentação: uma arquitetura escultórica, ou uma escultura arquitetônica, que se parece com um canto de sala.⁴ É *Espaços virtuais: cantos* (1967-68), de Cildo Meireles. Com o uso de três planos, o artista cria algo como um canto de sala doméstica, com paredes, rodapé e o típico piso em taco das casas brasileiras. No entanto, o espaço cria uma ruptura no canto, onde o rodapé insinua uma virada em 90 graus na parede e a formação de um canto através de um recurso projetivo e de contraste entre as cores rosa da parede e vermelha do rodapé. O olho complementa imaginariamente a linha, a partir dos efeitos induzidos pela diagonal e pelas cores, aceitando a dobra. Simultaneamente, o mesmo olho percebe uma estranheza na formação. Algo está fora de ordem. Há outro

4 Herkenhoff, Paulo, Mosquera, Gerardo e Cameron, Dan. *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac&Naify, 2000.

canto dentro do canto, um canto aparentemente gerado pela ordem geométrica, mas que é desordem da ordem euclidiana. Os princípios euclidianos de espaço estão deformados.⁵ O espaço torna-se mágico, de acesso a um mundo fantástico.

Para Bachelard⁶ um canto é um refúgio de assegurante imobilidade. No canto, um quarto imaginário se constrói ao redor do corpo. No entanto, o canto de Cildo Meireles dá-se paradoxalmente como imobilidade e como passagem. Torna-se, assim, um tanto ameaçador. Sendo uma porta para o desconhecido, a passagem criada comporta entradas e saídas – tanto posso entrar quanto criaturas monstruosas podem sair de lá. Mas como a razão só adormece quando certa de si, só uma desordem estranhamente familiar a desestabiliza. Cildo Meireles usa os próprios meios da razão para convocar a desrazão. A tontura da guarda facilita a entrega das chaves de acesso àquilo que não compreendo. É o estranhamento que, por excessivamente familiar, cria a passagem. Há ordem, mas de outra ordem.

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

O filme contínuo projeta indefinidamente uma seção do Túnel Dois Irmãos, no Rio de Janeiro. A imagem mostra um túnel sem fim e sem princípio, uma figura topológica, um toro imaginário, uma continuidade escavada no interior da rocha. Tunga declara⁷ que o mesmo processo de realização dessa obra terminaria por conduzi-lo muito longe de suas intenções iniciais, internando-o em uma série – talvez tão infinita como o túnel mesmo – de relatos enigmáticos e achados quase arqueológicos.

A música é familiar: “Night and day”.⁸ Ao ouvi-la, começo a sussurrá-la, certa de seu domínio. Mas, estranhamente, começa a faltar-me o ar necessário para acompanhar a canção.⁹ Repentinamente, a voz canta *Day and day/night and night*,¹⁰ e à falta de ar soma-se uma ansiedade pelo espanto diante daquela inesperada mudança. Uma paranoia de aprisionamento configura-se, e aquele aparente ingênuo torna-se monstruoso. De sobressalto sou tomada pela desorientação e pelo pavor de permanecer para sempre encerrada naquele túnel, com aquela voz morto-viva afligindo-me com sua zombeteira maldição – dia e noite, dia e dia, noite e noite – é tudo o mesmo ali. Não há tempo, porque o dia e a noite são invenções que dependem de uma referência – claro, escuro, claro. A mesma luz me acompanhará para sempre naquele labirinto curvo. Estou enterada viva na pedra.

5 Cildo Meireles. *Through the Labyrinth: An Interview with Cildo Meireles – modern artist. Art Journal*, out. 2000. Acesso em: jun. 2006. Disponível em: findarticles.com/p/articles/mi_m0425/is_3_59/ai_66238362. Entrevista.

6 Bachelard, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 145.

7 Tunga: 1977-1997. NY/North Miami: Bard College/MOCA North Miami, 1997, p. 42.

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

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

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



Rem Koolhaas. *Piscina de uma raia da Villa Dall'Ava*. Fonte: Koolhaas, Rem e Mau, Bruce. *S, M, L, XL*. Nova York: The Monacelli Press, 1998.

