

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS
ARTES

BIANCA COUTINHO DIAS

Da câmera-pele ao abismo do coração:
o íntimo e o político na escrita de si e do outro

Niterói
2017

BIANCA COUTINHO DIAS

Da câmera-pele ao abismo do coração:
o íntimo e o político na escrita de si e do outro

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, no Instituto de Arte e Comunicação Social, da Universidade Federal Fluminense, na linha de pesquisa Estudos críticos das artes – ECA, como requisito final para obtenção do título de mestre.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Tania Rivera

Niterói

2017

BIANCA COUTINHO DIAS

Da câmera-pele ao abismo do coração:
o íntimo e o político na escrita de si e do outro

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, no Instituto de Arte e Comunicação Social, da Universidade Federal Fluminense, na linha de pesquisa Estudos críticos das artes – ECA, como requisito final para obtenção do título de mestre, em exame pela banca composta pelos membros:

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Tania Cristina Rivera
PPGCA-UFF/RJ

Prof.^a Dr.^a Viviane Furtado Matesco
PPGCA-UFF/RJ

Prof.^a Dr.^a Flávia Trocoli Xavier da Silva
PPG em Ciência da Literatura - UFRJ/RJ

Niterói

2017

Ao Maurício, pela força e contundência afetiva, e por me amar a partir do ponto onde escapo de mim.

Quero que se ocupem do que é meu, do que me é próprio e não de mim. Pois não amo a mim mesma (pessoalmente), amo o que me é próprio.

Marina Tsvetáieva

Agradecimentos

À Tania Rivera, pela orientação, acolhida e atentos comentários críticos ao longo do trabalho.

À Flávia Trocoli, pela generosidade e preciosas observações.

À Viviane Matesco, pela frutificante interlocução.

À Capes, pela bolsa de estudos.

Por fim e no início de tudo, à minha mãe, por todo o apoio ao longo da vida e por aquilo que me transmitiu.

Neste contágio também me desmancho e me refaço numa escrita que nasce do contato com minha ferida, com um corpo exposto a isso que não se encerra em mim. Desalojada e desabrigada de uma identidade, atingida pelas coisas a ponto de também tocá-las e delas guardar uma vibração íntima, escrevo a partir de uma experiência-limite, me colocando radicalmente em questão numa experiência viva de existir fora, apostando num território onde o escondido e o indizível devem aflorar junto da imagem e arrebenhá-la por dentro, propiciando assim uma aparição num fluxo que vagueia solto e tenta encontrar seu ponto de ancoragem na indeterminação, no excesso do outro que sustém minha própria existência, pois qualquer história pessoal é também aquela de toda a humanidade.

Resumo

A pesquisa se faz a partir da ideia de uma biografia que possa se reinventar para além dos lugares canônicos, articulando em seu centro a própria dispersão de si e sustentando, a partir da dimensão do íntimo, do gesto e da memória, um campo poético e político na arte.

Deslocando-se entre o singular e o comum como forças potentes da arte, num perpétuo movimento em que “eles” tornam-se “nós”, a política se coloca aqui como um lugar movente que, ao invés de se valer de representações prontas, reescreve o lugar do eu pelo seu descentramento e não por uma adesão identitária imaginária, incidindo no mundo como espaço para a alteridade que se funda em cada sujeito.

Um corpo foi sendo percorrido, partindo da câmera-pele de Naomi Kawase, passando pelas mãos de Agnès Varda a recolher o essencial, dispersando-se pelo olhar de Sophie Calle, até atingir, com Christian Boltanski, a dimensão fulcral e abismal do coração, demonstrando que o biográfico pode ser a centelha que aponta para o sujeito que, com sua história irreduzível e, muitas vezes, inacessível, se coloca no mundo num laço possibilitado pela arte.

Palavras-chave: biografia, intimidade, gesto, memória, corpo, político, Naomi Kawase, Agnès Varda, Sophie Calle, Christian Boltanski

Abstract

The research is based on the idea of a biography that can reinvent beyond the canonical places, articulating in its center the very dispersion of itself and sustaining, from the dimension of the intimate, the gesture and the memory, a poetic and political place in art.

Shifting from the singular and common as potent forces in art, in a perpetual movement in which “they” turn into “us”, politics places itself here as a moving place that, instead of asserting itself from ready-made representations, it reinscribes the place of the self through the decantation and not through an imaginary identity adherence, incising over the world as a space for an alterity rooted in each subject.

A body is followed, starting from the camera-skin of Naomi Kawase, going through the hands of Agnès Varda in order to recollect the essential, then disperse itself through the gaze of Sophie Calle up to reaching a fulcral and abyssal dimension of the heart, with Christian Boltanski, showing that the biographical can be the sparkle that indicates to the subject that, with his irreducible and often inaccessible story, places himself in the world in a bond made possible through art.

Keywords: biography, intimacy, gesture, memory, body, political, Naomi Kawase, Agnès Varda, Sophie Calle, Christian Boltanski

Lista de figuras

| | |
|---|-----|
| 1. <i>Céu, vento, fogo, água, terra (2001)</i> | 36 |
| 2. <i>Caracol (1994)</i> | 46 |
| 3. <i>Sabor da Vida (2015)</i> | 50 |
| 4. <i>Carta de uma cerejeira em flor (2002)</i> | 53 |
| 5. <i>L'ópera mouffe (1958)</i> | 58 |
| 6. <i>L'ópera mouffe (1958)</i> | 58 |
| 7. <i>As respigadoras (1857)</i> | 62 |
| 8. <i>Os catadores e eu (2000)</i> | 64 |
| 9. <i>Os catadores e eu (2000)</i> | 65 |
| 10. <i>As praias de Agnès (2008)</i> | 73 |
| 11. <i>As praias de Agnès (2008)</i> | 74 |
| 12. <i>Suíte Vénitienne (1980)</i> | 77 |
| 13. <i>La Filature (1981)</i> | 78 |
| 14. <i>Voir la Mer (2012)</i> | 81 |
| 15. <i>Double-Jeux-Leviatã</i> | 82 |
| 16. <i>Hôtels (1983)</i> | 86 |
| 17. <i>Les Tombes (1990)</i> | 87 |
| 18. <i>Une jeune femme disparít (2003)</i> | 88 |
| 19. <i>Les dormeurs (1979)</i> | 89 |
| 20. <i>Os arquivos do coração</i> | 96 |
| 21. <i>Animitas (2014)</i> | 103 |
| 22. <i>Animitas (2014)</i> | 104 |

Sumário

| | |
|--|-----|
| Introdução | 11 |
| 1. O acento na singularidade como gesto político | 22 |
| 2. Na pele do mundo, o abismo de cada um | 32 |
| 3. Recolher pelas mãos o gesto como cristal da memória | 55 |
| 4. Deixar-se escapar pelo olho do mundo..... | 76 |
| 5. O insular e o comum: chegar ao abismo do coração | 94 |
| 6. Da pele ao coração: inscrição e expropriação de si..... | 121 |
| Referências..... | 130 |

Introdução

Na confissão como gesto que tange a incomunicabilidade, busco a origem da minha questão, que se estende para o ato biográfico. Junto de alguns artistas e suas produções – que constroem e revelam uma intimidade que não franqueia o que é singular e intransferível – caminho por um terreno movediço.

Uma introdução anuncia uma promessa, um contrato, uma antecipação das questões que serão abordadas. Sustentando o território do íntimo como uma ética, aproximo-me de uma intimidade que não oblitera o fora de campo. Ao narrar a si mesmo na obra, o que se coloca é o *eu* enquanto ausência criando uma espécie de erosão de si mesmo. O que está em jogo na poética dos artistas escolhidos é um *si mesmo* que é sempre inescapável, uma rota de fuga da ilusão de um *eu* maciço e autocentrado, que modos de vida preestabelecidos querem fazer crer. Trata-se aqui de um *eu* que é mais um perpétuo abismar-se, do que algo domado.

Como o tema desta dissertação é uma ideia de biografia reinventada pelo gesto, pela intimidade e pela memória num encontro de si que é fundamentalmente dispersão, peço licença para que, a partir do “ethos do íntimo”, possa enunciar este lugar de partida.

Cabe dizer aqui de uma perda central, instalada no seio da minha própria vida, que ocasionou a revisão da dimensão daquilo que se pode escrever e se fazer transmissão. Como em Jean-Luc Nancy no livro *O Intruso* (2000), ficou a sensação de um vazio aberto no peito. Escrever cotidianamente foi a forma encontrada para sobreviver ao horror e, também, de ir ao fundo das coisas evitando a devastação. Foi escutando meu próprio coração – que, crua e obscenamente, à minha revelia fazia vicejar a vida no interior do meu corpo – que pude condensar esses escritos num pequeno relicário nomeado *Névoa e Assobio*. Como um bisturi que diseca a saudade, se instalava então, no início deste trabalho, um movimento de ir ao coração das coisas e de sobreviver, a despeito da dimensão traumática que se impunha.

A partir de interrogações insistentes sobre o território do íntimo, a ideia de uma biografia que poderia se inscrever enquanto escritura foi se mostrando. Como produzir significação para o catastrófico e, ao mesmo tempo, atravessar a fronteira do sentido?

Escrevi, portanto, como uma exilada vivendo no texto – entre a presença e a ausência, a cintilância e o desvanecimento – tornando-me autora junto aos artistas, apostando naquilo que, numa escrita ou numa obra, transgride, se torna risco e indica um novo lugar, criado da

amálgama da pulsão de vida e de morte, do dentro que também é fora.

Debruçada sobre o cinema de Naomi Kawase, na intimidade que ali se encerra e na dimensão do gesto que reinventa a vida, a biografia e a própria arte, encontrei esse diálogo, tão fino quanto tenso: arte-vida. Nas paisagens e no tropeço com Sophie Calle, que em sua ficção diz dos vestígios nos quais a arte se balança, deparei-me com uma questão cortante sobre a ideia de uma autobiografia que se revira e se reinventa a partir do lugar da enunciação. Cada artista, ao invés de confirmar algo, lançou um novo desafio. A poética de cada uma em sua singularidade radical friccionou campos, embaralhou sentidos, lançou outras perguntas.

Novos artistas chegaram pelo tensionamento perpétuo – Agnès Varda e Christian Boltanski – como alguém que assume esse lugar de sobrevivente, como nos lembra Maria Rita Kehl, ao prefaciá-lo livro *Corpo e Escrita*, de Ana Costa (2001, p.16):

O testemunho tem uma dimensão ética, na medida em que amplia o campo de produção simbólica de uma determinada sociedade a fim de nela incluir, continuamente, o emergente, aquilo que até então era tido como irrepresentável. Testemunhar é tentar produzir significação para uma catástrofe estendendo esta necessidade para todas as manifestações da literatura e da arte.

Numa escrita que circula entre essas diversas produções artísticas, assumo aquilo que, de seu ponto mais íntimo, revela o indomesticável e insondável – enigma e mistério a que se dedica este texto. Suspeito que o paradoxo do liame entre o excesso daquilo que transborda na imagem e o invisível é a questão do íntimo por excelência.

No *ethos* do íntimo, guiada pela captura de Jacques Lacan (1991), tão precisa quanto preciosa, da *extimidade* – de um dentro que também acontece fora – encontro-me, sobretudo, com o singular como gesto poético e político. Nessas narrativas biográficas ou em primeira pessoa, descobrimos um campo de criação e compartilhamento em que seria possível problematizar o modo pelo qual se transmite a experiência da arte. Nas cartografias do íntimo, entre aquilo que se revela e o que se esconde, há uma potência reflexiva, que pode vir a causar certas torções na ordem das coisas, revirando o visível e o invisível e assinalando o que só pode ser transmitido, de maneira única, pela arte.

Feito este breve preâmbulo, a tentativa da dissertação será, de maneira trêmula e ensaística, enodar gesto, memória, intimidade e biografia, buscando em cada artista a forma pela qual essas dimensões se articulam em suas obras, apontando para o íntimo e o interior como lugar partido, fissurado e arranhado – lugar do qual não se pode sair, ao mesmo tempo

em que, estando nele, também já se está sempre fora – provocando a inquietude que se apresenta como algo que gagueja, que murmura, um grão de desassossego necessário para a arte. Aí encontramos os artistas escolhidos, que sustentam de forma aguda isso que responde por uma potência transmissiva na arte. Na impossibilidade de tudo dizer, o que se coloca em tensão nesses trabalhos artísticos é o rompimento das fronteiras entre autor e personagem, ficção e realidade – ato biográfico amparado no gesto que, através da arte, abriga tanto o poético quanto o político, compartilhamento em que se expõe a ferida do impossível e se preserva o enigma possível. Uma dobra se faz nessa interlocução que entrelaça o sujeito que narra, sua história singular e os atravessamentos do laço social. É justamente essa fricção que nos interessa: o *eu* que abordamos é experiência de descentramento. Essa revirada da biografia é a pedra de toque desta pesquisa. E se há uma autobiografia, de entrada este “auto” se apresenta com a marca do descentramento.

A aposta feita aqui não é a obra como um reflexo ou espelho da vida mas, antes, com o seu oposto: a vida se modificando a partir da obra; a vida como escritura, reinventando o lugar canônico da biografia a partir da escritura, como algo que se inscreve pela obra e que já não se encontra mais unicamente na vida vivida linearmente. E é por isso que algo mais se “enuncia” do que se “anuncia” nas obras dos artistas aqui abordados.

Falar de si é escapar de um centro. O *eu* que se anuncia o faz a partir de uma margem, de um espaço desviado. Aquilo que se confessa, antes de ser pura revelação de um *eu*, é trama ficcional. O *eu* da enunciação é, portanto, dividido. Em constante transformação pela vertiginosa experiência de narrar-se, os artistas que aqui nos guiam confessam uma vida que vive na obra, revirando a noção de biografia como dispositivo revelador e encontrando na outra ponta a escritura da vida como potência criadora.

No primeiro capítulo, proponho um acento na singularidade como gesto político, de maneira a buscar entender um sentido de comum que não está pronto, mas é, antes de qualquer coisa, essa pura diferença exposta pelo singular, pela marca irreduzível daquilo que ressoa como próprio-impróprio, escrevendo outro mundo no mundo através de uma ressonância inapaziguável, tocada e exposta pela partilha da memória através da palavra ou da imagem que perpetua ou presentifica um passado quase visível, política tecida junto da poesia que rasura o espaço da segurança para construir tremulamente um abrigo em que caiba o dissenso.

No segundo capítulo abordo o cinema de Naomi Kawase, em que encontramos a

imagem, ao mesmo tempo aparição e desapareção, e o olhar – efeito de verdade e efeito de loucura –, estado de presença que, em si, é sempre estado-limite, de precipitação. “Câmera-pele”: aquilo que tem a propriedade de revelar encobrendo, como em Blanchot:

A imagem é a duplicidade da revelação. Aquilo que encobre revelando, o véu que revela encobrendo na indecisão ambígua da palavra revelar é a imagem. A imagem é imagem nesta duplicidade, não o duplo do objeto, mas o desdobramento inicial que permite em seguida a figuração da coisa (BLANCHOT, 2007, p.69).

O cinema em Naomi é um estar “à flor da pele” roçando o abismo com uma câmera que se configura como uma espécie de toque que não se apoia, mas que cintila na película ínfima daquilo que se expõe, na profundidade infinita das imagens. A imagem, para Naomi Kawase, se dá como veladura, impossibilidade que guarda em si a potência de simulação e presença. Ela é, antes de mais nada, um sinal de vida e morte, presságio e promessa.

O terceiro capítulo é dedicado ao cinema de Agnès Varda, em que o caráter revelador-encobridor da imagem surge como epifania, como escrita. Trata-se de uma dimensão do autobiográfico na qual o narrar a si mesmo é uma ética que ultrapassa qualquer enraizamento auto-centrado e aponta para uma dimensão do íntimo que tangencia uma ideia abordada por Jacques Lacan, em conferência realizada nos Estados Unidos, em 1975, que assinala o interior como instância duvidosa, evocando o caráter paradoxal de uma profundidade que pode estar na superfície das coisas.

No quarto capítulo caminharemos pela obra de Sophie Calle, em que encontramos nuances distintas dessa cartografia íntima e implicações diversas da dimensão do biográfico e, também, um fluxo comum que respeita a singularidade de uma rede de sentidos que não se fecha e, sim, se expande, se desdobrando e preservando uma espécie de núcleo indevassável dos acontecimentos. A artista escapa do registro realista criando escrituras do impossível. A partir de sua posição de *extimidade* produz e inscreve algo de seu estilo no mundo, algo que nos toca em seu ponto de intimidade abissal, que reside na ferida que se abre entre o que mostra e o que esconde.

Christian Boltanski, último artista estudado, cria monumentos tênues que apontam para uma desterritorialização, seja através de batidas do coração – que, carregadas a um outro lugar, reinventam uma cartografia – ou pelas “animitas” – oferendas em altares de onde nasce uma estrutura sonora que faz litoral entre o simbólico e o real, possibilidade de escuta do inominável e do impronunciável – ou, ainda, com um cronômetro que marca uma modalidade

de escrita a ser arquivada, plástica e sonoramente, em um vídeo recolhido numa caverna, no qual o que importa não é uma escrita biográfica encarcerada na moldura da verossimilhança vida-obra, mas uma inscrição que promove o encontro entre o dentro e o fora, uma obra que divide, que se inscreve na epiderme do mundo, que enfrenta seu atrito, suas falhas e dobras, suas contenções e extravasamentos, que enfrenta até a intimidade da própria morte em vida.

O máximo da intimidade é, segundo Lacan (1991), a *extimidade* – um dentro que é fora, não estar em casa consigo mesmo, pois não há coincidência para consigo mesmo.

A noção de escritura foi trabalhada por Jacques Lacan, Jacques Derrida e Roland Barthes, dentre outros, de maneira distinta. Falarei aqui da escritura a partir de Barthes (1987), que trabalha a noção de *biografema* e o que seria, para ele, uma escrita *biografemática* – traços que podem tornar-se disparadores de escrituras. A hipótese é que os artistas desta pesquisa, embora não se ancorem somente na escrita, inventam novas línguas na arte através de uma escritura.

Atravessando então a fronteira do sentido, encontramos a escritura *biografemática* como um modo de lidar com a biografia, sem se limitar à história referenciada. O biógrafo, nesta perspectiva, não narra, de maneira linear, cronológica e coerente, a sua própria vida (nem a de ninguém), mas produz vidas. A perspectiva do *biografema* aqui é quando vida e obra se encontram, tornam-se indiscerníveis como uma banda de Moebius, paradigma adotado pelo ensino lacaniano (LACAN, 1953) em sua condição de representante do irrepresentável. Ela permite apresentar direito e avesso como continuidade, não como simples distinção entre duas faces. A concepção moebiana enriquece significativamente a leitura daquilo que é íntimo, pois não se trata de uma via única de um interior insondável, mas de uma volta que conecta interior e exterior instalando um ato biográfico que, ao mesmo tempo em que se escreve a partir de um *eu*, pode prescindir dele numa abertura de um espaço no qual o artista imprime algo no mundo, promove uma escritura além do fascínio de sua própria imagem, mas não deixando de entrever e assinar aí sua marca, sua potência única.

Nesta dobra, que exprime tanto um território subjetivo quanto a instauração de um comum, é que o gesto, a memória e intimidade irão reescrever o biográfico e o político numa nova curvatura que refunda os modos de relação. Na superfície das singularidades, nesta espécie de membrana que anula a existência de uma distância topológica entre o dentro e o fora, inaugura-se uma transmissão, algo que mereça ser partilhado, ideia, aliás, trabalhada ao longo da obra de Tania Rivera.

No livro *As falenas* (2015), Didi-Huberman fala das borboletas da noite cujos movimentos incertos surgem a partir desse fundo de obscuridade, uma interioridade de onde irrompem para logo a seguir desaparecerem, um sulco que se inscreve indelével, entre aparição e desaparecimento, entre aquilo que fixa as imagens e algo zigzagueante e instável. Para o autor, temos na arte uma imagem inquieta como a dança de um psicótico ou o vestígio do Santo Sudário, pontos de partida delicados e, no entanto, contundentes, para uma investigação sobre a ideia de uma inscrição singular que penso dialogar também com a noção de *fora*, estabelecida por Blanchot (2005) como uma potência das superfícies, prática e experiência que abriga a possibilidade de fundar mundos. O *fora* seria justamente esse território auto fundado, em uma compreensão na qual a obra não é a explicação ou a organização de nada que já esteja dado no mundo, mas criação de um mundo próprio, não a revelação de uma interioridade pré-concebida, mas a produção de um *eu* que é um *outro* e que transita perpetuamente nessa zona indecidível da experiência da intimidade revelada, em que, para mostrar alguma coisa, é preciso que algo da aparência se dissolva e onde, para apreender, é preciso eleger uma perda. Exatamente aí o singular pode aparecer em sua força política e poética.

