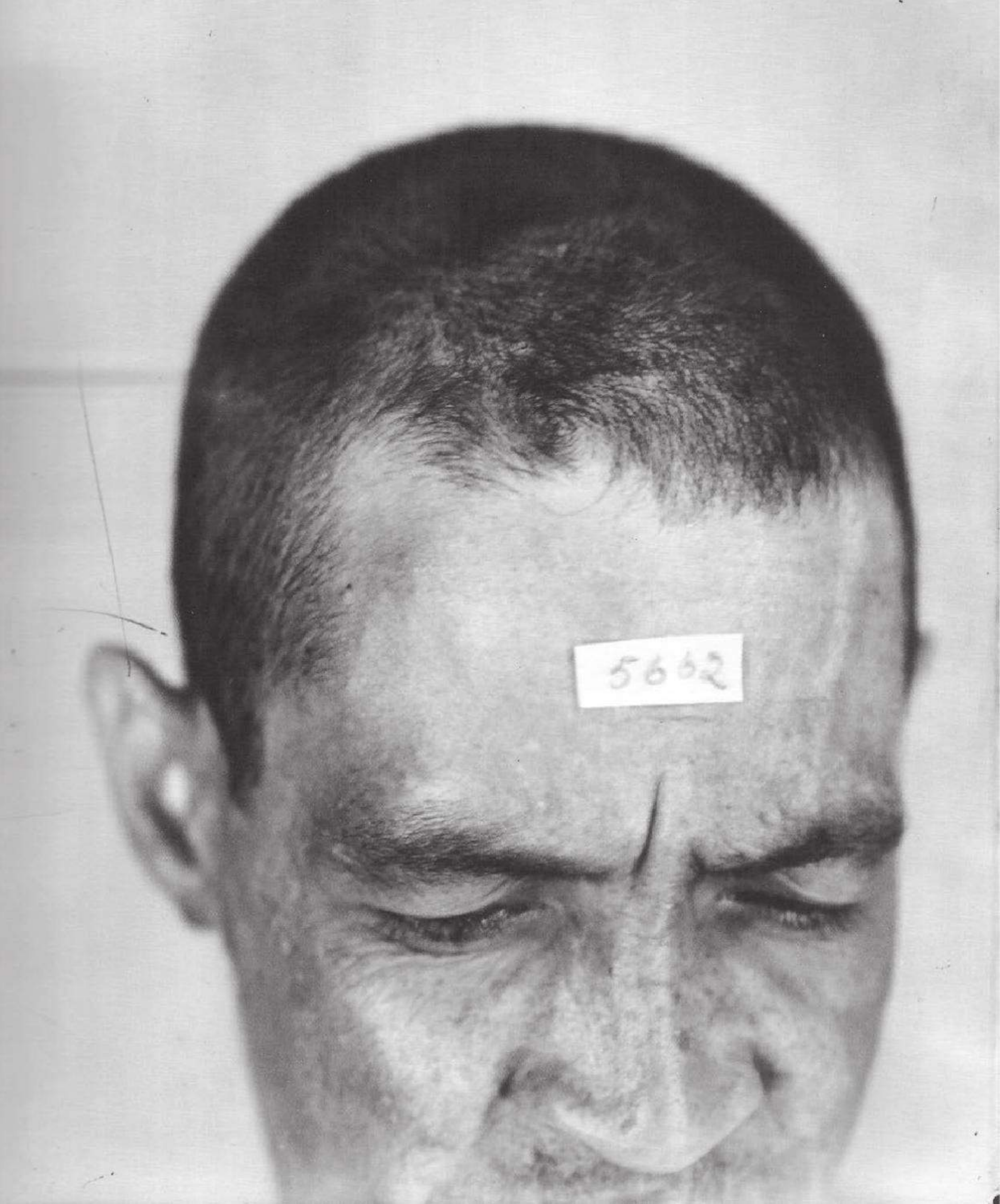




5662



## A vida: outro modo de usar. O retorno do real e as artes contemporâneas\*<sup>1</sup>

Maria Adélia Menegazzo

Partindo do pensamento de Hal Foster de que há, desde o final do século XX, um retorno do real nas artes rasurando a superfície do simulacro e instaurando um realismo traumático, tomaremos obras de autores brasileiros contemporâneos na literatura e nas artes visuais como objetos para uma reflexão acerca dos mecanismos utilizados para filtrar este olhar realista. A ideia de *puzzle*, à moda de Perec, poderia ser o ponto de partida, mas propomos que essas obras sejam lidas como um outro jogo de tensões sem regras implícitas, impedindo a contemplação passiva da crueldade e sua estetização.