11 Tunga, op. cit., p. 43.

Mas não há pedra nem túnel, apenas filme. É filme feito, pronto, projeção de topologia infinita – um paradoxo em termos. Filme cuja película entra e sai continuamente do projetor, traçando um círculo de linha no nível do chão da sala. Ao transpor o cone de luz emitida pelo aparato minha sombra lança-se na tela. Sou incluída em negativo no movimento contínuo incansável que se prolonga incessantemente no túnel.¹¹ E, ainda que permaneça parada, vejo-me circulando num filme que sai da projeção circular de um rolo.

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

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

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

Saio por um corredor curvo, turvo, sombrio cujas paredes estão recobertas de livros empoeirados. Atordoam-me os livros dormindo em estantes, milhares de livros que nunca lerei. Problema irresoluto, sigo caminhando e deparo-me com uma trilha de números negros no chão. Sigo-os. Entro em uma sala que brilha, amarela, de luz que cega. O trabalho é uma floresta de números, denso conjunto de réguas e relógios que cobrem toda a extensão. Uma floresta é uma vastidão, um universo impregnado de verde-natureza. Essa floresta é, porém, artificial, as árvores não verdejam, funcionam para medir. Floresta abstrata de números, linhas, círculos e espirais, das matemáticas, da astronomia e da arte. Progressões do sem-fim e do sem-princípio. O verde de *Fontes* é amarelo, cor que a retina não vê na floresta. A cor é expressiva, construída, simbólica de um campo de trigo¹² que não é sol, mas angústia e solidão. Cor da experiência de um mundo como dentro, não fora.

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

O amarelo resplandecente solar brilha, e sua claridade beira o insuportável. Estrela mãe, procedência de nossas gravitações. Gravitare é ir e vir em torno, obedecer à “atração mútua que os corpos materiais exercem uns sobre os outros”.¹³ Tornar-se torcendo-se, rodando e curvando linhas que talvez fossem retas. Seu círculo (ou elipse) não termina, é infinito. Tempos infinitos esperam e marcam todos os grãos de mudanças de todos os tempos. Já o giro das horas é um giro de muitos giros que nada registram. Zeram como se fosse possível. Marcam um tempo que não marca, não atrasa, não retarda e não espera. Espera apenas impor-se. Por isso, desaparece na impregnação, quase por irrelevância.

Fontes revela mundos dentro de mundos. Medidores fontes de pretensos inícios e fins somem na floresta de réguas; floresta que é vastidão e que é mínima dentro da Terra;

12 Apesar de estar latente no trabalho, a referência feita aqui deriva, em primeira instância, de uma entrevista do artista. (Cildo Meireles: “With *Fontes*, I wanted to make a work about displacement. It’s constructed in the shape of the *Milky Way*. From the top you can see that it’s a double spiral. It’s also inspired by what was once thought to be Vincent van Gogh’s last painting, *Crows in a Wheat Field* (1890). I wanted to bring that yellow and black into the piece. This is actually one of three versions.”). Meireles, op. cit.

13 Conforme a definição do termo “gravitação” em Houaiss, Antonio. *Dicionário Houaiss Eletrônico*. CD-ROM. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2002.

planeta apagado que gravita em torno de um cegante sol que é estrela de quinta grandeza em sua galáxia, a Via Láctea, que é outra das fontes no jogo de espelhos de *Fontes*.

Além da atmosfera cromática de *Campo de trigo com corvos*, *Fontes* tem também em comum com a obra de Van Gogh a convocação à participação. Em *Campo de trigo com corvos*, a perspectiva invertida – com as linhas de fuga convergindo do horizonte para o primeiro plano – abraça-me e empurra-me para dentro. A cena é penetrável, estilhaçada, ferida. Não é sólida, rígida ou estática. Dentro, a velocidade e fluidez do movimento para o primeiro plano são de uma aproximação aterradora – os corvos negros e os trigueiros (que se movimentam como corvos amarelos) vêm buscar-me onde estou. Minhas alternativas se configuram: ou me engolem, ou corro e penetro o espaço bifurcado torto, torcido, beco ou não, que vai para além dali, que não começa nem termina comigo, que não começa nem termina na tela, que pontua minha condição de passagem. Não há a opção de esperar e assistir, como um espectador passivo. A convocação à ação é carregada da angústia do paradoxo do mover-se em algo movente, porque nada pára nunca, em nenhum momento, na tela.