Singular como marca de um inacabamento constitutivo ou como aquilo que excede à significação e, justo por isso, pode ser potência em repensar mundos, em instaurar uma comunidade, uma política. Singular que pode fazer história, intervindo no mundo como espaçamento, fenda, abertura a partir da qual a alteridade pode comparecer. Se há um corpo que se lança ao ato de escrever uma biografia que se revira e se reinventa para além de si, ele é um corpo destituído de propriedade, é um corpo que pode trazer em si mesmo a exteriorização ou, como diz Jean-Luc Nancy (2013) a sua “arealidade”. Movimento que invoca a poesia lá onde a significação escoia.

Em *Resistência da poesia* (2005), Jean-Luc Nancy assevera que poesia, antes de ser a designação de uma arte particular, é o nome genérico de toda a arte. Isso implica uma essência dinâmica e plural da própria poesia.

Através deste pensamento podemos, então, argumentar que toda arte está impregnada de poesia e mesmo o fazer artístico já seria poesia, pois o pensamento seguinte de Nancy confirma que poesia não tem exatamente um sentido mas, antes, o acesso a um sentido a cada momento ausente e transferido para longe. O sentido de poesia é um sentido sempre por fazer.

O ato biográfico – aqui construído a partir de Naomi Kawase, Agnès Varda, Sophie

Calle e Christian Boltanski – flerta com aquilo que pode romper os limites da linguagem em que é produzido e em Nancy se apresenta como ato poético.

Cada artista aposta numa trajetória sobremodo íntima e singular e, ao mesmo tempo, em uma vivência radical, verdadeira travessia em que aprendemos sobre uma experiência limite.

A arte, como campo privilegiado de passagem de uma vivência a uma experiência, compartilha e suscita perguntas. Em que medida o que afeta o outro diz de nossa própria afetação, ou melhor, quais os elementos que, depois de haverem tocado a nós mesmos, ousam romper o impossível inscrito no abismo que a linguagem introduz em toda tentativa de comunicação? É por essa via que podemos entender o biográfico na arte: como um compartilhamento de uma experiência ímpar, mas que articula as relações do sujeito com o campo do outro.

Vale observar que esse amparo na dimensão do comum inevitavelmente carrega consigo a problemática da transmissão, do que toca e faz troca, isto é, daquilo que se torna comum, atingindo e enlaçando o outro num ponto que – por grave e agudo, violento e suave – o convoque como sujeito naquilo que o afeta e que, por isso mesmo, possa, enfim, autenticar a experiência que ali se compartilha: desde o tempo irrepetível no cinema de Naomi Kawase; passando pelas paisagens intangíveis e espelhos de Agnès Varda; no *eu* inquieto e evanescente de Sophie Calle; até aquilo que comparece em Boltanski como o real tomado como um testemunho, na acepção que liga o testemunho à figura do sobrevivente, ou seja, como algo que pretende tratar o texto ou a obra como uma escrita da passagem por um acontecimento radical, evento-limite, até o ponto onde a própria história se revira e se reinventa.

A partir de uma transmissão ao outro, que coloque em funcionamento uma dimensão de alteridade, se dá um golpe no narcisismo e o sujeito é capaz de apropriar-se de seus registros e, assim, criar, recriar e transformar a experiência no campo desse outro, diante do outro. Desta forma, é da narrativa de algo que, sendo do mais íntimo e, ao mesmo tempo, do mais comum de cada um, que se convoca o espectador a uma experiência compartilhada, no que toca o mais universal da experiência, moldando-a no justo ponto em que o artista pode perceber o que lhe é singular como um singular partilhado.

Para Lacan (1954), o núcleo de nosso ser não coincide com o *eu* e é essa

excentricidade do sujeito com relação a si mesmo que faz o singular ganhar valor de universal. Essa travessia alude a uma experiência que se tece com acento na singularidade. Aqui, estamos no horizonte de uma condição ética no âmago da tentativa de transmitir o indizível: ao ofertar a possibilidade de o sujeito acessar/construir sua história singular, apostamos na criação de um lugar no discurso que resiste como campo de criação, reinvenção e compartilhamento.

Um lugar movente de uma experiência que se faz na estranheza disso que a arte sustenta: um modo de escrever a *extimidade* – ponto de onde o mais único aparece fora, experiência que se dá antes na sobrevivência e em seguida na contingência, na perturbadora cumplicidade entre ficção e testemunho. Mais ainda, remete à necessidade de esclarecimento quanto ao que entendemos por experiência no campo da psicanálise, uma vez que não a sobrepomos ao âmbito do vivido ou do acúmulo de vivências. A presença do efeito de estranhamento na narrativa é o que nos guiará para circunscrever o efeito de transmissão do real da experiência.

Se, como dirá Walter Benjamin em *Experiência e Pobreza* (1996), o homem perdeu a experiência, isso não significa que ela não mais exista. Sim, ela existe, porém o homem parece ter se impossibilitado de traduzir-se nela. Como lâmina cortante, como neblina portadora de enigma, esses artistas devolvem a possibilidade de transmitir e apropriar-se da experiência nos dias de hoje, a partir de uma forma de compartilhamento absolutamente singular. Longe de se tratar de um primado do *eu*, o que está em disputa são pulsações enigmáticas que se compartilham no solo do comum, uma refundação da ideia de coletivo que vai além daquilo que se produz “em comum”, mas que pode nos reenviar à uma falta estrutural, mobilizadora do desejo.

A agudeza em jogo na especificidade de cada artista aqui pesquisado não está exclusivamente do lado do agrupamento, ou mesmo do entendimento, mas sim do que é velado, não entendido, não representado. Se existe algo que os une é justamente a diferença, a possibilidade de comunicar o incomunicável, algo como o compartilhamento de um mistério sem implicar, necessariamente, que seja compreendido ou interpretado. Não se trata, portanto, de um exibicionismo da intimidade, mas de se perguntar sobre o quê de uma experiência – que se dá na fronteira eu/outro – pode “fazer memória na cultura”. Esta expressão é encontrada em resenha de Maria Cristina Poli (2016) sobre o livro *Relações entre memória e transmissão na experiência*, de Ana Costa, onde a autora trabalha a particular inscrição do

sujeito no campo do Outro, momento em que o mais singular ganha valor de universal. Ela ressalta que é preciso que um ato de criação extravase o campo do Um, traçando um recorte onde o *eu* se apaga e, ao circular, faça emergir uma questão em comum. Em *O avesso do imaginário*, Tania Rivera escreve sobre esse ato:

Tal ato – tal *ato poético*, digamos – é radical e estranhamente delicado. Lacan refere-se a um “gesto”, como o de passar uma página, que seria capaz de mudar o sujeito. Vibração sutil, oscilação da vida por um fio, que intervém de chofre no espaço comum, comunitário, para lhe mudar as feições (RIVERA, 2013, p.37).

Eleger artistas que abordam a dimensão da experiência em sua singularidade mais radical é uma maneira de comunicar também esse solo comum da vida social, que é tecido exatamente da soma de nossas diferenças e de nossos escombros e ruínas. Neste sentido, a arte é o discurso capaz de, ao mesmo tempo, autorizar a diferença e autenticar a experiência, aquilo que pode construir novas formas possíveis de enunciação, na criação que escapa e extravasa o campo do *Um*.

O sujeito da enunciação é o sujeito que enuncia sem saber. E é a partir desse não saber do sujeito do enunciado que a prática psicanalítica se propõe a desvelar o sujeito da enunciação.

Se Naomi Kawase convida a tocar um ponto de real com sua câmera-pele, também invoca a questão do testemunho de um impossível. Se Sophie Calle revela pela imagem algo da ordem do irrepresentável, evoca também a ver uma abertura e uma descontinuidade. Se Agnès Varda filma o momento tão delicado e pessoal de sua intimidade amorosa, marcada pela doença ou ausência do seu amado, o faz num chamamento ético que nos faz testemunhas de sua história e sua dor. Assim, igualmente Boltanski, preciso e cortante, pode incluir a sua dor e preservar uma posição excêntrica ao sofrimento em cenas de fulgor que habitam a intermitência das batidas do coração e podem ser também um agudo convite ao silêncio.

Todos apresentam algo de sua invenção, trazendo no bojo a questão do testemunho e, aqui, nos referimos não apenas a catástrofes históricas, mas igualmente aos acontecimentos que afetam o sujeito de forma irreversível. Gesto, memória, intimidade e uma ideia de biografia que no espaço da obra possa se perder, se diluir e se mostrar como uma obra em processo, em construção e, ao mesmo tempo, em desaparecimento.

Ao sustentar o ato biográfico, podemos pensar que uma autobiografia convoca à enunciação e abre mão das fixações identitárias. A psicanálise interroga justamente, de forma

radical, essa ilusão de autonomia do *eu*, essa aparente certeza de sua identidade, para mostrar as determinações constitutivas de um sujeito a partir de uma exterioridade.

Tania Rivera afirma também, na obra *O avesso do imaginário*, a ideia de um descentrado que não coincide mais com um centro organizador da representação, e assinala: “O sujeito que retorna na arte contemporânea se desmaterializou e problematizou suas fronteiras em relação ao outro, no mesmo passo em que se temporalizou e deslocou em uma nova concepção, fragmentada, do espaço” (RIVERA, 2013, p.21).

A fronteira entre ficção e realidade, por sua vez, se desfaz, no desenrolar de uma história que se constrói como efeito do ato artístico, algo demarcado por uma ética, de não operar a partir de uma posição identitária do *eu*. No trabalho dos artistas em jogo há um *eu* que se coloca a partir da enunciação, em que o íntimo se situa nas entrelinhas da escritura – narração do indizível e reviramento do biográfico, que abriga o cerne da dimensão poética e política ao sustentar uma experiência de descentramento e de divisão. Cada um, à sua maneira, inventa uma criação-escritura que se deixa interrogar pelas elipses de sentido e enigmas que o próprio ato biográfico vai impondo, pelo efeito dispersivo do dizer de si, uma vez que aquilo que interessa é um campo em que o sujeito da enunciação encontra brechas para aparecer.

Jacques Lacan (1966) lembra que a língua francesa dispõe de duas expressões para designar o pronome da primeira pessoa do singular: o *je* e o *moi*. Embora nem todos os artistas aqui estudados trabalhem de maneira direta com a escrita, acredito que essa diferença pode ser expandida se pensada na chave de leitura de criações que se sustentam como escritura. O emprego do *je* serve para designar o sujeito como condição de possibilidade de um discurso. Lacan chama o *je* de sujeito do inconsciente, cuja essência revela o modo de ser da excentricidade; é o sujeito irrefletido. Em virtude dessa excentricidade, o *je* convida ao desconhecimento, ao descentramento. O psicanalista chama o *moi* de sujeito reflexivo, narcísico ou especular. É aquele que se reporta a si mesmo e está embotado pelo *eu*. O outro que *moi* apreende como ser independente, na verdade é imaginário: o outro dele mesmo. *Moi* é para ele mesmo seu próprio objeto que preenche certa função do imaginário. *Je* convoca ao furo na imagem, ao deslizamento, à dúvida. Trata-se de evocar aqui, portanto, junto dos artistas que operam a partir da enunciação, um *eu* fragmentário que desorganiza nossa relação com o mundo e promove uma escrita pela imagem como conceito operatório e não somente como suporte iconográfico.

Tania Rivera (2013) convoca uma escrita que não reafirma a convencional fronteira entre signo linguístico e imagem, mas que inscreve traços que transbordam de um a outro, pondo em questão a representação – e seu sujeito. Ela irá estabelecer o campo da psicanálise como aquele que concebe a imagem como um certo híbrido entre imagens e palavras, que interdita o estabelecimento de uma simbologia estável.

Desse gesto de acolhida marcado pela instabilidade e por uma radicalidade, derivam tanto a psicanálise quanto a arte, ambas atravessadas pelo “fundo falso” das coisas e pelo desejo que se move através da falta, que somente acessamos se deixarmos castrar a pretensa soberania do *eu*, algo que, passando pelo *eu*, possa dele abdicar, alguma coisa que, ao ponderar acerca desse campo de compartilhamento aberto pela arte com função de testemunho e de confissão do íntimo, sustenta algumas interrogações em que o poético e político, longe de se anularem, trazem tensionamentos que devem ser sustentados até o fim.

Qual a razão de uma singular trajetória interessar ao outro? A transmissão desse indizível e a autenticação de uma experiência íntima reverberam efeitos no laço cultural que compartilho com o outro? Eis o ponto de partida de onde se enodam questões de importância fundamental para a arte e para a psicanálise e que irão cernir a presente pesquisa.

1. O acento na singularidade como gesto político

Se a comunidade é revelada pela morte de outrem, é porque a morte é ela mesma a verdadeira comunidade dos seres mortais: sua comunhão impossível. A comunidade ocupa, portanto, esse lugar singular; ela assume a impossibilidade de sua própria imanência, a impossibilidade de um ser comunitário enquanto sujeito. A comunidade assume e inscreve de alguma maneira a impossibilidade da comunidade.

Maurice Blanchot

Frente à presença do singular, é preciso destacar o que ele introduz de radical: o avesso do primado do *eu* e de um individualismo, para um movimento que opera junto à comunidade e ao coletivo, que pode fazer laço, mas também reenviar cada um à sua própria solidão.

Ao afirmar que o acento na singularidade é um gesto político, devemos, antes de mais nada, diferenciar a ideia que está em jogo no primado do *eu*, onde toda referência ao sujeito da enunciação se encontra elidida por aquilo que é a marca do singular: uma saída do binarismo Universal-Particular.

O singular se insere então no jogo social diferenciando-se do particular e da lógica do “para todos”, onde uma comunidade já estaria pronta de antemão. Se há um traço comum, ele não se dá pela via da coesão grupal.

Segundo Sigmund Freud em *Psicologia das massas e análise do eu* (1991), passamos do sujeito ao coletivo fazendo da identificação o operador dessa passagem que visa a unificação. No entanto, podemos dizer que Freud também visava o real da divisão do grupo. Por conseguinte, para ele a humanidade se apresenta na figura do “não todo”, inconsistente. Neste caso, ao invés de falar em particular, temos que mencionar o termo “singular”. Singular é aquele que se subtrai.

A lógica do “não-todo” (por oposição ao “para todos”) é, por definição, não segregativa, já que é impossível fixar uma exceção, qualquer que ela seja. Para a psicanálise, só se pode reconhecer um acontecimento revolucionário ou uma prática política no singular. Cada acontecimento é singular, disjunto. E é neste ponto que podemos enodar arte, política e psicanálise.

A arte e a psicanálise operam o político como aquilo que está dentro da lógica do “não-todo”. São discursos que podem fazer girar o lugar-comum e afirmar que a lógica do “para todos” é segregativa, justamente por querer eliminar a dimensão do singular.

É certo que o singular de que falamos porta a marca de inefável, indizível, intransmissível, mas não somente. O singular que a psicanálise destaca é também aquilo que pode fazer laço em alguma medida, em algum ponto, visto que o que está em jogo é uma lógica tanto singular, quanto coletiva, suscetível de tratar com o “não-todo”.

Quando pensamos o político a partir do “para todos”, aspiramos uma ideia de “Universal”. No entanto, o que existe é um “universal” que não cessa de dizer que cada um é exceção. Na perspectiva lacaniana, o coletivo não existe sem atravessamento do real. Para Jacques Lacan, o “Real” é o impossível.¹

O Real não comporta simbolização e, por isso, acaba tendo a dimensão da insistência. O Real é o que “não cessa de não se inscrever”. Lacan desenvolveu essa ideia no *Seminário 22*, a partir do diálogo entre três registros – simbólico, imaginário e real – que se entrelaçam e proporcionam o surgimento das forças que fazem incidir no sujeito e nas relações: o imaginário como consistência; o simbólico como furo; o real como marca da existência. Em virtude do entrelaçamento desses registros, temos que o coletivo não é consensual.

A dimensão política entre singularidades se dá justamente no impasse que se ergue entre as fronteiras tênues do eu e do outro. Rancière (2008) afirma, em *Les paradoxes de l'art politique*, que a ação política institui um comum dissensual, isto é, um comum dividido, um coletivo que acontece nesse aspecto ruidoso. O dissenso estabelece o corte na ordem comunitária ao colocar em conflito dois regimes de apresentação sensível. Ele estabelece um embate entre os sentidos prontos e opera à distância entre uma apresentação sensível e a constituição de sentido dela própria.

Esse choque entre muitos regimes de sensorialidade é o que Rancière chama de dissenso. Como ele mesmo enfatiza, não se trata de um conflito de ideias ou sentimentos entre

¹ A ideia de real atravessa toda a obra de Lacan passando por muitas transformações, mas aqui levaremos em conta o momento que foi um divisor de águas para ele, quando privilegia o real e lhe dá um destaque em relação aos outros registros: imaginário e simbólico. Ele centraliza a ética da psicanálise não no ideal, mas no real da experiência. E esse destaque que dá ao real, a partir de um determinado ponto, será fundamental para se pensar também o desejo. O desejo é assim definido no final do seminário VI, dos anos 1958-1959, como sendo “a mola em nós de uma série de ações e de comportamentos que são compreendidos como representando o mais agudo de nossa verdade.” (LACAN, 2002, p.504)

peessoas. Essa eficácia dissensual não é um exercício do poder, nem uma luta pelo poder. Ela não define nem uma estratégica política da arte, nem uma contribuição calculável da arte à ação política. Ela apenas reconfigura os limites sensíveis no interior dos quais se definem os objetos comuns, rompendo com a distribuição do visível e do invisível, através da invenção de uma instância coletiva de enunciação, que não deixa de ser uma instância onde cada sujeito é convocado a deixar sua marca radical e única.

Em *O autor como gesto*, Agamben pergunta (2007, p.59): “Como se deve entender o modo dessa presença singular, em que uma vida nos aparece unicamente por meio daquilo que a silencia e distorce com uma careta?”. Foi no texto *A vida dos homens infames*, de Foucault, que vislumbrou a resposta:

Foucault parece se dar conta dessa dificuldade. “Não encontrareis aqui”, escreve, “uma galeria de retratos; trata-se, pelo contrário, de armadilhas, armas, gritos, gestos, atitudes, astúcias, intrigas, cujo instrumento foram as palavras”. Vidas reais foram “postas em jogo” (*jouées*) nessas frases; não quero dizer que ali foram figuradas ou representadas, mas que, de fato, a sua liberdade, a sua desventura, muitas vezes também a sua morte e, em todo caso, seu destino foram, ali, pelo menos em parte, decididos. Esses discursos realmente atravessaram vidas; essas existências foram efetivamente riscadas e perdidas nessas palavras.

Já era óbvio que não pudesse se tratar de retratos nem de biografias; o que costura as vidas infames com as escassas escrituras que as registram não é uma relação de representação ou de simbolização, mas algo diferente e mais essencial: elas foram “postas em jogo” naquelas frases, nelas a sua liberdade e a sua desventura foram riscadas e decididas (AGAMBEN, 2007, p.59).

Nessa medida, aquilo que temos de mais íntimo é também partilhável, e a ideia de coletivo que abriga em seu seio o real lacaniano, ou a dimensão do impossível que acolhe o “para todos”, não é suposta desde o início, pois o sujeito se põe a trabalho na sua singularidade. E se podemos falar, num segundo momento, em algo que se aproxima de uma lógica do “para todos”, isso só será alcançado graças à efetivação no um-a-um de uma espécie de verificação daquilo que insiste enquanto singular.

Essa comunidade não-toda, infinita, constituída por singularidades, é a que também aparece no livro *A comunidade que vem*, de Agamben (2006), onde o que se destaca é o irreparável, um devir que nunca acaba de chegar por inteiro, instaurando sempre um furo, o traço do inassimilável.

A comunidade com pretensões – a universalidade – seria então segregativa e

discriminadora e não incluiria a dimensão do sujeito dividido, tão cara à psicanálise. A fidelidade à singularidade e à contingência garantem distinguir o universal de que falamos do universal da ciência. Se há um universal evocado aqui é aquele que abriga o ato que instaura o sujeito como uma de suas consequências, ou seja, o divide.

A diferença que se coloca é o modo como a psicanálise e arte abordam a verdade como algo que não serve às coletivizações padronizadas, movimento que inclui a dimensão política.