Realismo, literatura, artes visuais.

No preâmbulo de seu romance *A vida: modo de usar*, Georges Perec anuncia que “não é o assunto do quadro, nem a técnica do pintor que fazem a dificuldade do *puzzle*, mas a sutileza do corte<sup>2</sup>”, ressaltando que se o jogador é decisivo para a resolução do enigma elemento-chave do quebra-cabeça – todas as suas ações foram anteriormente decididas: “(...) apesar das aparências, não se trata de um jogo solitário (...) Toda peça que toma e retoma, acaricia, toda combinação, toda intuição, toda esperança, todo esmorecimento foram decididos, calculados, estudados pelo outro”<sup>3</sup>.

A referência ao pensamento de Perec, bem como à sua obra no título deste trabalho, tem o objetivo de ressaltar a possível diferença que vem se estabelecendo entre a chamada literatura pós-moderna, à qual o relacionamos, e a contemporânea, primeiro na sua relação com o leitor enquanto jogador, depois, no tratamento do real ficcional. Em *A vida: modo de usar*, o leitor se defronta ao final do livro com uma planta baixa simplificada indicando a localização de cada personagem-morador do edifício-espço-literário (atual e anterior), bem como todas as informações necessárias à complementação das histórias narradas (o que não quer dizer necessariamente à compreensão delas): um índice remissivo<sup>4</sup>; referências cronológicas<sup>5</sup>; um “índice remissivo de algumas histórias contadas neste livro<sup>6</sup>” e, finalmente, um pós-escrito que alerta: “Este livro contém citações, às vezes ligeiramente modificadas de ...”, seguido de uma lista de autores.

Como um todo, o romance de Perec apresenta uma obsessão classificatória, valendo-se de uma grande variedade de fontes gráficas e recursos tipográficos, à la Mallarmé, para a construção da narrativa, cuja sustentação poética repousa indubitavelmente no *nouveau roman* em sua forma mais radical. Aqui, a cada lance de escadas, muda-se o jogo, o que pode explicar o subtítulo do livro no plural: *Romances*.

\* Artigo recebido em março de 2010 e aceito para publicação em março de 2010.

1 Apresentado originalmente durante o XI Encontro Regional da Associação Brasileira de Literatura Comparada, ABRALIC – 2007, este artigo foi revisto e reescrito para esta edição.

2 Perec, Georges. *A vida: modo de usar*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 14.

3 Idem, p.15.

4 Idem, p. 509-556.

5 Idem, p. 557-564.

6 Idem, p. 565-567.

7 Idem, p. 569.

Rosângela Rennó. *Série Vulgo [Aliás]*, cópia em cibachrome laminada, montada em masonite, 66 x 44 1/2” cada foto, 1998. Coleção da artista. (detalhe)



O caráter enciclopédico do romance de Perec repete-se em *Se um viajante numa noite de inverno*, de Ítalo Calvino<sup>8</sup>, onde a amostragem classificatória se volta para modelos de narrativas literárias, assim como Raymond Queneau o faz em seus *Exercices de style*<sup>9</sup> ao apresentar 99 versões de um único parágrafo para uma narrativa. Cabe lembrar que estes escritores participaram da criação coletiva *Oulipo: Atlas de Littérature potentielle*, o que pode explicar algumas semelhanças no fazer literário.