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

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

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



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

Em *Fontes*, uma acumulação de ordens é desordem, mas também a ordem advém da grande desordem daquelas pequenas ordens. O somatório das medidas que os homens criam é uma medida sem medida – o todo, como soma dessas ordens, é o caos. Qual instrumento preciso para medir o espaço? E o tempo? *Fontes* aponta para uma total falta de unicidade nas medidas que, ainda assim, se querem existentes como unidades-todo, mas que, mediante um olhar para o céu, para o alto, se tornam fragmentos de uma ordem galáctica, espiral e matemática. Mundo dentro de outro dentro de outro. Verdade estranha? Lembrome das palavras correnteza de Guimarães Rosa: “A estranheza dessa verdade deu para estarrecer de todo a gente. Aquilo que não havia, acontecia.”¹⁴

Tunga. *ÃO*. Fonte: Tunga. *Barroco de lírios*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

14 Rosa, Guimarães. A terceira margem do rio. In Rosa, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

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

15 Schlegel, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997, p. 153. (Fragmento 71 de "Idéias").

O passeio espiral é confuso. Mas na impregnação de luz o clarão que cega deixa ver melhor, ordena as coisas em ordem de impregnação de ser. Schlegel escreve que "somente é um caos aquela confusão da qual pode surgir um mundo".¹⁵ No passeio que angustia o olho, que não resolve, que desordena, sou tomada pela clareza da lucidez daquilo que se pensa e comunica pela sensibilidade, como se houvesse uma única medida comum. *Fontes* aponta as impossibilidades contidas na ordenação por um racionalismo reinante na ilusão da dominação do tempo e do espaço.

16 Brito, Ronaldo. En Passant. In Brito, Ronaldo. *Quarta do singular*. São Paulo: Duas Cidades, 1989, p. 19.

A questão da experiência em arte carrega como fundamental o fluxo de interação entre espectador e obra, o fluxo de comunicação, mas não explicação ou enunciação de verdade imposta. Palavras que impõem ou explicam cansam e adormecem entediadas. Às vezes ressecam ao sol e abreviam. Não, não é comunicação excessiva pela razão, explicada e isenta. É sofrimento, diálogo (e dor) em aberto com tempo infinito, ainda que os interlocutores passem. E passam – passam porque são passantes por princípio, humanos de passagem.¹⁶ Retardos enormes servem talvez para lembrar-nos que, como nada começamos, também nada terminamos: deixamos em aberto, à espera. Lançamos às tempestades questões que bóiam. Não há o tempo do saber porque o saber nada sabe do tempo. A beleza está na espera do Outro, em uma única jogada no xadrez do tempo e na longa espera que a sucede. Não há linearidade nesse tempo, não é o tempo dos que sabem. Por isso essa beleza é velha e vive muito longamente à espera do tempo ideal, que é o seu próprio e que nunca chega. Comunico-me quando não explico. Só ele soubesse.

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

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

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

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

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

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

Saio, mas preciso escrever. Se o que define uma coleção é uma narrativa comum,¹⁷ ao diluir-se nela seu autor contorna sua própria narrativa, constitui-se a partir do que

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

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

Renata Reinhoefer França é doutoranda em História Social da Cultura pela PUC-Rio e mestre em Artes pela UERJ, na linha de pesquisa História e Crítica da Arte. É pós-graduada pela PUC-Rio (Especialização em História da Arte e da Arquitetura no Brasil, 2002) e pela UERJ (Especialização em Teoria da Arte – Fundamentos e Práticas Artísticas, 1999).
/ franca.renata@terra.com.br