A política não precisa ser pensada apenas como reflexão estruturada sobre as formas das identidades coletivas em sua pretensa autonomia. Se a psicanálise tem consequência para o pensamento político é por trazer uma concepção nova de conflito, de diferença e de singularidade com implicações sobre a economia de relações entre sujeito e sociedade. Em vários momentos, a psicanálise deu ensejo a reflexões sobre as potencialidades de serem pensadas formas renovadas do político e de seus vínculos.

Roland Barthes, no seminário *Como viver juntos* (2003), colocou a si, como questões, a solidão e a comunidade e tentou imaginar uma topologia da distância e da proximidade. À isso ele deu o nome de *idiorritmia*. Composta de *ídiós* (próprio) e *rhythmós* (ritmo), a palavra é apropriada do universo religioso para se estender e abrir-se ao mundo profano. *Idiorritmia* remete a toda comunidade em que o ritmo de cada um possa ter vez. Pensada a partir do cotidiano e seus ritos, de suas cadências particulares, de suas regras de proximidade, é uma tentativa de conciliar a vida coletiva e a marca que cada um escreve, a solidão e aquilo que pode ser compartilhado. Trata-se de um viver junto que não se estabelece na homogeneidade, mas que permite várias modalidades de encontro.

Se Barthes viu, na “partilha das distâncias”, uma aporia, Jacques Rancière (2005) em *A partilha do sensível* diria que a própria partilha comporta ambiguidade. Uma comunidade política é, para Rancière, sempre reconfiguração, deslocamento no interior de um comum para instalar o não-comum. É aí, também, que se instala o território do íntimo - como diferença reivindicada no interior das coisas a estilhaçar os códigos de inclusão e os modos de visibilidade. Na arte aquilo que se partilha não aparece nas representações substanciais, mas nas fraturas, nas aberturas de novos mundos que surgem de desregramentos e das redistribuições dos lugares e das temporalidades. Se há uma cartografia do singular, do radical e do íntimo, ela é escrita por um “comum” que surge nos interstícios de um tecido de dissensos.

Se há um “nós” que só existe como ficção, a ideia de “eu” surge também descentrada e como ficção, tanto em Agamben, como em Foucault – teórico fundamental para entender *O autor como gesto* – e na psicanálise, a partir de Freud (1980) em *Conferências introdutórias sobre psicanálise*, com sua colocação precisa e cortante ao dizer que “o eu não é senhor em sua própria casa”.

A política – assim como a arte e a psicanálise – constrói ficções, reinstaurando relações entre o visível e seu significado, entre o singular e o comum. Ela produz agenciamentos de relações de regimes heterogêneos do sensível. Ela os produz não para a ação política, mas no seio de sua própria política, como num gesto singular que, ao se inscrever no mundo, invoca a chama de uma revolução. Didi-Huberman, em sua última conferência no Brasil (2015), no Museu de Arte do Rio, deu um belo exemplo disso quando, ao citar as Mães de Maio, da Argentina, situou um gesto inicial absolutamente único de cada mãe – saber notícias de seus filhos – como um gesto que é a fagulha de uma revolução, ou seja, um gesto que de antemão não foi produzido para a ação política, que abriga em si um *ethos* do íntimo que não deixa de ser algo profundamente compartilhável e instaurador de novos mundos.

Esse convite à deriva do território movediço do íntimo também aparece em *Ser crânio*, de Didi-Huberman (2009) que, através da observação da obra de Giuseppe Penone, reflete sobre o lugar da escultura e sua capacidade de apresentar espacialmente formas invisíveis, mas é, sobretudo, também um texto sobre o lugar – termo escolhido pelo autor para dizer do espaço que percorremos, tateamos – das “trilhas desaparecidas” que só se recompõem no toque, no contato da pele com o que é estranho ao corpo. Uma intimidade que só pode ser feita em fricção com o mundo, na manifestação tátil do estranhamento, no partilhar de uma experiência sensível.

Nessas perspectivas do íntimo – ou políticas do íntimo – o artista se encontra justo onde pode também se ausentar, ali onde não conseguiu dizer tudo. Onde, em alguma medida, ele fracassa.

Em *A comunidade que vem*, Agamben (2006) destaca a “impropriedade”, a essência enquanto ausência, enquanto negatividade, e também reforça a noção de exemplo como singularidade dispersa, desligada, ainda que sob o signo de pertença a algum traço que lhe é exterior e que reúne sob si outros exemplos singulares. É calcada num vazio tão íntimo quanto exterior – que podemos chamar, como Lacan o faz, de *êxtimo* –, dimensão que se situa tanto

dentro quanto fora do campo de discurso.

O que impede a comunicação é a própria comunicabilidade, os homens estão separados por aquilo que os une, por uma espécie de desenraizamento de sua morada vital na língua. A própria linguagem já traz em si a marca do incompleto, daquilo que não pode se comunicar.

O sujeito em psicanálise é um sujeito dividido, e essa cisão constituinte é sua característica mais marcante. Entretanto, essa divisão não pode ser concebida como absoluta: somos obrigados a reconhecer algum nível de unicidade nesse sujeito, algo que garanta que somos aproximadamente os mesmos ao longo de nossa existência. Nesse “espaço-entre” é que o singular como “aquilo que se faz com o nome próprio” vai deixar sua rasura, sua marca indelével.

No lugar onde o *ethos* do singular se encontra podemos dispor do material mais fecundo para um pensamento político, na medida em que não se busca o elemento de identidade como fundamento último na tentativa de eliminar as diferenças e as contradições.

No livro *La Communauté désœuvrée*, Jean-Luc Nancy (1983) identifica a violência da identidade no “primado do eu”. Características fundamentais do sujeito moderno – a unidade, a identidade fixa, a centralidade na consciência – encontram um correlato político na busca de um elemento comum e fixo para fundar a política. A palavra cunhada por Nancy – *désœuvrée* – aponta para a ideia de uma comunidade inoperante, desativada, desmobilizada, desorientada, enfim, para a incompletude de uma comunidade que já não pode mais comportar uma identidade fixa em sua constituição. E aqui podemos novamente evocar a própria ideia de “eu” como descentrado, que existe na psicanálise: um “eu” que só se pode dizer nos ruídos dos estilhaços trazidos por Freud.

No mesmo ano da publicação de *La Communauté désœuvrée*, Maurice Blanchot (1983) apresentou sua *La Communauté inavouable*, defendendo que a comunidade só acontece na intrínseca relação entre “proliferação discursiva” e “segredo”. Isso implica uma incomunicabilidade no devir da comunidade.

O acento no singular como gesto político partilha dessa ideia de uma intimidade inconfessável, a saber, na compreensão de que toda comunicação surge da não-comunicação. Assim, se os discursos se proliferam pela comunidade, o seu inacabamento deve ser extraído do seu segredo inconfessável.

Nas manifestações artísticas o singular se dá como marca daquilo que o artista pode escrever no mundo assumindo o “eu” como dispersão, ainda que invoque decididamente questões de sua intimidade.

Se podemos falar de um “eu” somente como dispersão, também o pensamento político aqui não busca que se garanta uma coesão social pela adoção de dispositivos identitários. Antes, muito mais, a comunidade por vir deve ser a expressão de uma ética da alteridade. É nesse diapasão que a singularidade não implica ter esta ou aquela propriedade, mas se instala como aquilo que coloca em questão o próprio pertencimento e a própria ideia de “eu” e de realidade evidenciando uma espécie de impropriedade.

O sujeito ético e político, aqui é, antes de mais nada, inessencial, desfeito de sua unidade fixa e entregue verdadeiramente à dimensão da alteridade. A singularidade é o mais inalienável, mas também aquilo que fura o falso dilema entre o caráter inefável do indivíduo e o inteligível do universal. É algo que bascula numa zona de indecidibilidade entre o próprio e o impróprio ou, antes, é a impropriedade incorporada.

Do território híbrido de onde falamos de íntimo, singular, partilha e identidade, encontramos um acordo instável, que radicaliza essa perpétua negociação onde há endereçamento e também chamamento a um “eu” e um “nós” que excede qualquer traçado ou promessa.

Entre a falta e o excesso, entre o encontro e o desvio, entre o laço e a crise, há sempre dor e violência – que existem em qualquer relação com outro, mediada ou não pela arte.

O ponto de onde partem a psicanálise, a política e a arte é a possibilidade de acolher uma ambiguidade fundamental: a transmissão do intransmissível, partilha do comum-incomum, do próprio-impróprio. E não deixa de haver aí algo profundamente poético, à maneira que Nancy (2005) evoca em *Faire, la poésie*: a poesia como a fina captura daquilo que há de profundamente singular no mundo.

Na psicanálise fala-se sempre do caso a caso, do um a um e se está continuamente à espreita daquilo que o sintoma comporta como solução subjetiva incalculável, assim como da resposta que cada um traz a problemas para cuja saída não havia coordenadas previstas. Cabe, contudo, tomar certo cuidado de lembrar que o acento na singularidade não se trata de uma saudação ao individualismo. Ao contrário, a psicanálise deve encontrar um modo de articulação da singularidade subjetiva ao universal do discurso em que algo se transmite, visto

que não existem apenas singularidades, no que tange ao ser falante. A psicanálise não desconhece que há agrupamentos, multiplicidades que fazem coleção. Mas, ainda que os agrupamentos produzam incontestavelmente efeitos sobre os seres falantes, o fato é que ninguém consegue alienar-se integralmente nessas representações. A psicanálise surge, antes, enquanto resposta ao mal-estar gerado pela dificuldade que experimenta o sujeito em se adequar à unidade da classe em que ele se nomeia. Há sempre algum resto de exigência pulsional que resiste a ser integrado na unidade da representação.

O próprio processo de análise é uma operação que visa justamente desalojar o indivíduo da classe que o representa. Ao fazê-lo, a psicanálise expõe, em sua apresentação essencialmente cindida, o que o sujeito comporta enquanto singularidade não classificável. O processo analítico consiste na destituição de uma série de predicados imaginários pelo qual se designa o pertencimento de uma pessoa a uma classe.

Na tentativa de apaziguar as inquietações trazidas pela psicanálise e pela arte, na tentativa de tamponar a falta e inquietudes humanas, há sempre aqueles que se dedicam a suprimir todo efeito de dispersão que a experiência do singular traz, para assegurar a permanência das representações sociais. Seria o avesso do político que se operaria aí.

O nome dado por Lacan (1988) a essa paixão conformista, que assim se estabelece, é “canalhice”, a paixão da própria renúncia ao desejo. A atitude “canalha” é, antes de tudo, uma atitude realista, no sentido não do real, mas de uma negociação com as representações coesas da realidade.

No horizonte contemporâneo e naquilo que tange às diversas manifestações e linguagens artísticas, encontramos em muitas poéticas a presença radical desse singular na figura do discurso autobiográfico, autoficcional ou testemunhal. O que cabe investigar aqui é como esses arquivos de si se inscrevem como arte e qual a força política de um gesto que parte do particular para o partilhável.

Como esse “*ethos* do íntimo” escreve-se também como algo que incide sobre o outro? Com a noção de *extimidade* – uma “exterioridade íntima” em que Lacan evidencia a presença de um dentro que se mostra fora – podemos encontrar o eixo do qual cintilam os caminhos desta investigação.

Essa autoficção – que se revela também como autofricção, revirando a ideia de biográfico e de intimidade – se apresenta num “entre-lugar” num ponto indecindível, através

do qual se evidencia o estatuto contraditório do sujeito enquanto lugar vazio, cuja veracidade referencial é impossível de garantir e, simultaneamente, como aquele de um intruso que se assume como interlocutor de si, colocando-se na posição de autor.

Essa autoficção, que não deixa de dar notícias do real, é revelada de maneira estrondosa no livro *O intruso* de Jean-Luc Nancy (2000), em que há um encontro com o real que irrompe e determina o que virá depois. Ele surge através do encontro/desencontro com o corpo: seu coração encontra-se em falência e deverá ser substituído. Nancy caracteriza esse instante como uma fratura: a queda da certeza de ter um corpo saudável. O surgimento da percepção de um intruso maior desconcerta e desestabiliza, arrebatando com todas as certezas. Ele revela que o intruso “se introduz à força, de surpresa ou por astúcia” e, em todo caso, sem direito a algum tipo de saída.

Abre-se aí uma brecha. Algo se instaura desarranjando a intimidade. Há um real que não cessa de não se inscrever. Ele tenta se ver frente a esse novo real do corpo – um corpo tomado pela insuficiência cardíaca, um corpo onde se constata a presença do intruso. Há algo que se vivencia. Mas quem irá receber o intruso? Nancy percebe-se dividido entre o sujeito do enunciado e da enunciação. A brecha não se fecha mais.

O reviramento do biográfico deslocará o interesse de uma possível relação direta entre o texto e a vida do autor, localizando-o na relação do texto como forma de criação de uma espécie de heterobiografia, na qual a obra pode se encontrar como causa e a vida como efeito. Onde aquilo que acontece não é uma escritura puramente transcritiva, referencial, mas um sentido que escapa sempre e é algo a ser inventado, construído. Uma autoficção que lida com a ideia de que “Eu é um Outro”, tensionando o campo da autobiografia clássica, e ascendendo a aquilo que na arte não nasce do mesmo, onde o autobiográfico é, de fato, uma heterobiografia, que retorna do lugar do Outro, da radical diferença.

Autoficcional seria, portanto, o modo como cada sujeito localiza, nomeia e opera com esses pontos de real ou mesmo de opacidade. Íntimo? Não-todo? Singular? Não seriam esses apenas alguns modos, entre tantos outros, de nomear ou escrever a extimidade?

Na autoficção o sentido de uma vida não é algo a ser descoberto, mas inventado, construído. Tal seria também a “construção analítica”: uma ficção que o sujeito incorpora e que só marcha até um certo limite, pois logo adiante sempre existe o real, uma espécie de resto que insiste. Essa invenção tão singular e íntima, que a arte contemporânea abarca através

de diversos artistas e que opera sentidos políticos potentes é uma maneira de dizer do gesto político, como aquele que cava uma fenda na espessura do mundo, aquele que aninha inquieto em seu colo a ideia de um “eu” que vive em imprevisível fuga. Ato que caminha na esteira de uma resistência a diferentes formas e ordens de totalização e que invocando o singular pode assumir o fragmentário como condição de existência no mundo.

2. Na pele do mundo, o abismo de cada um

Um homem se propõe a tarefa de desenhar o mundo. Ao longo dos anos, povoa um espaço com imagens de províncias, de reinos, de montanhas, de baías, de naus, de ilhas, de peixes, de moradas, de instrumentos, de astros, de cavalos e de pessoas. Pouco antes de morrer, descobre que esse paciente labirinto de linhas traça a imagem de seu rosto.

Jorge Luis Borges

Naomi Kawase é uma cineasta japonesa com uma extensa filmografia que tangencia o documentário e formas híbridas de cinema. Ela investe em um cinema pessoal, muitas vezes autobiográfico, com histórias atravessadas pela ausência, pela memória e pela busca de identidade. Sua obra distende os limites entre documentário e ficção, e seus filmes parecem querer tocar e acariciar o mundo num gesto que tanto celebra como guarda a perda.

Numa entrevista, Naomi contou que aos 18 anos buscava, perdida, um lugar em que pudesse depositar sua energia, quando segurou uma câmera e filmou suas próprias imagens. Foi ali que algo se descortinou como uma mágica ou milagre que a apresentou ao desconhecido de si e do mundo.

Diante daquelas imagens reveladas a seu olhar jovem e curioso, uma profanação se apresentava como uma espécie de chuva anunciada pelo momento em que o vento e a poeira levantam o sentido das coisas que, como em muitos de seus filmes, evocam um instante de irrupção do real que chega através da violência de uma ventania, pelo som de insetos, grilos ou outros ruídos.

Agamben afirma, em *Profanações* (2007), que na natureza acontece um jogo de substituição que desativa o “natural”, momento em que todos os objetos e acontecimentos do mundo se tornam abertos a um novo e possível uso, como uma linguagem que se emancipa dos seus fins comunicativos e se prepara para um novo uso, para uma nova experiência da palavra e do olhar.

Aos 18 anos, Kawase decidiu sair em busca das coisas que a interessavam em seu potencial profanatório. Ela filma coisas e seres: gatos, carros, flor, sol poente, lua branca, estranhos, família. Olha o mundo e o experimenta. É olhada pelo mundo e nos entrega esse olhar em seus filmes, que também nos olham, instalando um território político.

É como em Georges Didi-Huberman que, no livro *O que vemos, o que nos olha*

(2010), nos convida a inquietar a visão diante da obra de arte e experimentar aquilo que não vemos, pois nela pode haver alguma coisa que atinge nosso olhar. Algo chama à perda de nossas certezas sobre o objeto e nos lança no vazio. Citando um trecho de *Ulisses*, a trama gigantesca de James Joyce, Didi-Huberman (2010, p.29) afirma que “o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois”, de onde extrai algo sobre o paradoxo que uma imagem pode colocar: olhamos e, ao mesmo tempo, somos olhados pelas coisas que vemos.

O autor afirma que as imagens são ambivalentes e causam inquietação e o ato de ver sempre abrirá uma espécie de vazio invencível: “Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.77). Didi-Huberman nos impele a retornar o olhar novamente para onde aparentemente não há nada a ver, e instala uma dialética no ato de ver, entre quem olha e o que é olhado. Nesse sentido, ver é uma abertura a um espaçamento tramado por distâncias contraditórias que se experimentam dialeticamente. Há uma distância que faz surpresa, faz irromper uma evocação de um sentido esquecido, reencontrado no espanto ou no assombro da aparição que acontece no embate entre o que vemos e o que nos olha.

Assim fez Naomi Kawase desde *Eu foco aquilo que me interessa* (1988), seu primeiro curta-metragem. Nas ruas de Osaka ela filma desconhecidos em meio a afazeres diários. São anônimos diante da câmera, numa sinfonia urbana de sorrisos e silêncios: uma bicicleta, um sinal de trânsito, um monge tocando o sino de um templo. Antes de finalizar, Naomi retorna ao jardim familiar para filmar a tia-avó em planos breves atravessados pelo sol do final da tarde. São imagens que também nos encaram, em que se misturam o mais doméstico e o mais comum. De um gato ao sorriso de um desconhecido que passa pelo olhar íntimo da avó, a câmera se move por uma fresta vazia de onde é possível observar tanto o interior como o exterior, sem estar nem em um nem no outro, traço que compartilha o fora e o dentro, a luz e a sombra. Seu olhar preserva um desejo de saber de si que habita uma passagem à meia luz entre o visível e o invisível, um vão que filtra, tanto para o interior para si, como para o próximo, para o aberto, para a natureza, para o sempre outro. Não é incomum que ela filme o movimento que parece partir de seu corpo e, em seguida, se desloque para janelas e túneis. O uso de janelas, aliás, dá notícias de uma estética das passagens operando pela via de um “entre- imagens”, um lugar que é, ao mesmo tempo, visível e secreto, onde o próprio *eu* se coloca em dispersão.

Há também outros espaços de trânsito em seus filmes como a ponte suspensa de *Suzaku* (1997) que os habitantes do vilarejo precisam atravessar para chegar à civilização ou como o estreito beco de *Shara* (2003), em que sua tia-avó lhe comunica que não é sua mãe biológica.

Fazendo uso da linguagem poética, Naomi veicula em seus filmes um movimento que subverte a possibilidade de uso daquilo que captura. Ela parece estabelecer uma política do íntimo numa época em que se acredita que tudo pode ser mostrado e, se ela revela algo, é justamente para denunciar o que existe de oculto na imagem.

A experiência de tocar tanto a pele quanto o subterrâneo das coisas é a marca do cinema de Naomi que, mais do que simples fagulhas estéticas, aponta para uma ética em que se misturam o dentro e o fora, o que pode fixar e também o efêmero, o fugitivo. Trata-se de uma espécie de traço que se presentifica em todos os seus filmes e se sustentam como uma escrita em que a cineasta projeta seu corpo-imagem sobre o mundo, buscando intervir ativamente nele para, como ela costuma dizer, dar forma a algo que não existia antes, inventar um biográfico para além da biografia, profanar o que antes era improfanável.

Seu cinema caminha na contramão daquilo que Massimo Recalcati nomeia como “culto realístico da coisa”, ao trabalhar a ideia de sublimação como aquilo que é puro indício da Coisa, e não a Coisa em si. Segundo o psicanalista, “a criação artística faz surgir o objeto sobre o vazio de uma anulação significativa, como signo dessa anulação e também de seu inevitável resíduo” (RECALCATI, 2005, p.98).