8 Calvino, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

9 Queneau, Raymond. *Exercices de style*. Paris: Gallimard, 2005.

O narrador-viajante de Ítalo Calvino revela a chave do jogo no penúltimo capítulo do livro, sem, no entanto, concluir o pensamento do leitor-personagem. Por outro lado, finaliza a história nos moldes da tradição: o casamento do Leitor com a Leitora. Entre as diversas críticas que o romance recebeu, está a de Angelo Guglielmi, que questiona o aspecto “inacabado” do romance. Respondendo ao crítico, Calvino afirma que é próprio do “romanesco” concentrar a atenção sobre o que está por acontecer. Deve-se levar em conta que:

entre as formas literárias que caracterizam nossa época existe também a obra *fechada e calculada*, na qual fechamento e cálculo são apostas paradoxais que apenas indicam a verdade contrária àquela tranquilizadora (de completude e conteúdo) que a própria forma parece significar, isto é, transmitem o sentido de um mundo precário, a ponto de ruir, despedaçar-se.<sup>10</sup>

10 Calvino, Ítalo. Op. cit., p. 267. (grifos do autor)

Ainda para Calvino, no romance romanesco, “a interrupção é trauma, mas também pode institucionalizar-se (o corte no momento culminante dos romances de folhetim; a quebra dos capítulos; o ‘voltemos um passo’).”<sup>11</sup> Em *Se um viajante numa noite de inverno*, não. A interrupção do enredo estrutura o próprio enredo, portanto, mais do que inacabado, o romance é “acabado interrompido”, crucial para o sentido final da narrativa composta por uma tipologia do romance reduzida a um *incipit* a partir de 10 títulos, como se sabe:

11 Idem, p. 268.

*Se um viajante numa noite de inverno, fora do povoado de Malbork, debruçando-se na borda da costa escarpada, sem temer o vento e a vertigem, olha para baixo onde a sombra se adensa numa rede de linhas que se entrelaçam, numa rede de linhas que se entrecruzam no tapete de folhas iluminadas pela lua ao redor de uma cova vazia. Que história espera seu fim lá embaixo?, ele pergunta, ansioso por ouvir o relato.*<sup>12</sup>

12 Idem, p. 261. Em itálico no original.

O que se percebe tanto no texto de Perec quanto no de Calvino é a existência de regras que se vão fazendo no momento em que a narrativa se constrói. São regras fixas necessárias, segundo os autores, para que a liberdade e a inventividade se manifestem.

Estas reflexões acerca do romance pós-moderno/experimental são importantes para se pensar a narrativa contemporânea brasileira e os recursos de que se vale para, num certo sentido, competir com o transbordamento de imagens e conhecimentos que costumamos organizar segundo a forma de arquivos pessoais.

A necessidade de citar a realidade em seus elementos constitutivos, para além da mera descrição quantitativa e quantificadora, acentua o quadro fragmentado daquilo que se quer representar. Discutindo as noções de realismo e idealismo relacionadas à origem da arte pop, Hal Foster afirma que:

Imagens são ligadas a referentes, a temas iconográficos ou coisas reais no mundo, ou, alternativamente, (...) tudo que uma imagem pode fazer é representar outras imagens, de que todas as formas de representação (incluindo o realismo) são códigos referenciais. (...) a imagem é referencial ou simulacro.<sup>13</sup>

13 Foster, Hal. O retorno do real. Trad. Cláudia Valadão de Matos. Rio de Janeiro: *Concinnitas*, ano 6, v. 1, n° 8, jul. 2005b. Disponível em: <http://www.concinnitas.uerj.br>. Acesso em 10 mar 2007, p. 163.

14 Idem, p. 166.

15 Barthes, Roland. *Câmara clara*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 68.

16 Ruffato, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. São Paulo: Boitempo, 2002.

17 Foster, Hal. "Um real que pode tanto perfurar a representação quanto estilizar a simulação." Entrevista concedida a Denilson Lopes. Em *Margens/Márgenes*. Revista de Cultura. N. 6/7, jan.-dez. 2005a. Belo Horizonte/Buenos Aires/Mar Del Plata/Salvador: Rima, p. 13.

A partir da análise de obras de Andy Warhol e de afirmações do artista sobre a relação arte-vida – “gosto de coisas tediosas”; “gosto que as coisas sejam exatamente as mesmas sempre”; “quando se vê uma imagem medonha repetidamente, ela não tem realmente um efeito” – Foster chega ao conceito de real traumático: a repetição serve para proteger do real, compreendido como traumático, e definido por Lacan como um desencontro com o real. “Enquanto perdido, o real não pode ser representado; ele só pode ser repetido. De fato, ele *deve* ser repetido.”<sup>14</sup> Mas a necessidade de repetição toca a consciência do sujeito. Foster remete, ainda, à noção de *punctum* utilizada por Barthes em *Câmara clara* como aquele elemento que toca a consciência do sujeito e passa, então, a fazer parte da imagem<sup>15</sup>.

Podemos trabalhar com esses referenciais, tomando como objeto de análise o romance *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato<sup>16</sup>. A narrativa pode ser lida tanto como representação do real quanto como seu simulacro. Segundo Foster,

o simulacro é cópia sem um original óbvio, uma representação sem um referente óbvio. Mesmo que possa parecer semelhante ao mundo, o simulacro tende a desrealizá-lo. (...) o real, aqui em questão, é um real traumático, um real que pode tanto perfurar a representação quanto estilizar a simulação, exatamente porque é traumático.<sup>17</sup>

Pensando então o retorno do real como o próprio trauma, os fragmentos que compõem a narrativa *Eles eram muitos cavalos* são articuladores do realismo traumático. O que a imagem resultante desse realismo elabora para o leitor nada mais é do que o chamado *trompe l'oeil*, básico recurso da arte realista, cujo objetivo maior é o *dompte l'oeil*, a domesticação do olhar.

Ora, em que medida o narrador trabalha com estas duas possibilidades: a do estilizar o real e a da sua domesticação? Primeiro, utilizando-se de recursos próprios do poema para compor seus fragmentos narrativos. O título do livro, retirado de um poema de Cecília Meireles, de difícil pronúncia causada pelo plural de “muitos” (pronome indefinido ou advérbio de quantidade/intensidade?), já aponta para esta descontinuidade. Num certo sentido, a utilização constante de consonâncias e metáforas aliada à incessante variação



de fontes tipográficas contrapõe-se ao que é próprio do discurso narrativo tradicional: a linearidade. Daí diríamos que se aproxima de Perec, por exemplo. Desse modo, podemos dizer ainda que as imagens resultantes oferecem um novo ponto de vista cujo anteparo, entendido como soma de referências culturais, situado na percepção embotada do leitor, porque automatizada, sofrerá uma espécie de choque, cuja repetição produz o trauma. Na medida em que isto ocorre estamos no terreno do estilhaçamento da própria domesticação.

Por outro lado, em meio aos fragmentos narrativos encontramos textos do discurso primário, tais como informações climáticas, horóscopo, orações, anúncios classificados, cartas, simpatias, frequentemente utilizados como seções em jornais e que reforçam exatamente este efeito: a leitura do cotidiano. Ora, de acordo com Bakhtin, os gêneros primários (simples), ao se tornarem componentes dos gêneros secundários (complexos como os literários),

transformam-se dentro destes e adquirem uma característica particular: perdem sua relação imediata com a realidade existente e com a realidade dos enunciados alheios (...) só se integram à realidade existente através do romance considerado como um todo, ou seja, do romance concebido como fenômeno da vida literário-artística e não da vida cotidiana.<sup>18</sup>

18 Bakhtin, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermentina Galvão Gomes. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 281.

Estamos, então, no terreno da simulação, do simulacro com um “original óbvio”. Ressalte-se, ainda, que a apropriação desses discursos insere na narrativa outros olhares além daqueles do leitor e do narrador, este, o primeiro a recortar o cotidiano. Neste exercício de recortar e colar derrubam-se os limites entre classes sociais, fazeres, crenças e ideologias, compondo um todo heterogêneo que impõe o posicionamento crítico do narrador ao leitor.

É interessante notar que ao final há apenas um salto do fragmento número 67 para o número 69, o que poderá acentuar o significado da numeração de referência política e histórica do número desaparecido: 68. Em seguida, mais dois fragmentos são acrescentados: uma página com um retângulo preto impresso nos dois lados – a mancha da página é a página<sup>19</sup>, remetendo ao “Quadrado preto sobre fundo branco” de Malevitch, que não estava vazio, mas cheio da ausência do objeto, e mais um diálogo de um casal que não tem certeza do que ouve de madrugada, encerrando, dessa maneira, uma história que começou a ser contada pela manhã do dia 9 de maio de 2002, na cidade de São Paulo, segundo o Cabeçalho e primeiro fragmento.