A dimensão do íntimo no cinema de Naomi é esse avesso do acúmulo – é um saber perder, possivelmente, essa dimensão de “inevitável resíduo” – uma trilha onde a falta não deixa de comparecer: fazendo sua aparição em tateamentos em que sua mão vagueia por diversas bifurcações, desde o rosto enrugado da avó, passando pela sensação tátil de lodo ou de cascalho até o vento, chuva ou lama em sua corporeidade densa.

Conhecemos então as marcas do corpo de Naomi, seu rosto e sua voz – essa delicada e potente voz que fala a cada um de nós. Porém, em seu cinema nos situamos muito distantes do olhar do *voyeur*, o vidro da lente da câmera será o que nos distancia (e, ao mesmo tempo, nos une). Ele é translúcido, não o vemos, porém sabemos que está ali. Resta observar uma espécie de auto-exploração de Naomi, que vai desenhando lentamente uma imagem de traços borrados, marcada por uma tensão insolúvel entre repetição e ruptura, destruição e

regeneração. Uma pele que se apresenta entre o singular e o comum, entre o que diz (ou sussurra) e o que se vê, como lembrado por Tania Rivera em *O avesso do imaginário* (2013, p.63), “delineia também um campo de invisibilidade e inefabilidade que lhe é essencial, e não deixa de através dele se apresentar”.

A vocação do cinema de Naomi se anuncia reflexivamente a partir de uma dimensão autobiográfica e íntima: quando era bebê, seu pai biológico abandonou a família e ela foi adotada pelos tios-avós. Naomi se deixa inspirar pelo complexo familiar, disso extraindo sua invenção. Mas, se há um biográfico aqui, ele se apresenta como gesto, como um uso da vida que inclui sempre a impossibilidade de dizer plenamente o vivido. E o que surge é uma “pele-corpo” num cinema em que o que está em questão é a possibilidade de uma escritura que acontece pelas obras e sugere tanto a afirmação de um nome próprio como a negação de um si mesmo que se encerre aí. Trata-se de um deslocamento dos lugares canônicos da biografia e da escrita de si.

“Pele” aqui é, a um só tempo, fronteira e placa sensível, toque e separação entre visível e invisível, ilusão e semelhança, confissão e segredo, intimidade e estranheza. Superfície que coloca Naomi em contato com o alumbramento e o assombro do mundo, em que busca encontrar o sotaque do que a suavize e singularize, tarefa para uma vida vivida na direção obstinada do desejo de fazer um cinema que reinventa o biográfico e vive na pulsação da imanência das coisas, um cinema que resgata a dimensão do gesto.

A cineasta trabalha essas questões como matéria-prima em vários de seus filmes. À sua mãe adotiva, Kawase dedica vários filmes: *Minha família, uma única pessoa* (1989), *Caracol* (1994) – que tem como primeiro plano uma carta escrita a mão por sua mãe biológica –, *Viu o céu?* (1995), *Sol Poente* (1996).

Quanto ao pai, ela tenta encontrá-lo no filme *Em seus braços* (1992) e lhe presta homenagem póstuma em *Céu, vento, fogo, água, terra* (2001), oferecendo uma marca inscrita na pele à maneira da tatuagem enigmática do próprio pai, que ela só conhecia por uma fotografia em que ele aparecia sem camisa e com a tatuagem à vista, sobre a qual Naomi se debruça em busca de significado. Hesitante, ela busca um tatuador que a convence a fazer uma tatuagem falsa, que marcará em seu corpo o pai ausente numa espécie de ruptura que realoja a tradição e a transmissão. Essa hesitação diante dessa escrita do outro em seu corpo é o momento em que ela pode fazer uso da transmissão paterna sem ser devastada pela herança. Sua dúvida caminha da dívida para a dádiva. Ela descobre que o traço sobrevive – da palavra

à imagem –, um texto sempre permanece: abre ao testamentário, rastro de uma vivência que, rente ao dizer, diz de uma inexorável perda. Fazer a mesma tatuagem de seu pai de maneira “falsa” coloca a morte em suspensão, faz figurar o infigurável, dá lugar a uma presença não dada, abre espaço para poder perder algo e encontrar, logo adiante, outra coisa que chega através do inaudível, no invisível do sentido. Seu pai passa a ser uma presença, ainda que esta não supra, vença ou substitua a ausência primeira e estrutural. Agora, seu pai é humanizado.



Figura 1 - *Céu, vento, fogo, água, terra* (2001)

Marie-José Mondzain (2015) afirma em *Homo spectator* que ser um humano é produzir o traço de sua ausência sobre a parede do mundo e se constituir como sujeito que não se verá como um objeto entre os outros, mas que, vendo o outro, dá-lhe a ver o que poderão partilhar: os signos, os traços, os gestos de acolhida e de afastamento.

É sobre uma superfície plana e sem profundidade que Naomi deixa suas marcas a serem compartilhadas – na janela embaçada em *Este mundo* (1996) – que ela irá escrever, com a ponta dos dedos, a frase “estou em casa”, como quem indica o espaço fílmico de sua predileção e o método escolhido para melhor se expressar: inscrever-se (na pele, na tela, na janela, na película).

Tania Rivera afirma:

Para Marie-José Mondzain, o sujeito é em sua origem um *homo spectator*, nascendo na imagem que tem como modelo as “mãos em negativo” da gruta de Chauvet –

aqueles inscrições rupestres feitas com pigmentos soprados da boca sobre a mão espalmada na parede da caverna de maneira a se obter, ao retirá-la, o contorno da mão recortado na mancha de cor à sua volta. Tal gesto funda o olhar ao mesmo tempo que funda o sujeito: aquele que não se confunde com sua presença corporal, mas dela se demarca, retirando sua mão para produzir o signo pelo qual ele se inscreveria na cultura. É marcando sua ausência, pela retirada da materialidade de seu corpo, que o homem se inscreve como imagem – que se dá a ver para si e para os outros – e ao mesmo tempo se separa e se diferencia da imagem como sujeito falante. A imagem da mão é a imagem de um outro com o qual nenhuma relação real é acessível, mas com o qual a ligação imaginária passa pelo reconhecimento do que se assemelha e faz sinal (ou faz signo, *signe*) desde o *distante* (RIVERA, 2013, pp.362-4).

Este mundo (1996) faz parte de uma série de filmes caseiros, em que Naomi procura lidar com elementos pessoais, como o abandono do pai ou a iminência da morte da tia-avó que a criou. Por meio de um inventário de imagens registradas em sua própria casa ou nos arredores da bucólica cidade de Nara, seus filmes esquadriham uma intimidade. Com uma câmera super 8, ela registra momentos de sua vida cotidiana por meio de uma coleção ou arquivo de instantes onde imprime sua marca. O gesto poético e político que caminha ao território do comum persiste atravessando seu cinema construindo uma delicada teia casa-mundo, eu-outro. Ela estabelece neste filme uma correspondência fílmica em 8 mm que manteve com Hirokazu Kore-eda, em que afirma na umidade de uma janela: “Estou em casa”. Deste gesto doméstico e íntimo ela se encaminha ao outro e compartilha, na correspondência filmada, surgida de encontro com Kore-eda no festival de cinema internacional de Yagamata, o cristal da amizade: um laço também político produzido na partilha, mas também no intervalo, pela heteridade fundamental do outro. Assim nos lembra Blanchot, no ensaio inaugural do livro *A Amizade*:

A amizade, essa relação sem dependência, sem episódio, passa pelo reconhecimento da estranheza comum. O movimento do entendimento ocorre quando ao falar, se reserva, ainda que na maior familiaridade, a distância infinita, essa separação fundamental, a partir do qual aquilo que separa se torna relação (BLANCHOT, 1971, p.329).

Esse entrelaçamento de casa e mundo, corpo e natureza, arte e vida, proximidade e distância é o que verdadeiramente parece interessar a Kawase, em seu fecundo trabalho de rememoração e criação através dos filmes. Entretanto, é preciso reconhecer, uma vida inteira não cabe numa obra, assim como uma obra inteira não cabe num texto. Essa ausência constitutiva é o que motiva a diretora a ir em busca do pai, filmar a avó e o filho, estabelecer intensas trocas com amigos, viver e fazer cinema.

De forma semelhante, é tudo que permanece não dito e não compreendido no cinema de Naomi Kawase, tudo que seus filmes guardam como potência, tudo que chove e renasce que pode também nos dizer da dimensão do gesto e da intimidade que ela faz constituir como seu território, lembrando aqui que a formulação do conceito agambeniano de gesto passa pela atenção à origem da palavra em latim: *gerere* (gerir). Naomi irá gerir uma maneira singular de tornar visível o mais íntimo, mas advertida que na dimensão do íntimo, como no verso “o eu é um outro”, de Rimbaud. Quanto mais nos aproximarmos de um “si mesmo” buscando a verdade, mais nos deparamos com o fato de que “si mesmo” é “um outro”.

O máximo da intimidade é, segundo Jacques Lacan (1988), a *extimidade* - um dentro que é fora, não estar em casa consigo mesmo, pois não há coincidência para consigo mesmo.

A *extimidade* questiona um ideal de identidade. O sujeito é o lugar da *extimidade* – a pura diferença. Diferença que se imprime como uma escritura de uma não- equivalência que se estende para a relação com o tempo. Para Giorgio Agamben (2007), a contemporaneidade só pode ser experimentada por quem mantém uma relação singular com o próprio presente, na medida em que adere a este por meio de um anacronismo.

No cinema de Naomi há, portanto, uma dimensão política, que iremos estabelecer aqui como uma política do íntimo: a abordagem das paisagens da intimidade, das geografias do indevassável, através de uma arte que, por excelência, e um dar-se a ver.

No texto *Dar à Luz. Naomi Kawase* (2011), Luis Miranda cita Sei Shonagon e a aproxima de Naomi, ainda que a primeira tenha vivido em Kioto, na capital imperial do período Heian (794-1185 d.C). Em seu ensaio, Miranda sublinha que nos filmes de Naomi Kawase, nascida em 1969 em Nara, podemos perceber a mesma inclinação de Sei Shonagon para reter e enumerar impressões e vestígios de coisas encontradas que dão forma a uma paisagem da intimidade. Ele aproxima os filmes privados de Naomi com o *Livro de Cabeceira* de Sei Shonagon através daquilo que ele nomeia de uma “disciplina japonesa de contemplação” e pela geografia da experiência íntima por meio de uma poesia do empírico que é uma espécie de cartografia do íntimo.

A forma privilegiada que Naomi encontrou para revelar o indevassável é uma espécie de documento íntimo, filmes “privados” que visitam e deambulam por espaços domésticos numa poesia da impermanência que se constitui como política à maneira agambeniana: a política não como um resultado externo de um fazer, nem uma dimensão que tem em si

mesma seu próprio fim, mas uma pura medialidade, num tipo de ação que é definida pelo seu próprio exercício.

Uma política que nasce como lugar da gestualidade humana, na qual o lugar ético aberto por essa possibilidade não tem a forma pronta de um fazer ou de um agir, mas se revela, se dá a ver como um suportar aquilo que no mundo nos convoca e interroga.

Assim, o gesto no cinema de Naomi vem dar notícias de uma experiência absolutamente singular, mas que é também uma medialidade – onde estão imbricados a artista e seus espectadores em uma relação contingencial. Ela só faz revelar uma cena que está também em cada um e com a qual não sabemos bem o que fazer. Trata-se de uma entidade complexa que produz um laço invisível, desdobrado no tempo e no espaço, um laço que se funda juntamente com a abertura ofertada pelo gesto. Gesto aqui entendido sem nenhuma pretensão de obter qualquer tipo de efeito, mas como afirmação de um documento íntimo que quer dar à luz as coisas e, ao mesmo tempo, também preservar sua opacidade.

Naomi pode percorrer em minúcias a ramagem de um arbusto, como se desejasse reconstituir a inacessível sequência de seu crescimento no momento que o filma. Ela não apenas move a câmera pelo exterior, mas também deseja chegar ao interior do ramo. Assim ela também filma a pele enrugada da avó, o brilho do sol sobre as folhas, uma luz em viés numa pedra capturando todas as nuances como pele que olha.

Em *Nascimento/Maternidade* (2006), o argumento funda-se no vínculo afetivo entre a avó que a criou e seu primeiro filho. Há momentos duros e um longo interrogatório em que Naomi questiona a idosa sobre suas atitudes ao longo da vida e reclama o fato dela ter escondido que não era sua mãe biológica. Depois de alguns minutos de tortura que se seguem com o choro dolorido da avó, surgem belas imagens intimistas que evocam a delicadeza de uma relação e preenchem os momentos de uma reconciliação. A partir daí, duas cenas operam como “punctum”, algo que, no dizer de Roland Barthes em *A Câmara Clara* (2015), tem poder de furar a imagem. Segundo o autor, certas imagens são como pequenas agulhas que podem ferir, pungir ou causar muito incômodo, a ponto de não conseguirmos tirar os olhos delas. No cinema de Naomi Kawase, as imagens também são uma espécie de imagens que se entrecruzam, cintilação erigida além da aparição: a iminência da morte da avó, provocada pela existência de um tumor em seu seio; o nascimento do filho, cujo parto foi filmado pela própria cineasta, com uma câmera portátil.

Toda a estrutura do documentário é baseada em entrevistas feitas com a avó, de modo que o olhar da senhora se dirige para uma personagem que está atrás da câmera. Naomi filma o que está próximo mas, com o desejo de ir além de uma biografia, olha para seu mundo, oscilando sempre na dimensão da alteridade e no que aí se resulta inabarcável. Ela filma os seios da avó, que a amamentaram no lugar de sua mãe biológica. Ela está grávida, será mãe e filma também seu próprio parto, mas não fará nada parecido com o gesto radical exibido em outro filme japonês, assinado por Kazuo Hara, em que a amante do cineasta deu à luz diante da câmera, por seus próprios meios e sem ajuda. Neste trabalho, havia o desvelamento agressivo dos tabus da privacidade; em *Nascimento/Maternidade* (2006), o que há é a celebração da intimidade, a preservação de um núcleo indevassável.

Se há uma vontade de memória, ela aparece sempre intercalada com o silêncio ou sussurro, pois Naomi parece saber – como bem dito por Tania Rivera no texto *A memória como gesto* (2014) – que “a memória não tem nada a ver com o arquivo. Seu funcionamento é menos o do armazenamento que o do relâmpago, da centelha luminosa”, lembrando um trecho famoso de Walter Benjamin: “O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido” (BENJAMIN apud RIVERA, 2014, p.129).

E se há uma dimensão do arquivo em Naomi, ela é reinventada e se dá através de um “work in progress” ou na subversão da própria ideia de arquivo. Uma das questões fulcrais e aglutinadoras de seu trabalho é uma escrita do íntimo, atravessada pelas tensões e impasses do espaço biográfico contemporâneo, na medida em que ela sempre se desloca entre dentro e fora, íntimo e externo. Em *Nascimento/Maternidade* (2006), em muitos momentos sua câmera se volta para a janela e captura poeticamente a luz que entra pelos vidros e se espalha pelos ambientes, ou para a imagem que vem de fora e aparece refletida na radiografia do tumor de sua avó.

Enquanto filma, Naomi busca encontrar possíveis nomes e oferece a imagem como uma pintura que só contém detalhes e espaços vazios. Ela faz de cada gesto, imagem ou som a condensação da experiência inefável do tempo e da memória, em que sempre aflora o contingente, o não necessário. Assim é como quando filma a avó em idade muito avançada, com marcas do tempo inscritas no corpo, nas rugas, nas manchas, no olhar cansado que pede perdão. Ou quando, logo no início do filme, a avó se banha e seu corpo é esquadrinhado pela câmera, que captura imagens de cada parte, separadamente, ocasionando um intenso

estranhamento e deslocamento, pois muitas imagens parecem não remeter a um corpo humano ou são difíceis de serem identificadas como partes de uma pessoa. O seio – tanto o seio doente da avó, quanto o próprio seio de Naomi – é enquadrado pela câmera-pele. Nele incide vida e morte de maneira inseparável, presença passível de expressão, mas não de representação. Aberta à alteridade e numa relação íntima e abissal, ela filma visceralmente seu próprio corpo dando à luz: experiência de si em permanente desterritorialização. Em seguida, a morte da avó se aproxima. Fogos iluminam o céu da janela do hospital. A avó não mais a reconhece. Está em curso a tradição centenária de queimar a grama da encosta do monte Wakakusa em Nara: o gesto de atear fogo na grama para que ela renasça é uma profanação que transforma obscuridade em luz. Dar à luz é tanto filmar o nascimento de seu filho – numa sequência lúcida e incomum, em que ela se dispõe a fazer um vídeo-diário que coloca um limite muito tênue entre o que existe de interesse para si ao revelar sua intimidade e seus traumas mais profundos – quanto poder tocar a morte naquilo que ela porta de ferida comum, algo que sua própria experiência possa revelar para o outro. Operando o tempo todo nesse limite, Naomi faz um uso muito peculiar e especial da câmera, extrapolando o sentido do mero registro e ampliando suas possibilidades de expressão.

O mais impactante, no caso de *Nascimento/Maternidade* (2006), é que a diretora pede a câmera e grava, de uma perspectiva nunca vista, o momento em que o filho deixa de ser “parte dela” (o corte do cordão umbilical) – e, porque não, seu próprio nascimento como mãe. Esse plano inédito demonstra, antes de tudo, a intensidade cada vez maior do registro pessoal feito com uma câmera que pode estar ligada a quase todo momento e pode ser levada para qualquer lugar, captando momentos cada vez mais precisos e preciosos. O que essa captação traz de estético e plástico – planos próximos, imagens em lugares com pouca luz, planos tremidos, o som da respiração – também intensifica a proximidade.

No filme *Em seus braços* (1992), o inventário íntimo se transforma numa busca que revela a complexa trama da memória na relação com a linguagem. E sobre essa complexa trama gira a experiência do cinema em Naomi como exercício “transcendental” em que se esboça a si mesma e também dilui-se em um único e mesmo gesto. O documental desdobra-se em imagens que são um inventário de momentos e lugares que se vivenciam em função do ausente (em última instância, ausência condensada ao redor do pai e do enigma sobre sua origem).

O que a artista faz é recriar visualmente o paradoxo da memória: a distância entre os

vestígios do passado – fotos, certidão de nascimento, objetos diversos – e a memória mesma, sempre insuficiente e fragmentária, como evocado por Tania Rivera (2014), para construir o que esta nomeia de “memória viva” – uma espécie de intersecção entre memória voluntária e involuntária.

Na película *Em seus braços* (1992) – sua odisséia íntima pelo pai – Naomi regressa e constata a existência de um real inassimilável estendido no tempo. Passa, porém, de sujeito das recordações a sujeito que recorda. Podemos entender esse giro como gesto que se opera fotograma após fotograma – numa frase interrompida ou numa abertura silenciosa e íntima em direção ao que escapa e retorna sempre. O filme é uma espécie de narração com tom de confissão, em que a diretora passa por um desfiladeiro de emoções e divide seus medos e dúvidas. Ela diz, sobre a busca ao pai: “O tempo passa, nada acontece; embora dentro do coração bata forte. Parecendo explodir.”

Naomi possui uma única foto do pai como referência e, para ela, essa foto não se distingue do broto de uma planta do jardim da avó, porque ambas as coisas nada mais são do que fotografias, capturas de algo em devir. Ela transita com sua orfandade por ali e se pergunta: “Quem sou?”. Porém, resiste aos consolos do meramente capturável, resiste ao exercício narrativo de dar notícias. Ela prefere rastrear vestígios, percorrer todas as dimensões – das diminutas às inabarcáveis, do detalhe à paisagem.

Em seu cinema se articulam memória, gesto e intimidade, sobretudo no filme *Em seus braços*, em que o que se insinua é uma retirada para uma zona mínima de significado – um caminho que contempla o real, algo que Lacan trabalhou ao longo de sua obra como inapreensível, aquilo que sempre escapa.

Se abordarmos o cinema de Naomi como uma espécie de escritura, podemos dizer que ela “filma-escreve” para tocar o que não pode ser dito, para acariciar o impossível.

Trata-se de um gesto poético e político: relicário de instantes que carregam a centelha do gratuito, lampejo daquilo que excede, descoincidência consigo mesmo e, ao mesmo tempo, grifo na presença que só faz revelar uma ausência, uma maneira de se espriar nos elementos mundanos passando pelos territórios opacos da intraduzibilidade, aquilo que resiste em passagens, barragens ou desfiladeiros da intimidade.

Na força que constrói o íntimo no cinema de Naomi existe uma voz que não perde o cristal de seu som, sua pureza ancestral, seu silêncio estrutural, que faz ressoar a singularidade

de um timbre ou o brilho de uma fina lâmina.

Na imagem-pele que Naomi constrói, ela vibra com enternecidos assombros. Não por acaso a foto, a partir da busca por um pai que ela não conhece, acaba por gerar uma inscrição sobre seu próprio corpo: uma tatuagem que incide como marca cortante, a ponto dela imitar essa tatuagem em sua própria pele, num duplo movimento de encarnar algo do pai mas, pela via da transmissão, também poder saltar para fora dessa marca. E pele aqui, é o fora, como lembra Tania Rivera:

A pele é fora. Ela me delimita, traçando bordas e marcando fendas, passagens para o mundo. Espera-se que eu fique “dentro” de minha própria pele, encarnando uma unidade localizável em um dado local. Mas algo pode vir me revirar no espaço, tirando-me subitamente do lugar e apresentando a pele fora de mim, *im-própria* – e no entanto tão profundamente íntima (RIVERA, 2013, p.249).

O norte do filme é essa única fotografia, na qual o pai segura a filha recém-nascida. Naomi se encontra em seus braços, mas esse abrigo se apresenta como zona de ausência e de um saber não-sabido, e isso precisamente porque o real em seu cinema é atravessado pela vida – numa foto ou numa árvore que estão ali, irredutíveis às manobras de qualquer impulso narrativo controlado de onde já se pressupõe um efeito qualquer. Existe uma vontade de autorretrato, porém não por meio da exibição do *eu*. Trata-se aqui da dimensão do acontecimento, tal como descreveu Roland Barthes (2004, p.34), “o acontecimento não se ultrapassa jamais para passar a outra coisa”.

O cinema de Naomi – e sua abordagem do íntimo por uma via biográfica – existe somente para denunciar aquilo que falta, que tropeça, que acontece sem que possamos controlar. O deslizamento do íntimo sobre a superfície das coisas é contundente, encarnado e alheio às significações prontas. Naomi esboça uma separação de si mesma, uma fissura constante no instante filmado, de onde sempre irrompe algo que ainda é balbúcio, ebulição discreta da vida íntima, intuição de algo que sempre permanecerá segredo para seu próprio *eu*, sustentando a ideia freudiana de que o “eu não é senhor em sua própria casa” – idéia trabalhada por Freud em *Uma dificuldade no caminho da psicanálise*, de 1917. Freud compara sua descoberta do inconsciente com dois outros golpes dados pela ciência sobre o amor-próprio da humanidade: se Copérnico retirou a Terra do centro do universo e Darwin mostrou que o homem não está no centro da criação, a psicanálise descentrou o homem de si mesmo ao mostrar que o *eu* não é mesmo senhor nem em sua própria casa.

Aproximar-se do lugar da arte para Naomi Kawase foi, desde o princípio, como ela

relata em muitas entrevistas, um modo de poder existir a partir da aguda percepção de um estilhaçamento do *eu*, algo que implica se inscrever numa topologia sem nenhuma garantia. Mesmo quando busca seu pai a partir do vestígio de uma fotografia, parece saber que o que está em jogo não é um encontro simétrico, mas algo como um dentro que estará sempre fora, uma clivagem entre a região de segurança no mundo e a região insegura do artista. Tremor para onde ela sempre foi levada quando convocada pela exigência de uma obra “biográfica” dada por uma medida real, visto que em seu trabalho, arte e vida estão intrinsecamente articulados.

Em *Floresta dos lamentos* (2007), Naomi filma fenômenos obscuros e imprecisos, nuvens, multidões. No entanto, o que está em jogo é investigar, por exemplo, a dinâmica entre mulheres e seus amantes ou entre amigas trabalhando num lar de idosos. Esse jogo que se opera em seu cinema entre o grandioso e o mínimo, ajuda a construir uma ideia de intimidade e de biografia que abriga a memória que faz cultura e o gesto como operador da instabilidade do sujeito, da efemeridade da própria existência. Sua câmera se presentifica para flagrar um efeito de ruptura da representação onde o *eu* perde seu lugar e se dissolve. O sujeito em seu cinema é uma imprevista cintilância que surge pela via da transmissão.

Quando filma, Naomi move a câmera, reenquadra, corta para novo ângulo de visão, liga ou desliga a câmera rapidamente e o que se delinea é claramente a decisão por um estilo em retratar-se e retratar o outro a partir da incompletude.

Eis que surge uma tênue e, no entanto, poderosa ideia de comum, de comunidade. O horizonte do comum aqui é essa estranha fronteira em perpétua renegociação e em imprevisível fuga.

Blanchot (1983) fala em “comunidade da ausência” no lugar da ausência da comunidade. Uma comunidade sem comunidade na partilha de um princípio, apropriado de Bataille, de incompletude e insuficiência. Trata-se, como afirma Marisa Flório Cesar (2014), da partilha de um silêncio, de um “inconfessável” e de uma intimidade sem deus e sem eu – é essa privação que o torna consciente da impossibilidade de ser ele mesmo, de se insistir como *ipse* ou como indivíduo separado.

É a esse mistério que se devota o cinema de Naomi: se há um *eu*, ele se apresenta sempre como um *outro* e na impossibilidade de um único e confortável corpo, Naomi recria com sua câmera-pele um lar que perambula pelo mundo, por um país-mistério dela e de

qualquer um.

No filme *Céu, vento, fogo, água* (2001), ela recebe a notícia da morte do pai pela secretária eletrônica. O primeiro plano é a vista noturna da torre de Tóquio que pisca, fantasmagórica, envolta no céu negro. Sobre essa imagem instável e oscilante nos contornos, se escuta a voz de Naomi: “Estou olhando. Onde está todo o mundo?”. Não há resposta. Silêncio, silêncio do mundo como afirma seu título em francês: *Dans le silence du monde*. Kawase estava olhando, obviamente, através da câmera, e a torre de Tóquio não era a torre de Tóquio e, sim, sua imagem reproduzida em um televisor – o que explica o piscar trêmulo – no meio de um quarto na penumbra. Naomi começa, então, a cantar uma cantiga infantil como que tratando de diluir a obscuridade. O filme termina com Kawase em um plano lento, correndo através de um campo em direção ao crepúsculo, com a memória do pai delineada sobre sua pele nua a partir de uma “falsa tatuagem”, em que ela se apropria de um traço do pai inscrevendo em seu corpo uma experiência já sua, que caminhou da aterradora ausência à assinatura de um nome próprio a partir de um gesto que, pela via da transmissão, a singulariza e a torna autora.

Em *O autor como gesto* (2007) Agamben cita a conferência de Michel Foucault *O que é um autor?* – em que este diz de uma espécie de “escrita” em que não se trata tanto da expressão de um sujeito quanto da abertura de um espaço no qual o sujeito que escreve não para de desaparecer: “a marca do autor está unicamente na singularidade de sua ausência”.

Em Agamben, ainda, o mesmo gesto que nega qualquer relevância à identidade do autor afirma, no entanto, a sua irreduzível necessidade.

No cinema de Naomi a autora aparece numa espécie de xamanismo da intimidade, em que rende culto à natureza, à impermanência dos vivos, à herança inapreensível dos mortos. Ela se representa em sua evanescência de autora como um ser assombrado pelo seu próprio nascimento. Busca reter o contato e nesse gesto, onde se enodam memória e intimidade, ela acaricia a imagem, filma para permanecer em tudo aquilo que encontra pelo caminho, para imprimir-se na casca das árvores ou na crosta da terra.

Em um momento do filme *Caracol* (1994), sua própria sombra se perfila enquanto enquadra os primeiros brotos de uma planta que a avó havia semeado para ela, gira sobre si mesma e traça uma panorâmica do sol que ilumina a planta nesse momento, e que desenha sua própria sombra sobre a terra. Há um momento onde Kawase toca o rosto de sua tia-avó, após

tê-la observado da janela. Esse ato de acariciar a imagem, de fazer do contato o gesto primordial, sugere a aposta numa “câmera-pele” – expressão utilizada pelo crítico Luis Miranda em *La cámara-piel: tocar la imagen (y el rostro) de la anciana em Caracol* (2011).



Figura 2 - *Caracol* (1994)

Este filme tem como primeiro plano uma carta escrita a mão por sua mãe biológica e é o primeiro filme de uma trilogia dedicada à tia-avó que é sua mãe de criação. Inori, sua mãe, começa falando da morte enquanto cuida das flores e dos legumes do jardim, filmados pelo olhar de Naomi que penetra e deixa-se penetrar pela espessura do mundo. Em Naomi, “pele” não é somente superfície. Como nos lembra Didi-Huberman em *A pintura encarnada*:

Aliás, nem mesmo a pele é uma superfície. Seu conceito não para de hesitar entre o tegumento (o que recobre) e a derme (o que descobre ou despoja, segundo a etimologia da palavra) [...] Em todo caso, ela não é o órgão de um sentido como tal, mas a superfície de interposição entre o sensível e o sentir [...] A pele é, portanto, antes de tudo, concebida como superfície e princípio de separação (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.43).

Com sua “câmera-pele”, em *Céu, vento, fogo, água, terra* (2001) ela tenta tocar algo que não se deixa apreender: um filme sobre o luto da morte do pai e o que só se pode experimentar como ferida. Naomi deseja tatuar o corpo à imagem e semelhança dele, quer levar na pele uma marca, uma queimadura – no sentido mais literal da palavra – que faça presente algo que nunca pôde habitar sua biografia. Assim, ela mesma a escreve, torna-se autora.

Existe um sujeito-autor. Naomi nos comprova isto, fazendo-se atestar por meio dos sinais de sua ausência. Se sustenta a ideia de um autorretrato em seu cinema, é justamente

percebendo essa identidade que ela filma ou que tenta constituir algo que será sempre fragmentário. O autorretrato não se trata de uma simples narração, confissão ou dramatização distanciada da história de vida, ele avança, em vez disso, como uma série de vestígios e em inventários, como Naomi faz tão bem, que são apenas um lampejo ou prova passageira da passagem de alguém.

Num exercício íntimo de verticalização em direção ao cerne de uma busca pelo pai, encontramos um corpo que explode a partir da desconexão de espaços. Os filmes de Kawase fazem tremular na dimensão do biográfico o incomensurável que reside na ideia de um *eu*. Naomi filma essa dispersão tanto no filme *Em seus braços* (1992), em que mostra a busca pelo pai, como em *Céu, vento, fogo, água, terra* (2001), no qual uma mensagem deixada em uma secretária eletrônica informa a cineasta sobre a morte do pai. A partir daí ela se dispersa numa gota de água, no reflexo da janela de um trem, numa palavra que se escreve e se dissolve no vapor de um espelho. É a vida transformada em registro como uma ética de preservação singular, calcada naquilo que se pode perder. Para isso, Kawase guarda e recicla as mensagens da secretária eletrônica e as usa como trilha sonora de filmes pessoais. Com frequência, no silêncio absoluto ou pontuado apenas pelo tique-taque de um relógio sob seus próprios pensamentos sussurrantes, essas mensagens constituem a trilha sonora essencial de seus pequenos filmes pessoais.

O sinuoso *ethos* do íntimo no cinema de Naomi evoca essa possibilidade de deixar marcas em um lugar vazio: ao filmar-se no espelho (câmera na mão, na altura de um dos olhos, encobrindo, portanto, parte do rosto) ou quando filma a própria sombra, alongada e estranha, sempre e até quando o sol permite.

Ambos os gestos captam, de modo diferente, a poética fugidia e efêmera do autorretrato. Ambos os gestos aparecem de forma central no trabalho de Kawase, que possui uma forma movediça entre documentário, testemunho e narrativa, um trabalho assombrado pela presença-insistente, constante e, no entanto, intermitente de uma voz e de um corpo.

Há um jogo de esconde-esconde que Naomi Kawase faz com seu próprio corpo. Dele vislumbramos fragmentos ou, em outros momentos, ele se mostra inteiro em sua crueza, mas impossível de se revelar todo. Se tocamos com os olhos o corpo de Naomi, isso se dá normalmente por meio de uma mediação indireta, fugaz: algum reflexo acidental distorcido ou um instante revelado por uma câmera de segurança, por exemplo.

Trata-se de uma ética do íntimo que nada tem a ver com uma estética do narcisismo, pois se Naomi fala de si pela potência de sua arte é para acrescentar um gesto que a desloca e também nos desloca de um centro, de uma ideia de um ego auto-centrado: enquanto a câmera filma, a mão da diretora entra constantemente no quadro, como se estivesse verificando por toque uma realidade que ela desconhece e como se ancorasse seu corpo aí, na evanescência de um gesto que sempre escapa, numa ideia de subjetividade que aponta para uma divisão perpétua e não para um *eu* artístico com intenções claras e controladas. Assim como Agamben revela em *O autor como gesto* (2007, p.59), quando trabalha a presença-ausência do autor na obra, a partir do “gesto que continua inexpresso em cada ato de expressão”, e afirma que “o autor está presente no texto em apenas um gesto na mesma medida em que nele instala um vazio central”.

Essa afirmação e seu desdobramento parecem possuir profunda afinidade com o cinema de Naomi: onde a vida real é posta em jogo, sua liberdade, sua desventura e sua morte são decididos em sua obra. E parece óbvio também que não se trata simplesmente de uma biografia e nem de uma relação de representação e simbolização, mas de algo essencial em que sua vida é sempre colocada em jogo. Daquilo que Naomi toca, nada é propriamente sólido. Ela faz uma aposta ética e uma espécie de tributo a tudo que é fugidio, efêmero, com as coisas voando ao seu redor.

E é justamente aí que se articulam arte e vida na obra de Naomi: precisamente no ponto em que sua vida foi jogada na obra. “Jogada, não expressa; jogada, não realizada” (AGAMBEN, 2007, p.61). Naomi aparece em seus filmes como uma presença incongruente e estranha a si mesma, transmitindo uma intensa sensação de intimidade, ainda que apontando a câmera para campos e árvores, para os vincos na pele da avó, para a chuva e para a lama. Ela constrói seu cinema através da presença irreduzível de uma borda inexpressiva ou do “gesto ilegível” que porta o vazio.

Em *A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud*, Jacques Lacan (1998) fala de uma excentricidade radical de si em si mesmo com que o homem é confrontado. Ou seja, o centro do homem, o mais íntimo de si mesmo, está exterior a ele.

Para Freud, o interior e profundo é chamado de “Unheimlich” – o estranho familiar tratado no texto *O estranho* (1990). A natureza íntima da *extimidade* de Lacan e a estranheza familiar de Freud carregam certa ambiguidade. Ambas parecem portar a noção de interior e exterior acontecendo juntos. Ambas são capazes de conjugar o fora e o dentro. Ambas

apontam para algo da ordem do real.

Nesse ponto onde o real comparece, Naomi se ausenta como “eu” e se mostra como sujeito dividido, no lugar vazio em que ela nos deixa entrar, seu cinema acontece, de modo agambeniano: na irradiação do testemunho dessa ausência, como ponto irreduzível e indevassável daquilo que se mostra somente por fragmentos, vestígios e ruínas. Espaço dos fulgores, de contágio, de onde se escreve com o próprio corpo as cintilâncias de uma intimidade esculpida no enigma, como em *Carta de uma cerejeira amarela em flor* (2002), filme feito a pedido do amigo e crítico de fotografia Nishii Kazuo, que solicitou a Naomi que registrasse sua vida até o último suspiro. Hesitante, Kawase pergunta ao amigo o que ele gostaria que fosse filmado, ao que ele responde: “Só quero viver pelo maior tempo que puder”.

Embora o que esteja sendo mostrado em *Carta de uma cerejeira amarela em flor* sejam os momentos da existência de um amigo, este é um autorretrato agudo. Na medida tremulante entre o *eu* e o *outro* é que Kawase encontra sua ancoragem e deriva e escreve uma biografia. No filme, ela se encontra ao lado de um amigo com câncer morrendo numa cama e lança seu olhar interrogativo para fora da janela, para um inseto que caminha ao longo da janela transparente ou para uma luz que cruza em viés uma parede. Esse filme surgido a partir de um pedido de Kazuo Nishii, fotógrafo e crítico que está em seus últimos meses de vida, acaba por se tornar um filme sobre Naomi, na medida em que, para ela, uma obra é também extensão de sua vida. Nishii pede à amiga que capture as conversas sobre a vida e a morte, sobre imagem e criação. Ele deseja ser filmado nesse estado de transe em que se toca a morte com olhos ainda transbordantes de vida. A claustrofobia do quarto de hospital contrasta com o jardim além da janela, onde a primavera irrompe obscena nas flores amarelas da cerejeiras. Ele agoniza diante da beleza da primavera: sua solidão e exílio e seu laço último com o outro, com o mundo. O espectador se sente cúmplice desse momento derradeiro, desse inventário íntimo.

Sensação que não acontece somente nos filmes decididamente biográficos, mas também naqueles que vivem a biografia pelas bordas como *Sabor da Vida* (2015), em que uma senhora japonesa com cerca de 70 anos – ligada à transmissão de algo da tradição e ao apreço aos valores espirituais, conversa com os animais e com a natureza – delinea um tempo singular diante do empuxo de uma adolescente que, no filme, representa o que é fugidio, o tempo que escorre pelas mãos, a tendência ao supérfluo. Essa relação atravessa

Sentaro, o homem que proporcionou esse encontro, gerente de uma pequena loja de dorayakis (pequenas panquecas recheadas com pasta doce de feijão). A velha senhora tem lepra e, por isso, tem também a saúde muito fragilizada. Sentaro trabalha na loja porque o dono pagou uma dívida sua. Tokue, a senhora japonesa, faz uma deliciosa pasta de feijão e, com isso, as vendas aumentam mas, quando os clientes descobrem de sua doença, deixam de consumir os saborosos dorayakis.



Figura 3 – *Sabor da Vida* (2015)

Sua mão – aquilo que temos de mais íntimo e nossa maior abertura ao mundo, aquilo que nos leva a tocar e reconhecer o outro – aparece no filme como algo que pode ensinar sobre os limites e deslimites do corpo e a experiência da alteridade, algo que dialoga diretamente com os filmes delineadamente biográficos de Naomi como, por exemplo, *Caracol* (1994), em que Naomi se abandona à luminosa experiência do mundo e se lança ao inventário gozoso que a rodeia: céu, bichos, sol, a avó, a roupa lavada, uma aranha, um vizinho, um cachorro, a sensação de umidade ao alcance da mão – uma lista de coisas que fazem o coração bater mais forte. A mão, sempre destacada em seu cinema, em *Caracol* toca com a ponta dos dedos uma nuvem, uma repentina debandada de pássaros, as árvores agitadas pelo vento. Em outros filmes, a mão aparece em nome da errância, como aquilo que vagueia entre a relação que se dá entre um *eu* e o mundo, algo que toca e que convoca os sentidos, que invalida a clausura da obra e se presentifica como abertura. A mão como o que está no mundo, que pode tocar o coração do mundo, a exterioridade que dá lugar à abertura de todos os sentidos. Corpo e espaçamento, que mais do que se anunciar, miram uma enunciação, que tateia o grão de

estranheza da vida. A mão de uma leprosa que se apresenta como espaçamento, fenda, abertura e partição, que reclama o diferir permanente. A mão que se encaminha para a pele do mundo, para a densidade da existência. A mão como aquilo que cava um espaço para o sujeito, como afirma Tania Rivera em *Helio Oiticica e a Arquitetura do Sujeito*, a respeito das mãos que fazem o vaso:

O oleiro produz com sua mão um vaso ao fazer nascer na matéria da argila um furo, um côncavo, uma cavidade. O vaso, esse objeto singular, utensílio simples, talvez seja “o elemento mais primordial da indústria humana”, lembra Lacan: ele inaugura a possibilidade do vazio e do cheio. Esse vazio é um espaço, diz o psicanalista – e nós acrescentaríamos: *um espaço para o sujeito* (RIVERA, 2012, p.61).