19 Ruffato, Op. cit., p. 147-148.

*Eles eram muitos cavalos* apresenta um total de 69 fragmentos numerados sem que haja qualquer tipo de sequência narrativa entre eles, o que o posiciona na tradição de Calvino. No entanto, a ruptura discursiva de Ruffato não pode ser simplificada na facetação das histórias nem na mudança do gênero discursivo, mas na diversidade polifônica com que se constroi o tecido verbal, frequentemente esgarçado, seja na pontuação ou nos marcadores tradicionais de tempo e de espaço. É impossível estabelecer uma lógica narrativa, o que reforça a ideia de que a literatura contemporânea apresenta *um outro modo de usar*



a vida, a realidade. Neste caso, não se trata mesmo de um *puzzle*, antes, talvez, de um modo de “zapear” a vida.

Nesta mesma perspectiva poderíamos pensar a instalação *Vulgo/Anonimato*, de Rosângela Rennó, projeto de 1998, realizada a partir de fotografias do Museu Penitenciário Paulista e textos do *Arquivo Universal*, este último composto de uma seleção de textos de jornais organizados pela artista desde 1992, que narram histórias ordinárias sobre gente e fotografia. Da coluna social à página policial, no *Arquivo* “a imagem fotográfica se torna prova, fetiche, objeto de desejo, lembrança, testemunho. No acervo textual do *Arquivo Universal*, as imagens fotográficas estão nomeadas ou descritas. Assim, é um arquivo de imagens sem imagens<sup>20</sup>.

20 Cf. Melendi, Maria Angélica. Arquivos do Mal / Mal de arquivo. *Revista Studium* 11. Disponível em: <http://www.studium.iar.unicamp.br>. Acesso em 06 jul. 2007, p. 3.

Em fevereiro de 1996, Rosângela Rennó obteve autorização para acesso ao arquivo da Academia Penitenciária do Estado, uma das unidades do Complexo do Carandiru, composto de mais de 15.000 negativos fotográficos de vidro, com o objetivo de restaurar, organizar e, posteriormente, utilizar as imagens destes negativos em seus trabalhos. A maior parte das imagens eram fotografias de identificação dos detentos – rosto de frente e perfil – e outras buscavam registrar os sinais corporais, em nus de corpo inteiro, frente, perfil e costas. Aproximadamente 3.000 fotos relacionavam tatuagens, marcas e cicatrizes, algumas outras mostravam doenças e anomalias e 30 fotos de cabeças mostradas por trás. Dentre estas imagens, que focalizam a cabeça dos detentos, Rennó selecionou onze, nove de costas e três de frente, expondo-as em grande formato (165x115cm).

Além de apropriar-se das fotografias feitas a partir de um outro olhar e com outro objetivo, Rennó salienta com tinta vermelha o local das cicatrizes, como a interferir no sentido de simulacro daquelas imagens. Como afirma Barthes, o efeito que a foto produz “não é o de restituir o que é abolido (pelo tempo, pela distância), mas o de atestar que o que vejo de fato existiu”.<sup>21</sup> Esta certeza que poderia implodir a ilusão fotográfica será estilhaçada em sua simulação e questionada em seu valor documental a partir do gesto da artista. Quais feridas estão sendo ou permanecem abertas? Sem intenção de estetizar o objeto, o que era próprio da fotopintura desde o século XIX, Rosângela Rennó enfatiza seu valor referencial restituindo à imagem o poder de envolvimento do observador. Segundo Deleuze, o envolvimento do observador é uma propriedade do simulacro que “implica grandes dimensões, profundidades e distâncias que não podem ser dominadas pelo observador. É porque não as pode dominar que ele tem a impressão de semelhança”.<sup>22</sup> Assim, entre redemoinhos e cicatrizes, as imagens são ressignificadas na medida mesma em que são refeitas pela artista. A vida: modo de re-usar.

21 Barthes, Op. cit., p. 123.

22 *Apud* Foster, Op. cit., 2005b, p. 174.

23 Rennó, Rosângela. *Rosângela Rennó. O arquivo universal e outros arquivos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 63.