Kawase caminha com suas mãos e sua câmera-pele por Nara, sua cidade de origem, filmando outro tempo, a lógica do mínimo como resistência ao assalto de uma super-modernidade. Em seus filmes escutamos os ecos de um tempo da tradição, mas reconhecendo aí a própria tradição como herdeira de um processo de ruptura. E tudo é parte de um projeto maior na obra de Kawase: uma busca por uma identidade que, ao mesmo tempo, comparece e escapa, uma travessia que inclui de partida a aceitação de uma perda que ocorre naquilo que se repete. Do singular ao comum, Naomi opera nas fendas, nos interstícios. Sua obra convoca a idéia de um Japão que só encontra continuidade naquilo que se corta e se divide. Assim também ela se move: pelas estreitas ruelas tão características do antigo urbanismo japonês presente em Nara, embrenhando-se em jardins, dobrando esquinas seguindo as pessoas em sua indeterminação, tentando alcançar aquilo que se furta ao enquadramento. Em muitos filmes escutamos seus passos, seja na passagem pela folhagem de um jardim, seja pelo silêncio colocado em jogo pela sua câmera-pele que embaralha as fronteiras entre a cineasta e o que ela toca. Naomi se preocupa muito com a relação de proximidade participativa que a câmera estabelece com o que é filmado – pessoas, objetos, natureza.

Em *Nascimento/Maternidade* (2006) quase tocamos na pele enrugada e molhada do corpo de sua avó, em um transbordamento da qualidade sensível da visão proporcionada pela câmera na direção de um tato visual como uma ética que nos chama a adentrar fisicamente os espaços, tocar em vertigem os corpos, participar das festividades de seu vilarejo, sentir a brisa no rosto, arder com o fogo e habitar a cena. Sua política está fora dos grandes discursos e agendas – trata-se de um convite ao território do comum que passa pelo agudo consentimento do mais singular. Seu cinema é alguma coisa que toca uma região misteriosa dos regimes discursivos e se situa num além de uma definição de país, sociedade ou tempo histórico. Sua inscrição acontece com uma lâmina cortante e com agulha e linha: ao mesmo tempo em que

disseca uma espécie de objeto enigmático que sobrevive em cada filme, ela também costura uma identidade fragmentada, colocando no centro de seu cinema o paradoxo da presença-ausência.

No cinema de Naomi arte e política são formas de partilha do sensível, como bem assinala Marisa Flórido Cesar (2014, p.59): “Como a arte, a política constrói uma nova relação entre o visível e seu significado, entre o singular e o comum, entre a passividade e a atividade”. Ela lembra de Rancière:

A arte não produz conhecimentos ou representações para a política. Ela produz ficções ou dissensos, agenciamentos de relações de regimes heterogêneos do sensível. Ela os produz não para a ação política, mas no seio de sua própria política” (RANCIÈRE apud CESAR, 2014, p.59).

Atenta a um espaço que engendra outra temporalidade, Naomi nos conduz por pequenos vilarejos japoneses e pelos gestos incrustados na fineza das coisas. Seu cinema tem espessura e densidade, transparência e opacidade. Se, de início, está à sua procura ou em busca de um pai, na medida em que caminha e avança nos filmes, passeando por um passado imemorial, por crises da sociedade japonesa, pela imanência brutal ou pela transcendência do aqui-agora, ela reinventa uma geografia comum. A ideia de comunidade no cinema de Naomi surge como afirmação física e sensível da vida, revelando o biográfico que acontece em fricção com o mundo e uma dimensão do íntimo que é quase mística, na medida em que se debruça sobre o insondável das relações e daquilo que liga as pessoas, como no já citado *Carta de uma cerejeira em flor* (2002), que é menos o retrato de uma vida que se encerra e mais um retrato agudo de uma amizade. Nesse ensaio imperfeito e inacabado, o que se registra são os últimos dias de vida do crítico de fotografia Kazuo Nishii, diagnosticado com uma doença terminal e preso ao leito de um hospital. Mas, essa amizade coloca em questão outro laço que o cinema nunca deixou de abrigar: aquele que o liga à passagem do tempo e, mais diretamente, à própria experiência da morte. Entre Nishii e Kawase há dois laços que se misturam: por um lado a possibilidade de estarem juntos num encontro mediado pela câmera, compartilharem suas experiências ou inquietações e, por outro lado, um laço ontológico que liga o cinema à figura do tempo, preservando as palavras e os gestos dos corpos filmados, mas revelando, no mesmo movimento, seu caráter transitório e efêmero. É sobre essa contradição própria ao cinema – que, ao mesmo tempo, preserva e anuncia o fim daquilo que filma – que se constrói essa relação estranha – um tanto desajeitada e desigual, mas nunca injusta – entre um homem que sofre profundamente o fim de sua vida e a cineasta que registra seus últimos

gestos, suas últimas palavras.



Figura 4 – *Carta de uma cerejeira em flor* (2002)

“Eu recorro a você para deixar um traço”, disse Nishii a Kawase no primeiro encontro. É um traço que se torna acontecimento com imagens que reanimam o que não pode ser esquecido. Com Nishii em seus últimos momentos, no deslizar para fora da imagem e do mundo há algo que se preserva como contundente relicário para além da morte. Kawase permanece fiel a essa contradição, escolhendo o diálogo, ainda que fragmentário e imperfeito, no lugar do consolo, pela coragem de uma presença desajeitada e firme ao invés do silêncio covarde e inibido. Ela aceita como invocação ética filmar os últimos instantes de um homem e seu filme acaba se tornando um elogio à delicadeza da vida e a raridade de uma experiência em comum que preserva em seu seio a centelha de estranheza de cada um, desfazendo o nó obscuro e silencioso da morte para trazê-lo à superfície de um encontro e ao subterrâneo da imagem. Nessa contradição que começa pela mão, atinge a pele e caminha às vísceras e ao coração, naquilo que se externa e que se interioriza, os amigos falam sobre arte e liberdade, sobre o mundo que se abre diante da câmera, sobre a tristeza inevitável de um registro de memória. Naomi se encontra onde sabe perder e é justo por isso que ela também nos encontra.

Quando Kawase diz “eu filmo porque quero viver” e Nishii diz de forma simples e direta “eu só quero viver, o máximo que eu puder”, algo essencial se coloca, pois é ao redor

dessa diferença de propósitos que não pode ser suprimida mas, de alguma forma, é internalizada pelo filme e transformada em espaço de cumplicidade, que se constrói seu cinema. A relação que comparece entre Naomi e o amigo é atravessada pelo demasiado humano e por toda sorte de inseguranças, e também marcada pelo desejo de estar junto naquilo que é incomensurável. Se Niishi nos lembra da solidão que é estar diante do próprio fim, Kawase permanece a seu lado, fazendo de sua câmera a instância de mediação de um encontro que sem ela não seria possível. É essa mesma câmera, que se volta com delicadeza incomum à imponente cerejeira do lado de fora do claustrofóbico quarto de hospital e captura os traços fugidios de uma beleza que não havia sido sequer convidada a entrar, que penetra sorratamente pela fresta aberta, modificando uma atmosfera antes era regida pela morte.

O político acontece em Naomi junto do poético, nessa aguda incursão pelo silêncio, pela contemplação, pela morte, e também por aquilo que pulsa e vive. Uma escrita do *eu* ao *outro* que acontece através de sua aguda e decidida reinvenção.

E é em meio à intensidade da morte e do nascimento que todo o cinema de Naomi caminha, como se num exercício pungente de redução capturasse o essencial, não somente de sua existência, mas de qualquer existência, não o trauma coletivo ou uma dor que pode se coletivizar, mas uma ferida comum, esse abcesso que fala de um abandono e de desamparo estrutural, que nos une e também nos divide – nossa maldição e nossa beleza.

3. Recolher pelas mãos o gesto como cristal da memória

É a minha própria casa, mas creio que vim fazer uma visita a alguém

Maria Gabriela Llansol

Para além de imagens, gestos ou a liberação da imagem no gesto: é desta maneira que podemos invocar o cinema de Agnès Varda. Um chamado e um desvio, como anunciados por Giorgio Agamben em *Notas sobre o gesto* (2007, p.54): “No cinema, uma sociedade que perdeu seus gestos procura reapropriar-se daquilo que perdeu e, ao mesmo tempo, registra sua perda”.

Segundo Agamben (2007), o cinema é aquilo que pode reconduzir as imagens à pátria do gesto. Abre-se aí uma dimensão ética e política. E é nessa potência do gesto que encontramos uma cineasta que começou a carreira como fotógrafa e levou ao cinema a paixão e o gosto acentuado e erudito pela fotografia e pela pintura.

Mais que uma cineasta, Agnès Varda é uma rara artista que coloca em convivência pintura, fotografia e cinema.

Varda iniciou seu trabalho no contexto da Nouvelle Vague, em narrativas em que muitas vezes ela se incluiu, de maneira autobiográfica, mas de uma forma que, ao contrário de afirmar-se em si mesma, desdobra-se ao outro. Esta é a marca e o ponto de partida de uma obra que opera com a memória, o gesto e o tempo, numa reinvenção do estatuto de representação da realidade. Desta perspectiva, encontramos um cinema como escrita, em que a figura do diretor assume a autoria, pensada como algo que merece ser contado na obra e pela obra, que possa ser transmitido do que é vivido, que faça sentido quando transmitido, ou faça sentido porque pode ser transmitido. Se Varda aparece como autora é por deixar seu traço e seu estilo no interminável que não cessa de se escrever – ou de não se escrever – operando efeitos em sua vida e reinventando sua biografia. Seu cinema é uma escrita regida pelo íntimo.

Em *L'ópera mouffe* (1958), grávida do primeiro filho, Varda criou um ensaio poético com imagens, texto e música. As imagens fluem como o pensamento: uma mulher grávida escrevendo livremente em um caderno de notas; uma abóbora apresentada como ventre; uma pomba dentro de um vidro fazendo pensar no estado de gravidez. Uma gestualidade expandida mistura passado, presente e futuro, entre texturas e imagens que possuem estrutura

de redobra e pulsam nos interstícios. Um cinema que conjuga escrita e subjetividade em uma experimentação que lida com o irrepresentável, com uma opacidade fundamental da imagem e com o inominável que se furta à representação.

Seu caderno de notas é escrito numa intimidade exposta ao mundo e sua escrita é “um escrever interminável e incessante” ou “uma maneira de se separar de si”, como afirma Maurice Blanchot em *O espaço literário* (1987).

No filme, Varda escreve tentando alcançar não uma virtude estilística, mas uma ética da escrita que busca a dimensão instável da palavra ou da imagem, que busca o exílio de estar sempre em outro lugar. Grávida, sua barriga ocupa a tela de maneira transbordante. Desde o início, a presença do corpo se anuncia em sua materialidade física e da escrita. A aparição só se torna possível no limite que a detém. A aparição é, também, o movimento de sua desapareição, como um véu que é uma superfície que cobre e revela, ponto de onde a imagem extrai potência e fascínio, solidão e o fora da solidão, o olhar para si e para fora de si.

Seu corpo é um contorno onde começam e terminam muitas existências e é também um corpo que expõe uma existência. O fora de si comparece com as cenas documentais da Rua Mouffetard, que a revelam pelas verduras e legumes, pelos rostos das pessoas, pelas bocas que se movem dizendo coisas que não entendemos bem, gestos e expressões que irrompem como se a câmera tocasse cada um, conferindo-lhes uma vibrante humanidade. Nunca há um corpo sem outros corpos. E é a diferença dos corpos que os distingue e os expõe uns aos outros.

São pequenos movimentos que ditam um ritmo em que os corpos parecem deslizar pelas mãos, transmitindo uma sensação de intimidade tátil em tudo aquilo que a cineasta faz vicejar com a câmera: as rugas nos rostos, os tons da pele envelhecida e manchada, um olhar perdido, uma pessoa mancando, o gesto de ajeitar um casaco.

Jogos, batimentos, pulsões e repulsões entre os corpos dispostos ao acaso, no imprevisto de uma condição ao mesmo tempo singular e plural.

É a mão de Varda que recorta os corpos até sua indefinição. Assim, a densidade da pele é explorada por nós: embora espectadores, também sentimos as mãos em direção à tela.

Henri Focillon, historiador da arte, escreveu um pungente ensaio chamado *Elogio da mão* (2010) em que ensina que a mão é, antes de tudo, artesã e alquimista. As mãos poderosas precedem o homem nas violências e nas “astúcias do espírito”. Para ele, o gesto que cria

exerce uma ação contínua sobre a vida interior. A mão arranca o tato à passividade receptiva, organiza-o para a experiência e para a ação, ensina o homem a possuir o espaço, o peso, a densidade. As mãos criam um universo inédito, deixam sua marca em toda parte.

No filme de Varda, nas imagens táteis que reverberam entre o interno e o externo, pode se sentir a matéria que a mão metamorfoseia, a forma que ela transfigura, como afirma Focillon sobre a possibilidade das mãos abrirem uma experiência do universo capaz de “solicitar” ou “arrastar” o espírito e fazê-lo travar contato com o peso das coisas. Gomos de uma laranja, um repolho fatiado, as nervuras de folhas: são corpos fazendo-se fora de tudo que poderia contê-los. Varda empreende aí sua viagem a partir das mãos, no entendimento de que para tomar posse do mundo é preciso saber perder algo. Para capturar algo do gesto como cristal da memória e escrever de si é preciso uma espécie de “faro tátil”, no dizer de Focillon, numa visão que desliza pelo universo.

Além das imagens naturalistas, Varda também fabrica e manipula imagens em efeitos de câmera ou edição, pequenas instalações construídas, como uma pequena boneca colada num desenho numa alusão ao feto na barriga ou a já referida pomba dentro de um vidro, trazendo à tona o inassimilável e o que se anuncia como seres ainda por nascer e capazes de recriar um corpo que tenha o poder de começar. Gesto a gesto, palavra por palavra, à medida que o filme avança as imagens vão nascendo e se fabricando a si próprias e se deslocando para uma ideia de comum. Há fotografias de desconhecidos, há uma cena em que crianças mascaradas se deslocam por entre becos, tempo e espaço criando novas dobras. A incidência de um comum vai se colocando entre imagens, numa escrita que se faz numa zona oscilante entre o próprio e o impróprio numa espécie de impropriedade incorporada. Nas imagens surge uma comunidade que emerge das fraturas, na abertura de novos mundos e desregramentos que redistribui lugares e temporalidades dos corpos que, agora, reivindicam ocupar outros lugares e ritmos diferentes daqueles que lhes eram demarcados antes, inventando novas formas de subjetivação. Ao fazer isso, Varda também se reinventa.

L'opéra mouffe (1958) começa com a gravidez na forma de um ventre que transborda o quadro, e segue para o final com uma metáfora do parto: uma lâmpada quebra, um pintinho começa a sair do ovo, há vísceras expostas e uma mulher comendo flores. Condensação que abre possibilidades inusitadas de constituição de mundos, subjetividades circulantes, intensidades múltiplas, durante semanas Varda filma imagens tão flexíveis e sutis quanto sua escrita, afirma um ponto de vista singular a partir de um caderno de notas escrito na

intimidade. Um mês depois do lançamento do filme, Varda deu à luz Rosalie. Seu filme acaba por se tornar uma escrita que se faz com imagens e um endereçamento ao outro, inscrição de contingências e de singularidades que podem ser tocadas por uma sensibilidade comum que preserva viva algumas potentes interrogações: Quem somos nós nesse outro? Quem é esse outro em nós?



Figuras 5 e 6 – *L'opera mouffe* (1958)

Já em *Daguerreotypes* (1975), um álbum de bairro – como Varda o denomina – o filme acontece no âmbito da vizinhança, nas pequenas lojas ao redor. Ela filma com um cabo atado à sua casa, com seu filho recém-nascido no colo. Em *L'Opera Mousse* (1958), Varda,

grávida, realizou um filme que é um caderno de notas sobre a gravidez e o nascer das coisas; aqui, sua relação com o pequeno bebê é colocada como pano de fundo para um filme que desloca interior e exterior ao capturar mercadorias empilhadas, clientes em lojas da rua Daguerre, buscando um retrato dos vizinhos e do que a circundava. O próprio filme dá notícias do que está em jogo para a cineasta, uma vitrine anuncia o filme e uma narração conta:

Tudo começou por causa do Chardon Bleu, uma boutique perto da minha casa na rua Daguerre em Paris, que respira um ar esquecido, um cheiro de inventário interrompido. A gente vê objetos que não mudaram de lugar faz 25 anos, desde que moro nesse bairro.

O tempo é construído através de grandes planos-sequência, geralmente com poucos movimentos, que exploram a duração da ação em tempo real, o tempo do pequeno comércio, que transcorre por entre gestos ou na imobilidade da espera. Num exercício de olhar o outro, Varda vai escrevendo algo seu: na senhora que vende o pão, na contagem de moedas, no fluxo do tempo no interior do fotograma, na composição de um inventário em que os corpos e gestos se comportam como o fio da narrativa. O fato de estar atada à própria casa e ao filho parecem expandir o olhar de Varda para o próximo como o inquietante, para o hospitaleiro como aquilo que desaloja.

É essa ação do olhar que nos abre a um vazio que também nos olha e nos constitui. Lacan (1966), em sua concepção do estádio do espelho, afirma que somos constituídos mediante o olhar do Outro. Um olhar que se antecipa ao nosso, antes mesmo de podemos apreender, por meio da visão, qualquer coisa, pois é somente na extensão do outro que encontramos o próprio olhar.

Aí se deposita o olhar de Varda: na dimensão do comum, tão enigmática como difícil, tão indisponível como esquivada, em um mundo jamais comum onde o familiar está radicalmente problematizado.

Entre vitrines e um pequeno inventário de ações cotidianas, ao plano de um casal de alfaiates costurando sob a luz, o que está em jogo é uma série de relações entre aquilo que se diz e o que se vê, como assinala Tania Rivera em *Cinema, Imagem e Psicanálise*:

Como afirma o filósofo francês Jacques Rancière, trata-se, no cinema, de um conjunto de operações, de “relações entre o dizível e o visível, maneiras de jogar com o antes e o após, a causa e o efeito”. (...) Nas últimas décadas do século XIX, como afirmam os historiadores, Paris estava tomada por vitrines de apresentação da vida “como ela é”, testemunhando (e construindo) uma busca popular por espetáculos de realismo

extremo. O maior exemplo disso é a exposição de cadáveres no necrotério de Paris. Sob a justificativa de busca de identificação dos corpos encontrados pela cidade, são expostos em uma vitrine cadáveres que atraem verdadeiras multidões (RIVERA, 2011, p.13).

Varda não está alheia a isso e, no uso que faz entre interior e exterior, configura um espaço de intimidade, mas não sem levar em conta a matéria exterior que, no filme, é uma operação desenhada, sobretudo, a partir das vitrines da rua, fronteira habitada pelas mercadorias apresentadas ao público que, em sua transparência, deixa sempre entrever o interior, para além de seu limite.

As vitrines são a transparência do dentro e do fora, o abismo de uma ausência instalada nas trocas cotidianas e repetitivas do pequeno comércio. Na sucessão de gestos banais, Varda encontra o extraordinário da espera. No movimento que se estranha e nos convoca há a olhar em face desse outro insondável e estranho a colocar-se sob seu olhar. O que comparece, aqui, é o vizinho como algo que se pode estranhar.

Sua câmera é uma fronteira, uma superfície de contatos e fricções. Nas imagens capturadas na lonjura íntima, na zona intersticial e flutuante, emergem figuras complexas de alteridade e estranhamento, temporalidades e espacialidades plurais, fortuitas e contraditórias. Inquietante familiaridade, deslocamento do campo do inequívoco para o campo da ambiguidade.

Outra cena que abre uma importante discussão é um espetáculo de mágica que, com cenas de ilusionismo, vai lidar com imagens cotidianas. A narração anuncia que o mágico chega para “varrer a lógica e a certeza reconfortantes” e “acordar os médiuns que dormem” – uma brecha para o entreaberto, os gestos cotidianos são alçados então a outra dimensão. De fora para dentro, Varda vai se escrevendo junto ao filme, no território em que este faz limiar, na sucessão de “retratos” de personagens, como ela assinala na narração: “Isto é uma reportagem? Uma homenagem? Um ensaio? Uma lamento? Uma censura? Um acesso? Em todo caso é um filme que eu assino como vizinha Agnès – a daguerreótípa”.

A daguerreótípa que sustenta, numa política da transmissão, não um *eu* seguro de si, mas um sujeito da enunciação que está no seio de uma comunidade negativa: “a comunidade dos que não têm comunidade” (BATAILLE apud BLANCHOT, 1983, p.9).

Em *A potência do pensamento*, Giorgio Agamben relembra um texto capital para se pensar a questão do *eu*: a carta de Paul Valéry a Pierre Louys, onde aquele coloca em jogo uma cisão necessária entre *eu* e o olho:

Nesse afastamento e nesse atraso que se introduz entre o Eu e si mesmo, a ideia de uma presença imediata ao olhar na re-flexão, sobre a qual a metafísica fundava sua certeza originária, perde toda consistência, e a consciência se torna o lugar não de uma presença, mas de um atraso, de uma ausência, de uma lacuna. Ao mesmo tempo, porém, nesse vertiginoso retroceder mímico do Eu para além do Eu, outro olho se abre, outro olhar, impessoal, imaterial (...) (AGAMBEN, 2015, p.89).

Agamben assinala que Valéry ficou tão fascinado pelo pronome *eu* que se pode dizer que toda a sua obra não é senão uma reflexão sobre o *eu* e uma luta com o *eu*. Valéry irá marcar a diferença entre o *Je* e o *Moi* e assinala que o sujeito da linguagem é um duplo peão, ao mesmo tempo dentro e fora do jogo, sempre marcado por um processo de clivagem e deslize. A aposta de Valéry é, pois, a de ir além do *eu* sem o abolir, em direção à sensibilidade e ao corpo. O que se coloca em cena é a dimensão poética e política da arte: lugar que constitui a experiência íntima para Valéry e para Agamben, lugar onde o *eu* supera a *si mesmo* invocando a voz de ninguém. Lugar também que Varda invoca ao dizer de si, ao dizer *eu*, ao esboçar um auto-retrato.

Confirmando o que nos lembra Tania Rivera:

Excêntrico (fora do centro), no sonho (e no cinema, talvez) o sujeito não seria mais que o próprio trânsito de imagens. Assujeitado, ele é jogado em um espaço inqualificável e móvel, denso, onde não se distingue das imagens. Brincando, refaríamos a máxima de Descartes: “So(u)nho, logo existo” (RIVERA, 2011, p.31).

No filme – e não somente neste – a narração *in off* vai se constituir como um importante dispositivo que cria inflexões subjetivas, como o uso da primeira pessoa, um som que fala de perto e cria uma atmosfera muito singular nos filmes. Essa voz não é somente uma voz que diz *eu*, mas que ressoa em nós, como se tratasse de nossa própria voz.

A psicanálise irá interrogar de maneira radical a ilusão de autonomia do ego, a garantia de uma suposta identidade fixa para demonstrar que aquilo que determina o sujeito parte de uma exterioridade.

Há uma alienação que nos constitui e é demonstrada no texto de Lacan *O estádio do espelho como formador da função do eu*, que aponta que é “nesse movimento/intervalo de ‘um ao outro’ que está o sujeito” (LACAN, 1949, p.175).

Em *Os catadores e eu (Les glaners et la glaneuse)* (2000), filme que possui como ponto de partida a definição de “glaneur” e a reprodução de um quadro de Jean-François Millet (1857), também podemos encontrar o sujeito em sua presença e em sua evanescência: visível e invisível.



Figura 7 – *As respigadoras* (Jean-François Millet, 1857)

O gesto de segurar firme a câmera com as mãos e se abaixar para filmar, transforma Agnès Varda em catadora de imagens e uma artista preocupada com o aspecto social que o filme poderá engendrar na palavra e no tempo de cada um.

Nas associações entre os gestos de filmar e o de recolher os restos de colheitas ou feiras livres, passando pela referência aos quadros de Millet (1857) e Jules Breton (*La glaneuse*, 1877), Varda segue numa estrada como fluxo contínuo, tocando com as mãos seu mais radical *eu* e também o que a excede na figura dos catadores, ponto que a própria cineasta cuida de clarear:

Este documentário nasceu de várias circunstâncias. De emoções ligadas à precariedade, do recente uso de pequenas câmeras digitais e do desejo de filmar aquilo que vejo de mim mesma: minhas mãos que envelhecem e meus cabelos que embranquecem. E meu amor pela pintura quis também se exprimir. Tudo isso deveria responder e se imbricar no filme, sem trair o tema social que eu queria abordar: o desperdício e os dejetos. Quem os recupera? Como? Pode-se viver do resto dos outros? Na origem de um filme, há sempre uma emoção. Esta era a vez de ver tanta gente que vai recolher as sobras das feiras ou dos restos jogados nos latões de lixo dos grandes supermercados. Quando os via, queria filmá-los, mas não sem o seu acordo. Como testemunhar por eles sem incomodá-los? Minhas intenções só se definiram durante as filmagens e a montagem. Pouco a pouco, fui encontrando a boa dosagem entre as auto-sequências (a catadora que de uma mão filma a outra) e as sequências

sobre aqueles cuja situação e o comportamento haviam me impressionado. Consegui me aproximar deles e fazê-los sair do anonimato. E acabei descobrindo pessoas generosas. Há várias formas de ser pobre, de ter cólera, bom senso ou bom humor. As pessoas que filmei nos ensinam muito sobre nossa sociedade e sobre nós mesmos. Eu também aprendi muito fazendo esse filme. Tive a confirmação de que o documentário é uma escola de modéstia.

Na apresentação do filme, um gato está em primeiro plano, deitado em cima do computador. Na tela vemos o nome do filme. Há também um dicionário antigo que se abre na letra “G” e Varda lê em voz alta a definição de “glanage” e “glaner”, assim como de “glaneur” e “glaneuse”. Na página, vemos a reprodução do quadro de François Millet, mostrando que eram as mulheres quem recolhiam as sobras da colheita.

O gato esfrega-se no livro num instante do cotidiano.

O filme segue com uma camponesa. Em seu depoimento, a senhora conta que apanhava as sobras da colheita e refaz para a câmera o gesto de se abaixar, mostrando como guardava os restos no avental, num movimento impregnado de memória que condensa em si tanto a marca singular dessa mulher, quanto o gesto repetido no tempo por muitos camponeses.

Assim, a senhora cria uma suspensão do tempo, suspensão que experimentamos no instante do encontro com o filme, pois nele a identidade explode, extrapola, e recusa uma estratégia que cristaliza o *eu* e expulsa a alteridade para fora. Como Varda, somos catadores. Somos a mulher camponesa e, nessa medida, ela encarna também um *nós* precário e incerto.

Varda persegue catadores agrícolas ou urbanos que se abaixam para recolher as sobras. O que há nesse gesto? O que há nessas imagens?

Em *Os catadores e eu* (2000) a imagem não é imitação ou cópia, mas uma presença que rivaliza com a coisa à qual ela se refere. E, se algo se partilha nesse movimento, é a partilha paradoxal de um indeterminado, de alguma coisa heteróclita a ser escrita no seio de uma comunidade.

A dimensão da imagem em Varda, notadamente marcada por sua relação com a fotografia, pode ser tocada pela ideia de “imagem-furo”, de Tania Rivera:

Temos aí uma dimensão da imagem que não deixa ver as falhas e nos dá a ilusão de um mundo homogêneo e bem organizado (mesmo quando trata de temas complexos e problemáticos, como a violência, por exemplo). Podemos chamá-la de imagem-muro. Ela é antianalítica, faz-nos esquecer da terrível sentença de Freud de que o eu não é mais senhor em “sua própria casa” — pois o inconsciente nos tira o tapete e denuncia como ilusão o domínio que teríamos de nós mesmos e do mundo (RIVERA,

2011, p.8).

E temos também, segundo a psicanalista, “a imagem-furo — agenciamento de imagens que nos põe em questão, problematiza a realidade e pode nos colocar na vertigem, por vezes poética, de um mundo heterogêneo do qual não somos senhores” (RIVERA, 2011, p.8).

Se alimentar das sobras, recuperar o que foi jogado fora, transformar o resto em obra de arte. Há um momento em que Varda realmente penetra a cena e segura um maço de trigos do lado oposto ao quadro de Jules Breton (1877) e diz: “a catadora sou eu”. Uma passagem de um estado ao outro, tomando o corpo como objeto artístico. Ela se transforma em personagem e apresenta sua primeira performance.



Figura 8 – *Os catadores e eu* (2000)

Em outro momento, seu rosto é multifacetado e se transforma em manchas que lembram uma pintura impressionista. Diante de um espelho onde se dá a ver, apresenta sua finitude e também a nossa, como uma oferta que assinala Tania Rivera em *O avesso do imaginário*:

O que a presença do corpo denuncia, para além de qualquer reafirmação de sua existência individual, é sua fugacidade, a condição mortal, passageira, do homem. (...) Emprestar seu corpo à obra, dar à obra um corpo ou ainda fazer do corpo uma obra – essas expressões não dizem tudo e mostram o jogo mesmo entre corpo e arte, entre corpo e sujeito. Algo se subtrai e nos atinge na presença maciça de um corpo oferecido ao olhar. Nesse jogo, refletir sobre a performance é construir uma reflexão sobre a própria noção de sujeito hoje. Em outras palavras, a performance põe em questão o sujeito – e a arte, talvez seu reduto mais próprio (RIVERA, 2013, pp.19-21).

É o corpo que está em jogo, imprimindo manchas, talhando rugas, marcas recolhidas em imagens e texturas. E é seu corpo que comparece quando mostra uma mão com a outra mão, um procedimento recorrente no filme que também acontece na estrada, quando Varda brinca de pegar caminhões com a mão.

A estrada aparece como o limiar entre o campo e a cidade. Ao chegar na zona rural e acompanhar o despejo de batatas, ela encontra um homem que informa ter recolhido 150 quilos de batatas e revela que, no meio delas, há diversos tipos de batatas: boas, estragadas, disformes, em formato de coração. Nesse momento, a cineasta entra em quadro para pegar uma batata, dizendo que lhe interessa o coração. O “work in progress” de Varda se opera aí e, neste sentido, a descoberta da batata em forma de coração no ato da filmagem e a decisão de inseri-la imediatamente e incorporar como elemento da narrativa, revela sua abertura para o acaso, para o imprevisto.



Figura 9 – *Os catadores e eu* (2000)

A batata em forma de coração traz uma dimensão simbólica ao filme. O coração é a sede dos sentimentos, da intuição. E é também o centro de nossa singularidade compartilhada. A batata-coração é uma deformação, e é também o que a singulariza. Desproporção e demasia: excesso que é uma aparição. É a esse excedente sem contornos que estamos expostos. Varda leva as batatas-coração para casa e percebe que ali há um tesouro, uma espécie de prova dessa relação com aquilo que não se espera e, no entanto, acontece. As batatas-coração são o que excede, o que marca, o que redesenha. Também é com a marca de um excesso que precisamos lidar para que as relações se tornem possíveis, para que um *nós* se enuncie e tenha lugar. Partilha do comum incomum, do próprio impróprio. A batata-coração condensa para Varda o nome e o anônimo, o humano e o inumano, pensamento imaterial e

coisa bruta, quebra de um pertencimento identitário onde se infiltra o que é incomum e raro.

A partir da batata-coração Varda irá pensar sobre uma ideia de comunidade, no contato com os catadores e com o instável por excelência. Sob o princípio da insuficiência e da incompletude, irá vislumbrar uma heterotopia invocada sempre por algo irregular e imprevisível. Uma potência de perturbação capaz de subverter todo princípio de representação e de sistematização.

Ao filmar os catadores e se enunciar como catadora, Varda sabe que um autor não é expressão de uma individualidade, mas aquele que abre pela obra uma espécie de fenda e abismo na opacidade do mundo e, justamente aí, pode se dividir. O espectador, por sua vez, recoloca e devolve ao autor essa abertura e esse abismo.

A força da fotografia no cinema de Varda não pode ser negligenciada. Talvez a cineasta tenha sido motivada pelo que, para Barthes, parece ser a palavra mais adequada para designar a atração que certas fotografias exercem sobre ele – uma aventura: “Uma determinada foto acontece-me, uma outra não” (BARTHES, 2015, p.78).

Varda é uma catadora e sabe que existir não é outra coisa que ser exposto: sair da identidade de um si mesmo e de sua pura posição, expondo-se ao fora, à exterioridade, à alteridade e à alteração. Existir é coexistir, existir com, a partir desse “com”. Assim, ela filma os catadores, no coração da proximidade e da intimidade.

Em muitos momentos, seu corpo adentra a cena de alguma maneira e faz contato, contágio, fazendo reverberar o fora de campo e deixando a sensação de que a fronteira pode ser invadida com sua presença. Em outros momentos, escolhe uma imagem que desfere um golpe nas outras imagens.

Em Varda também há sempre a dimensão da performance e do “work in progress” – processo que se dá a ver, que se cria no itinerário percorrido pela obra pois, para ela, fazer um filme é estar nele –, experiência de contato-contágio. O filme é também construção ao vivo, improvisado.

Como catadora de imagens, ela filma pessoas que recolhem sobras e assim se estruturam: de comida a vestimenta, passando por água e móveis, uma vida que se estabelece por essa via. Dessa forma, vai alinhavando o que pertence ao ambiente familiar ou íntimo e o externo. Uma ideia de comum construída na singularidade dos restos, de uma comunidade que excede qualquer desenho: entre a falta e o excesso, entre o encontro e o desvio, entre o laço e a crise, partilha e conflito.

Invenção de uma possibilidade de vida, de uma existência que se alça à potência de arte, tomando a vida como uma obra em eterno escrever, ou a obra como uma possibilidade de vida que segue se esculpindo dentro e fora dela.

Um deslocamento da noção de sujeito, a recriação de modos de existência, uma produção de subjetividade que está além do saber e poder. Respigar, recolher o que ficou depois da colheita, descobrir-se catadora de imagens. O quadro de Jules Breton inspira Varda a reproduzir, ela mesma, o gesto retratado pelo quadro. Quando pronuncia “a catadora sou eu”, Varda invoca o outro, se coloca em relação de oposição ao quadro de Jules Breton, sabendo que na equação “eu e o outro” há sempre uma relação que nos remete e nos ultrapassa infinitamente. O *eu* aqui é um espaço fora e para além de qualquer pronome pessoal.

No filme, alguns recolhem as espigas num ambiente campestre, outros praticam a coleta por economia, como um dono de restaurante que tem em sua atividade os conceitos de economia e reciclagem. A dimensão da atividade de catar, de recuperar, vai se transformando e agregando novos sentidos para Varda, que se reinventa e também aponta possibilidades para a engrenagem social como um todo, e faz pensar sobre uma questão pungente: o que fazemos com nossos restos?

Artistas também recuperam objetos para suas bricolagens ou *assemblages*.

Paisagens são descobertas pelas mãos de Varda e de todos os catadores do filme, ranhuras do mundo desvendadas pelo toque, como o que se acende pelos dedos e pelo tátil, e faz lembrar o ensaio de Focillon:

Mas tudo o que se faz sentir com um peso insensível ou com o cálido batimento da vida, tudo o que tem casca, roupagem, pelagem, e mesmo a pedra, seja ela talhada aos estilhaços, arredondada pelo curso das águas ou de grão intacto, tudo isso é presa para a mão, é objeto de uma experiência que a visão ou o espírito não podem conduzir por si sós. A possessão do mundo exige uma espécie de faro tátil. A visão desliza pelo universo. A mão sabe que o objeto é habitado pelo peso, que é liso ou rugoso, que não está soldado ao fundo de céu ou de terra com o qual ele parece formar um só corpo. A ação da mão define o oco do espaço e o pleno das coisas que o ocupam. Superfície, volume, densidade e peso não são fenômenos ópticos. Foi entre os dedos, no oco da palma das mãos, que o homem primeiro os conheceu. O espaço, ele o mede não com o olhar, mas com a mão e com o passo. O tato preenche a natureza de forças misteriosas (FOCILLON, 2010, p.54).

A incorporação do acaso no “work in progress” de Varda proporcionou seu encontro com Jean Laplanche, vinicultor e psicanalista. Só depois das filmagens – como apresentado

em *Dois anos depois (Deux ans après)* (2012) – Varda ficou sabendo que se tratava de um psicanalista famoso, autor de livros conhecidos e importantes. No filme, Laplanche conta como produz seus vinhos e também fala sobre sua teoria psicanalítica, “a filosofia anti-sujeito”, em que o homem descobre sua origem primeiramente no outro. Curioso notar que, nesse encontro fortuito e ao acaso, a teoria de Jean Laplanche, de alguma maneira, atravessa todo o filme, na medida em que podemos considerar que Varda se constitui como catadora na sua relação com o outro e, só no encontro com o outro, se descobre também catadora.

O espectador faz parte do filme, pois a voz *in off* é uma personagem em sua presença sonora e se dirige a outra personagem cúmplice. A voz se apresenta como uma maneira de ressonância, de ocupar o espaço, uma proximidade ao ouvido, uma voz que relativiza o saber e dialoga diretamente com a teoria de Laplanche.

Com suas personagens, Varda fala de si para os espectadores, tudo se embaralha nessa costura do familiar e do íntimo, sem excluir o que há de estranho. A vida como obra e não a obra como mera consequência da vida, mas como brecha aberta para a *extimidade*, como o simples e vulcânico gesto de catar alguma coisa rejeitada e fazer disso um estilo.

Num outro acaso, o proprietário de uma vinha que herdou a terra de Etienne-Jules Marey, desenvolveu a fotografia animada e a possibilidade de decomposição do movimento.

Todo o conceito de “catar” é ressignificado durante o filme a partir do encontro com o outro. Coletar, recolher, reciclar, apanhar, gesto que se reinventa em novos sentidos. Coleta-se para comer, reciclam-se objetos, catam-se restos para a arte, recolhe-se por filosofia a favor do não-desperdício.

Outra dimensão que é agregada ao gesto de recolher é a memória, uma espécie de arqueologia. Recolher fatos, gestos, informações – objetos que Agnès Varda recolhe ao longo de suas viagens –, que vão sendo apresentados numa mala que se abre: lembranças de viagens à Tóquio, coleta afetiva de cartões, pequenos objetos, fotografias. Entre as coisas recolhidas está um cartão com a reprodução de uma pintura de Rembrandt. A mão de Varda se sobrepõe ao cartão e mais uma vez ela “filma uma mão com a outra mão”.

São as mãos que seguram sua câmera e descobrem o silêncio inesgotável e os resíduos de uma imagem e, justo por isso, são sua potência transmissiva, como ela mesma afirma no filme: “É esse o meu projeto: filmar minha mão com minha outra mão. Entrar no horror. Acho isso extraordinário. Tenho a impressão que sou um animal. Pior: sou um animal que eu não conheço!”.

Jean-Luc Nancy diz que “o que resta da arte talvez seja um vestígio” (2012, p.289),

que logo depois se tornará arquivo, um filme, ou documento, e cabe ao espectador buscar um entendimento do que seria esse vestígio. Trata-se de um testemunho de presença que falha e tudo que nos resta é um vestígio, tal como uma fotografia ou instante capturado que depois de aprisionado não é mais aquilo que mostra.

Lembranças, imagens que, em última instância, são nada mais que memórias de si mesma, linhas de força que implicam num autorretrato como um processo, um vir a ser, uma passagem do *eu* ao *outro*.

O filme começa com as catadoras de Millet (1857) e termina com as de Edmond Hédouin (1857) – *As catadoras fugindo da tempestade (Les glaneuses fuyant l'orage)* –, a tela treme ao vento, dando vida à tempestade do quadro.

Assim, Agnès Varda propõe a construção do olhar por uma escrita num desvio em que se entrelaçam o visível e o enunciável. Apenas assim é possível negociar a partilha de um mundo comum: no endereçamento da voz do autor em sua obra (na medida em que ele responde pelo que mostra em seu nome, e que é também, ele próprio, espectador de sua obra), mas que deixa lugar à palavra, à vertigem e à liberdade do espectador.

É essa palavra que Varda irá resgatar em *Dois anos depois* (2002), filme realizado dois anos depois de *Os catadores e eu* (2000). Trata-se de uma crônica de opiniões e reencontros que permitem enxergar o filme sob um novo ângulo.

Os catadores e eu teve repercussão em vários países e a cineasta recebeu muitas manifestações. Ela decide, então, fazer um novo trabalho, investigando as milhares de cartas e presentes que recebeu, para colocar em jogo os efeitos de um filme no espectador. Personagens do primeiro filme se reencontram como espectadores para, depois, voltarem a ser personagens de si mesmos.

Num primeiro momento, há o diálogo de Varda com as cartas, mensagens e presentes. Em seguida, o espectador se transforma ele próprio em personagem do filme, fazendo com que os dois filmes se transformem em um só.

A ligação entre os filmes se dá a ver na figura da batata-coração, que germinou e deu brotos e folhas. A batata aparece nos créditos iniciais como objeto-símbolo que germina, como um filme que também germina e que pode escutar um burburinho, um rumor causado no corpo por um encontro. O filme surge, então, dessa escrita que chega à Varda pelo outro: escrita de fulgores e aparições através do cinema.