Há que se observar, ainda, que *Vulgo/Anonimato* se faz acompanhar de *Vulgo/Texto*, a projeção simultânea, por meio de um projetor de vídeo, de “apelidos e codinomes de personalidades do mundo e do submundo, publicados nos jornais brasileiros e colecionados pela artista ao longo de cinco anos”.<sup>23</sup> Cada nome aparece individualmente, como se

resultasse de um conta-giros, mantendo-se as letras a se repetirem. A artista investe no princípio da economia tanto linguística quanto imagética, uma vez que não fotografa, mas utiliza fotografias de outrem. *Vulgo/Texto* apresenta-se como um poema concreto com as palavras, colecionadas entre 1994-1998, em branco sobre fundo preto. Não são utilizadas maiúsculas e há certo equilíbrio na quantidade de sílabas de cada nome/apelido. A leitura corrida dos 512 nomes se dá de forma ritmada, invocando uma estrutura construtiva e musical, ao gosto do rap, por exemplo. Desse modo, o efeito verbivocovisual é indiscutível, bem como as demais propriedades desse tipo de poema concreto: o caráter circular, a fragmentação discursiva justaposta, a clareza e a concisão.

Trabalho semelhante encontramos na série *A última foto*, apresentada na Galeria Vermelho<sup>24</sup>, em São Paulo, outubro de 2006, cujo objeto é a imagem do Cristo Redentor, que se libertava finalmente do “direito de propriedade” da família do escultor e, ao mesmo tempo, era eleita uma das “novas sete maravilhas do mundo”. No entanto, na instalação de Rennó, a questão recai sobre a “autoria” da imagem fotográfica. O procedimento de apropriação, intensamente utilizado pelas artes visuais e pela literatura, permite uma mobilidade de significados que, aqui sim, se aproxima da ideia de *puzzle* que mencionamos no início deste ensaio. Em *A última foto*, o leitor recebe todas as informações sobre as imagens do “Cristo Redentor” – quem fez a foto, com que máquina, qual o tipo de filme utilizado, mas quem organiza e expõe todo o material é Rosângela Rennó. Portanto, é ela a autora tanto quanto Pierre Menard é o autor do *Quixote*, na conhecida história de Borges.

24 In [www.galeriavermelho.com.br](http://www.galeriavermelho.com.br)

Voltando agora para o texto literário em que práticas do discurso secundário sofrem um processo de apropriação pelo discurso primário complexo, e a partir daí provocam o estilhaçamento da representação, podemos selecionar o romance *Mongólia*, de Bernardo Carvalho<sup>25</sup>, no qual o aspecto lúdico com possibilidade de combinações *ad infinitum* aparece já na epígrafe de Kafka, de “Uma mensagem do imperador”, que abre o romance:

25 Carvalho, Bernardo. *Mongólia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

*... como são vãos os seus esforços; continua a forçar a paisagem pelos aposentos do palácio mais interior; nunca conseguirá vencê-los; e mesmo se o conseguisse, ainda assim nada teria alcançado; teria que lutar para descer as escadas; e se o conseguisse, nada teria alcançado; ainda teria os pátios para atravessar; e depois dos pátios o segundo palácio que os circunda; e outra vez escadas e pátios; e mais um palácio; e assim por diante, por milênios...*<sup>26</sup>

26 Idem, p. 5. Em itálico no original.

A descrição do espelhamento dos espaços pode remeter ainda aos desenhos de Piranesi e de Escher, efeito enfatizado por anteceder um mapa da Mongólia com o percurso das personagens. Novamente podemos colocar em diálogo a obra de Georges Perec, atentando para o fato de que nesta, enquanto *puzzle*, todas as possibilidades de combinação já foram testadas.



Resumidamente, o romance *Mongólia* narra a leitura de um diário, escrito por um diplomata brasileiro em Pequim, chamado O Ocidental, cuja tarefa de encontrar um rapaz desaparecido, supostamente tentando encontrar um manuscrito de um velho monge budista, revela-se um verdadeiro labirinto, provocado, entre outras coisas, pelas diferenças culturais entre Oriente e Ocidente.

A aparente racionalidade que a abertura cartográfica do romance poderia oferecer ao leitor será contraposta pela dificuldade de o próprio narrador compreender o sentido da tarefa que lhe cabe. A narrativa será articulada, então, a partir de três enunciados, três pontos de vista diferentes: o do narrador; o da carta-diário do Ocidental e o do diário do desaparecido. O único a não sofrer mediação e a ser dado, então, diretamente ao leitor é o enunciado do narrador, que tem início em *flashback*. No entanto, para que a narrativa tenha um sentido é necessário seguir o percurso espaço-temporal tanto do Ocidental quanto do desaparecido. O discurso final resulta da união destes três discursos, apresentados ao mesmo tempo sob três diferentes fontes tipográficas, como se pode observar na passagem a seguir em que os três narradores discutem a cultura nômade:

*A repetição é condição de sobrevivência. (...) O apego à tradição só pode ser explicado como forma de sobrevivência em condições extremas. A idéia de ruptura não passa pela cabeça de ninguém. As estradas só se tornam estradas pela força do hábito. O caminho só existe pela tradição. (...) Se àquela altura ele já tivesse decifrado outro trecho do diário do desaparecido, é possível que, sob a influência da leitura, também passasse a ver as coisas sob outra ótica: A graça de visitar as iurtas é a surpresa do que se vai encontrar, a diversidade dos indivíduos que ali estão fazendo as mesmas coisas. O nomadismo em si não tem nenhuma graça. A imobilidade é só aparente, obedece a regras imutáveis e a um sistema e a uma estrutura fixos. São as pessoas.*<sup>27</sup>

27 Idem, p. 138.

O narrador estabelece com o leitor uma relação de proximidade que irá acentuar o grau de dificuldade na apreensão das diversas vozes entrelaçadas na narrativa. A mesma dificuldade relatada pelo Ocidental para compreender seu guia mongol também será relatada pelo guia ao se defrontar com informantes cazaques, russos e ciganos. Num intenso jogo de línguas e culturas próprias da região onde se passa a história, cresce a dificuldade do narrador de perceber as pistas deixadas tanto pelo desaparecido quanto pelo Ocidental:

*Tudo é tão irreal. Nada garante que o manuscrito de Ayush seja o mesmo do velho lama de 1937. Nada garante que o caderno exista. Nada prova nada, e ainda assim seguimos em frente. O desaparecido atrás do manuscrito, e agora eu atrás dele. É como se todos mentissem e as mentiras fossem complementares.*<sup>28</sup>

28 Idem, p. 148. Em itálico no original.



Esses discursos entrelaçados, embora tentem, não dão conta de uma referencialidade programática, capaz de conduzir a narrativa de forma linear e coerente, o que sem dúvida falsearia o efeito de espaço ermo afeito ao título do romance. “A Mongólia é um país pouquíssimo povoado, mas há sempre alguém por perto. Por mais ermo que seja o lugar, por mais distante, há sempre uma iurta num canto de um vale”,<sup>29</sup> diz o diário do desaparecido. Em contraposição, uma ação constante na narrativa é o ato de tirar fotografia. Apresentado como um hábito do povo mongol, a fotografia de revelação instantânea (Polaroid) ocupa lugar de destaque, aparecendo como detalhe importante em todas as iurtas. Personagens isoladas, grupos familiares ou de trabalho são fotografados ou desejam ser fotografados durante toda a narrativa. O desaparecido, por sua vez, é fotógrafo. Essa presença constante do ato de fotografar, de ser fotografado ou de desejar sê-lo e, às vezes, de ser impedido de fotografar, numa certa medida, é reveladora da linguagem representativa do realismo que, nas artes contemporâneas, como se pode perceber, encontra mediadores para evocar o real sob o olhar do mesmo sujeito que o observa.

29 Idem, p. 164.

Exemplares do uso dessas mediações são as reflexões da personagem desaparecida, o fotógrafo:

O olhar direto e persistente [do mongol para o fotógrafo] nem sempre é de curiosidade como gostariam os que ainda acreditam no mito do bom selvagem. (...) Ao dar ao que é banal e costumeiro [a dança do garuda] um realce excessivo, não é possível que o olhar do estrangeiro não provoque um sentimento de desconforto e desconfiança, por menor que seja, no mongol observado. (...) Há uma dimensão inconsciente entre os mongóis que é desconcertante, pela evidência com que se revela aos olhos do estrangeiro.<sup>30</sup>

30 Idem, p. 172.

Esse constante remeter das coisas e às coisas, seja diretamente ou por mediações como a da fotografia, impede que a história se complete, que o círculo se feche sem perdas. Assim, o enigma da busca do desaparecido, aparentemente solucionado, está evidenciado cartograficamente no início do romance: o caminho percorrido pelo desaparecido jamais se cruza com o caminho do Ocidental.

Numa perspectiva em que o humor se manifesta de forma mais evidente, a instalação da artista brasileira Rivane Neuenschwander, *Eu desejo o seu desejo*<sup>31</sup>, de 2003, é interativa e lúdica, impedindo o distanciamento do leitor.

31 Neuenschwander, Rivane. Em: [www.fortesvilaca.com.br](http://www.fortesvilaca.com.br)

Segundo o texto que apresenta a obra, trata-se de uma coleção de desejos em andamento. Eles aparecem estampados em fitinhas coloridas, como as do Senhor do Bonfim, formando uma grande pintura abstrata. Cada fitinha entra em um pequeno furo na parede. Os furos formam linhas paralelas, como numa folha de papel pautado. Cada visitante que entra pode ler os desejos nas fitinhas e escolher quantos quiser. O trabalho é generoso, se dis-



semina, sai da galeria e ganha o espaço íntimo da casa de cada um. Complementando a instalação há um caderno em branco e uma caneta. Ali, quem quiser escreve seu desejo, aumentando a coleção. Em *Eu desejo o seu desejo*, o discurso aparece enunciado por completo pela primeira vez na obra de Rivane: “Eu desejo um cachorro, uma casinha no cipó, e a Mariana”, lê-se numa das fitinhas, “Eu desejo ganhar na Mega Sena”, em outra. O desejo do outro é assimilado e amarrado no pulso, ou no tornozelo. O corpo vira o suporte da obra. Neste caso, não se fala em representação. Mas fala-se em simulacro ou simulação, na medida em que a crença aliada ao desejo, própria das fitinhas do Senhor do Bonfim, passa por um processo de individuação que interfere diretamente na prática, embora mantenha intocável a possibilidade de escolha do desejo, a troca da sorte, o contato com o outro.

Assim sendo, das páginas de um diário ou de um jornal para o romance, dos arquivos policiais, dos cartões-postais ou da Igreja do Bonfim para as exposições de arte, os processos de criação da arte contemporânea nada apresentam de novo senão a negação do ato de lamentar, seja porque o resultado provoca repulsa (pense-se em algumas cenas de sexo, drogas e violência em *Eles eram muitos cavalos*, ou nas cicatrizes dos detentos das fotografias utilizadas por Rennó) ou porque deixa o leitor/observador sem resposta. Então, ainda que a retirada dos referenciais que determinam os limites entre o eu e o outro, a figura e o fundo, possa resvalar no disforme ou no informe, sua exposição fosca faz do retorno do real um anteparo seco, uma constatação e não um novo naturalismo com modulações cromáticas e luminosas, dramáticas, portanto. O que é próprio do diário, a autoconfissão, serve ao outro como roteiro; o que é do jornal fragmenta-se até a perda do sentido; a foto de identificação reduz-se a cicatrizes e ao anonimato, a realização do meu desejo passa pelo desejo do outro.

O que se percebe é que na arte contemporânea há um investimento na repetição como recurso para a domesticação visual, a banalização do real apropriado. No entanto, nesse investimento, que nada mais é do que um outro modo de usar a vida, emerge a visão crítica. Não se trata de jogar a subjetividade contra a objetividade testada e aprovada pela crítica e/ou pela história, mas de atentar para o fato de que talvez a vivência direta da arte e a consciência da singularidade de cada experiência cotidiana tornada estética seja a resposta que se pode obter de uma obra de arte contra a indiferença domesticada.

**Maria Adélia Menegazzo** (UFMS, Campo Grande, Brasil) é professora de Teoria Literária e de História da Arte nos cursos de Letras e de Arquitetura da UFMS; de Teorias da Narrativa e de Poéticas contemporâneas: estudos interartes, no Programa de Mestrado em Estudos de Linguagens, no CCHS da UFMS; doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Unesp - Campus de Assis; pós-doutorado no Departamento de Artes Plásticas da ECA/USP (2009); autora de *A poética do recorte: estudo de literatura brasileira contemporânea* (Edufms, 2004); *Travessias e limites: escritos sobre identidade e cultura local* (CoOrg.) (Edufms, 2009), entre outros. / [ma.menegazzo@uol.com.br](mailto:ma.menegazzo@uol.com.br)