Dois anos depois faz um resumo visual do primeiro filme e milhares de fotogramas se apresentam como uma espécie de retrospectiva, digressões que se incorporam à narrativa.

Varda parece tocar um espaço íntimo e denso que faz com que o espectador se coloque em estado de perda e em relação crítica com o primeiro filme. Varda filma as consequências de sua aposta ética na direção lembrada por Tania Rivera:

Como dizia Lacan, o que sustenta a imagem “é um resto”. Se a psique é como uma câmera fotográfica, ela enquadra e recorta o campo do real, escrevendo com a luz (revelando) apenas um pedaço de tudo aquilo que deixa às sombras. Como nota Philippe Dubois, “uma foto sempre esconde outra” (RIVERA, 2011, p.45).

A diretora alterna sua presença – na frente da câmera ou na voz *in off* – fazendo reverberar o dentro e o fora, essa coisa que se esconde em outra. Ela manuseia cartas que passam por suas mãos até a voz informar que Alain F. foi quem mais tocou os espectadores com seu modo de vida: vegetariano que se alimentava apenas das sobras de comidas de feiras, professor alfabetizador voluntário. Dois anos depois, Alain conta que foi chamado para discutir a questão da fome em várias instituições. Ele revela que correu uma maratona com um tênis achado numa lixeira, após o olhar de Varda ser depositado no seu modo de vida completamente estruturado pela reciclagem e pelo trabalho voluntário. Justamente aí reside a força da arte: na resistência a não se emoldurar, e agir como o salto além, abertura a sentidos e sentimentos inesperados como algo que pode estar condensado na figura de um homem que, depois de um encontro, encontra um tênis no lixo e decide correr uma maratona.

No filme tudo se justapõe: cartas, presentes, palavras que foram tocadas por modos de vida que sobrevivem ao mero apelo capitalista e discutem em seu seio questões como o desperdício, reaproveitamento e possibilidade de novos modos de existência. O grande reencontro, no entanto, é com Jean Laplanche. No primeiro filme, ela o encontrou sem saber de quem se tratava. No segundo, ele acentua que o processo de uma análise é aquilo que dá importância justamente às sobras, ao que cai do discurso, de modo que existe uma “glanage psicanalítica”.

Ao final do filme, Varda conta que durante uma entrevista com Philippe Piazo, este lhe diz que o que mais o tocou no filme anterior – *Os catadores e eu* – foram os planos de suas mãos e cabelos, pois lembravam planos que Varda fez de Jacques Demy em *Jacquot de Nantes* (1991). Chorando, Varda diz que fez isso sem perceber: “A gente trabalha sem saber, a gente não trabalha dentro da significação e nem da continuidade”.

O filme a ultrapassa, a obra está além dela. Nos processos engendrados no corpo a corpo, o enigma se mantém vivo e cada encontro é uma surpresa. Varda se emociona a partir das imagens tocadas no território do não-saber: “imagens-furo”, como lembra Tania Rivera, ao dizer que na imagem pode haver “brechas que apontem fugazmente seu avesso,

convidando-nos ao estranhamento” (RIVERA, 2011, p.55).

Essa abertura ao não-saber, ao imprevisível, ao heteróclito, ao subjetivo, abre uma fresta para a possibilidade de se transmitir o intransmissível. Varda, em seu gesto de se por em contato com, de friccionar materiais e afetos heterogêneos até o ponto em que uma rachadura entre eles se abra, faz com que por ali transbordem novas configurações que alterem decididamente os modos como percebemos e posicionamos a presença das coisas no tempo e no espaço, e se permite atravessar por um trabalho que é um eterno devir e abertura para a surpresa, posição que assume ao filmar *Jacquot de Nantes* (1991).

Depois de 30 anos de relacionamento com Agnès, o também cineasta Jacques Demy ficou doente e, em casa, pintava e escrevia lembranças, sem forças para contar sua história em um filme. Varda, então, se colocou a fazê-lo:

Então eu fiz esse filme da infância de Jacques Demy. Quando ele era pequeno, era chamado Jacquot. Na França esse filme se chama *Jacquot de Nantes*. E foi extraordinário que trinta anos após sua infância tenhamos podido filmar na oficina em que ele cresceu, e no pequeno apartamento na entrada da oficina em que passou sua infância. E existia ainda pendurada na parede a mesma bomba manual que estava ali desde os anos trinta.

Em *Jacquot de Nantes* há uma delicada relação entre a mãe cabeleireira, o pai que conserta carros, a pequena vizinha que canta e fascina Demy. O filme mostra que a origem do trabalho de Jacques estava na sua infância: Varda utiliza fragmentos dos filmes dele, conectando-os a fatos vividos – o pai sempre perguntando se o filho fez os deveres; a frustrada paixão pela vizinha que canta canções de época; as frequentes idas ao cinema, os passeios pela Passagem Pommeraye – e alternando com planos que esquadrinham apaixonadamente o corpo doente do companheiro. Quando Jacques Demy morreu o filme não estava pronto.

Varda terminou seu trabalho com muita dificuldade e, nos anos que se seguiram, fez outros dois filmes sobre Jacques: *As garotas românticas fazem 25 anos* (1993) e *O universo de Jacques Demy* (1995).

Demy e Varda se conheceram em 1962, tiveram dois filhos – Rosalie e Mathieu – e permaneceram juntos até a morte do diretor em 1990.

Em *O universo de Jacques Demy*, um documentário sobre o trabalho do cineasta, Varda seleciona as sequências mais representativas do companheiro e, em *As garotas românticas fazem 25 anos*, a diretora garimpa imagens já filmadas por Demy e as reaproveita para compor suas próprias imagens, numa escrita de si operada pelo cinema de que escreve

com imagens, como bem lembrado por Tania Rivera:

São muitos os cineastas que falam do cinema como uma escrita. Para Eisenstein, a montagem é escrita figurativa, assim como os ideogramas chineses — como o rébus no sonho, diríamos. Também para Dziga Vertov, a montagem é a escrita do filme por meio das imagens. Ele afirma, porém, em 1924 — antes, portanto, do advento do cinema sonoro —, que o cinema seria o meio de inscrever, fotografar os sons. O cinema seria, assim, a inscrição de algo impossível de se mostrar como tal — e a escrita se tornaria prioritariamente ritmo (RIVERA, 2011, p.60).

“Se você abrir uma pessoa, irá achar paisagens. Se me abrir, encontrará praias”: é assim que Varda apresenta *As praias de Agnès* (2008), seu último filme. Ela parte da sonoridade e do ritmo do mar para contar uma biografia regida pelas praias, através das quais atualiza seu passado: a infância em Bruxelas, a juventude no Mediterrâneo – para onde sua família se mudou durante a Segunda Guerra – o período como fotógrafa, o casamento com Jacques Demy, o feminismo, as viagens feitas.

Com entrevistas, fotografias, reportagens e trechos de suas obras, o filme é uma espécie de álbum de família, um ensaio sobre a vida e a obra. Varda faz uma tentativa exploratória e aberta de compreender retrospectivamente as formas em que sua vida e seu cinema evoluíram juntos, de maneira indissociável, organicamente.

Uma das sequências mais comoventes de *As Praias de Agnès* (2008) acontece sob o signo de um regresso ao local de infância: a cidade de Bruxelas e, sobretudo, a casa onde sua família viveu, agora habitada por um colecionador de comboios em miniatura – uma surpresa que simboliza para a cineasta a errância e suas constantes viagens.

Em qualquer documentário, é natural que o cineasta se depare com muitas situações curiosas. Quando as encontra, Varda se deixar levar. O que se vê é a tentativa de inventar formas e explorar lugares que se ligam, às vezes, por tênues linhas de conexão.

Em determinada sequência, Varda monta uma reunião de família puramente cinematográfica entre um ator há muito falecido (um amigo que participou das filmagens de seu primeiro longa-metragem, *La pointe courte*, de 1955) e os filhos dele, já em seus 50 anos. Varda monta um dispositivo interessante: um projetor colocado numa carroça. Os filhos empurram a carroça, enquanto o projetor exhibe imagens recentemente descobertas do pai, registradas pouco antes de sua morte prematura, no período de filmagens de *La pointe courte*. Essa bela cena sublinha a intimidade incomum que os filmes de Varda alimentam com suas personagens e situações, deixando clara a visão da cineasta e de seu cinema como ato essencialmente generoso, um compromisso de sempre dar algo de volta às pessoas e aos

lugares que a inspiram. Isso ela faz com bom humor e curiosidade intransigentes, marcando a importância de estar em sintonia com seu tempo, mas sem nele marcar um anacronismo.

Ademais, há um espírito de fotógrafa que a conduz: o gosto pelo instantâneo, pelo *flash* de vida, triste, absurdo, divertido, arrancado no momento exato. Em *As Praias de Agnès* (2008) há muitos momentos com fotografias, tiradas por Agnès ou por outros, e muitas ocasiões para breves "ensaios" através de fotografias.

Varda atravessa e é atravessada por toda a sua obra, podendo, a partir desta, colher consequências importantes para a vida, marcando a cultura com o efeito discursivo de seu trabalho, nela instalando uma potência transmissiva. Com sua câmera, se coloca como sujeito da enunciação a embaralhar certezas de dentro/fora, presente/ausente, possível/impossível, silêncio/ruído.

Em *As praias de Agnès* podemos pensar nos espelhos estendidos na praia como um lugar que visa fabricar um *eu* em pura evanescência. Ali temos alguém que assiste, fabrica e atua nas imagens. Os espelhos estão ali mais para sustentar uma espécie de dispersão ao se contar, como assinala Tania Rivera em *O avesso do imaginário*:

Na arte, o sujeito está *disperso*. Não é possível apresentar dele um retrato – a não ser que se trate de um *heterorretrato*: retrato díspar e opaco, que não reflete uma coisa ou alguém que estaria fora dele, mas se compõe como heterogeneidade assumida e buscada como tal (RIVERA, 2013, p.295).



Figura 10 – *As praias de Agnès* (2008)

Tania Rivera explicita, mais, que um artista que assume uma biografia coloca em ato o fato de que todo eu é construído ficcionalmente, como quem dá uma rápida piscadela para seu interlocutor, ao revirar sua obra em apelo ao outro numa convocação a que ele entre em sua

intimidade para que aí, “nesse ‘espaço abstrato’ que é o da arte, algo se transmita que é singular, mas comum (pois construído com os outros, de saída). O sujeito: *heterorretrato* de todos e de ninguém” (RIVERA, 2013, p.297).



Figura 11 – *As praias de Agnès* (2008)

Nas praias, Agnes revive seu amor por Jacques Demy, reconstrói cenas de sua própria infância, revive criticamente a Nouvelle Vague francesa, questiona momentos históricos e ideologias em uma fina escrita que perpassa o mundo, ela própria e o cinema, deixando aparecer uma forma de subjetividade assumidamente aberta, contraditória, fragmentada, fluida. Esses movimentos de derivação e errância fazem do pensamento ensaístico algo arriscado – que se pensa no momento mesmo em que o discurso vai se criando. Por isto, a fluidez da água lembra a fluidez do filme. Ao mesmo tempo em que pode ser guardada naqueles pequenos quadros que emolduram o mar, a água também escorre, transborda, chega desafiando.

As praias de Varda funcionam também como máquinas do tempo – máquinas mitológicas em que a cineasta recria memórias de infância, evocadas por fotografias de família ou por pequenos encontros e objetos. Na construção de uma espécie de instalação ao ar livre composta por uma série de espelhos, o campo do olhar se desloca.

Olhar para os outros é também colocar-se à vista. Ao se olhar no espelho, Varda vê Alain Resnais, Jean-Luc Godard, Jane Birkin, Chris Marker (através de um gato *cartoon*) e, claro, acima de todos, Jacques Demy.

O que se constata é um saber vagalume de uma cineasta que entende a imagem como

aparição e desapareção e abre aí espaço para uma ética, para uma transmissão. Em Varda, uma experiência interior, por mais subjetiva que seja, pode aparecer com um lampejo para o outro, a partir do momento em que encontra a forma justa de sua construção.

Um filme que invoca a memória ao convocar nossos corpos como “corpos vagalumes” que encarnam a vida na obra, como afirma Didi-Huberman (2014, p.157), “um corpo que porta a obstinação de um projeto, o caráter indestrutível do desejo”, que convoca o íntimo no seio do comum em belezas gratuitas e inesperadas, ainda citando o autor, “como quando um refugiado curdo dança na noite, ao vento, tendo seu cobertor como única vestimenta: este é o ornamento de sua dignidade e, de certa forma, de sua alegria fundamental, sua alegria apesar de tudo” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p.157).

Das praias de Varda deriva um texto, uma invenção, um saber clandestino: inscrição onde escrever se confunde com o viver, ato encarnado no gesto de uma obra, de uma vida. E os espelhos se colocam em cena justamente para furar a dimensão especular e marcar outra coisa, como os vestígios de uma ausência.

Em *As praias de Agnès* (2008), se a obra convoca a intimidade ou a primeira pessoa, o sujeito cindido não deixa de comparecer como presença que pulsa e desloca a ideia de um *eu* criador onipotente, operando efeitos no espectador que, a partir do encontro com a obra, pode também se dividir no lugar trêmulo em que a obra pede que marquemos também nosso traço enquanto sujeito que olha mas, antes, é olhado, como propõe Didi-Huberman (2010) em *O que vemos, o que nos olha*, ao ensinar que ver é uma operação inquieta, aberta, pois todo olho traz consigo sua névoa. Ao abrir-se no olhar do sujeito, expelindo imagens, um objeto não será mais somente um objeto. O ato de ver só se manifesta nesse rasgo, ao abrir-se em dois e é sobre essa divisão que caminhamos pelas praias de Varda, pelas imagens que portam a marca indelével da contingência, da fragilidade do momento mesmo em que foram filmadas. Assim, Varda enseja cinematograficamente a idéia de que a memória não é algo arquivado, inerte: suas memórias são ativas, sempre em movimento.

A cineasta tampouco acessa suas lembranças, ela é por elas tomada: “Eu estou viva, e eu me lembro”, diz na última cena do filme. Varda abraça mais uma vez a natureza frágil, lacunar e misteriosa da imagem com seu corpo que se transforma em paisagem, em imagem, em experiência, como se constata na imagem de uma senhora com cabelos brancos, sentada em meio a infinitas plumas brancas que caem no chão com a leveza e a densidade que lhes é dada – uma constatação de extrema fragilidade e chamado a que só podemos responder com lampejos de vida, de desejo, de narrativas a transmitir.

4. Deixar-se escapar pelo olho do mundo

Só nos aproximamos desviando
Maurice Blanchot

A hipótese que norteia este capítulo se inspira na genealogia da ética expressa por Michel Foucault (1983), ao dizer que o que o impressiona é o fato de que, em nossa sociedade, a arte se tornou algo ligado somente a objetos e não a indivíduos. Mas por que não pode a vida de alguém se tornar uma obra de arte?

Numa série de livres conversações com seus principais interlocutores – o heideggeriano Hubert Dreyfus e o antropólogo Paul Rabinow – ocorridas em abril de 1983, posteriormente reunidas sob a forma de entrevista, encontramos uma instigante analogia entre a produção artística e o tipo de valor que atribuímos à existência humana:

O que pode surpreender é que a arte se relacione apenas a objetos e não a indivíduos ou a vida, e seja um domínio especializado por peritos, que são os artistas. Porém, a vida de um indivíduo qualquer não poderia ser também uma obra de arte? Por que uma mesa ou uma casa são objetos de arte, mas nossas vidas não? (FOUCAULT, 1994, p.617).

Foucault evoca uma possibilidade em que o sujeito pode estabelecer uma relação consigo através de algo, que ele chama de desenvolvimento de formas de atividade sobre si. Trata-se de realizar uma história que visa transformações em que se almeja operar sobre si mesmo.

Nos aproximamos, aqui, da artista francesa Sophie Calle e na maneira singular como ela se situa diante de sua própria imagem, colocando-a em movimento, tensionando-a ao limite para fazer surgir algo inesperado, que possa carregar eticamente o nome de arte.

Sophie Calle utiliza a ideia de incompletude da imagem como conceito central de seus projetos. É o que a artista faz em *Suite Vénitienne*, de 1980, quando escolhe aleatoriamente um personagem em Paris e o segue em Veneza, durante quase duas semanas, fotografando-o e entrevistando pessoas com quem ele se encontra, sem jamais abordá-lo diretamente.

Ela conhece um homem numa festa e o segue, buscando imagens que a acossem e interroguem. Nas imagens e textos publicados, no entanto, a identidade e o rosto do homem não são revelados. As fotografias, em preto e branco, ilustram as cenas da “perseguição”. Na

festa, o homem lhe diz que viajará para Veneza e se hospedará no Hotel San Bernadin. Sophie Calle vai para a mesma cidade, munida de uma peruca loira, maquiagem, óculos, chapéu, luvas e a máquina fotográfica.



Figura 12 – *Suite Vénitienne* (1980)

Por mais de uma semana, a artista tenta encontrar o hotel sem, contudo, obter sucesso. Na delegacia de polícia tenta localizar o homem, através de seu provável nome, Henri B. Tudo em vão. Ela não desiste. Por duas semanas passeia pela cidade, como alguém que tenta descobrir, nos espaços escondidos pelas sombras, a marca das coisas. Sai sempre disfarçada com sua peruca, como precaução para não ser reconhecida, caso seja vista por ele. Um dia resolve telefonar novamente para uma lista de hotéis, pedindo para falar com Henri B. Em um deles ouve como resposta: eles não estão, saem bem cedo e só voltam à noite. Ela fica à espreita. Aproxima-se um pouco mais. O homem a percebe. Ao se dar conta de estar sendo seguido, ele inverte o jogo: aparece à sua frente e diz que a reconhece, pelos olhos. Com esse material, Sophie Calle organiza o trabalho *Suite Vénitienne* (1980), composição de fotografias e textos impressos sobre sua “perseguição”.

Algum tempo depois, fez *La Filature* (1981), trabalho similar, desta vez sem seguir alguém, mas sendo seguida: a seu pedido, sua mãe contrata um detetive para segui-la no dia

16 de abril de 1981. A tarefa do detetive é apresentar um relatório detalhado – texto e fotografia – de suas atividades naquele dia. Sophie Calle pede também a um amigo que fotografe o detetive em ação. Em um quebra-cabeças com peças imprecisas, ela expõe esses diferentes olhares cruzados: dois registros fotográficos e três relatórios – o dela própria, o do detetive contratado e o da terceira pessoa sobre as ações do detetive. Contrapõe esses diversos olhares, compondo um retrato/autorretrato como uma espécie de relampejar em que ela é, ao mesmo tempo, objeto e *voyeur*, personagem e autora do material em que tempos distintos se embaralham.



Figura 13 – *La Filature* (1981)

Esse relampejar nos remete à expressão “imagem dialética”, de Walter Benjamin (1996), apropriada por Didi-Hubermann (2008) para questionar a ideia de origem e da pureza da obra de arte. Trata-se de uma imagem na qual passado e presente se misturam para formar algo que Benjamin denomina uma constelação, uma configuração dialética de tempos heterogêneos (1996 apud DIDI-HUBERMAN, 2008, p.149).

No conjunto das imagens dialéticas que estão “em via de nascer”, Sophie Calle também se constrói como artista. Para Benjamin somente as imagens dialéticas são autênticas, pois são imagens críticas, que nos obrigam a olhá-las verdadeiramente e, ao escrever esse olhar, o constituímos.

A imagem crítica se relaciona com algo que é, ao mesmo tempo, destruição e sobrevivência e, como defende Benjamin, há numa imagem crítica a dimensão do vestígio. Segundo Didi-Hubermann (2010, p.174), não há, portanto, “uma imagem dialética sem um trabalho crítico da memória, confrontada a tudo o que resta como ao indício de tudo o que foi perdido”.

Em *La Filature* (1981), o passado não se dá a ver completamente, é heterogêneo e fragmentado. Na medida em que o trabalho se constitui e os vestígios são recolhidos, aparecem as ambiguidades e contradições. Essa descontinuidade e fragmentação nos coloca em uma dupla distância, a do objeto escavado e a do lugar de origem desse objeto, que jamais será o mesmo, pois foi revirado (DIDI-HUBERMAN, 2010).

Essas fotografias de Sophie Calle não têm a pretensão de ser imagens-síntese de um acontecimento passado. Elas deixam frestas, aberturas para o imaginário, não dizem apenas “isso foi”, para usar uma expressão de Barthes (1984), mas querem dizer “isso continua sendo”. São imagens-vestígio e nelas há a marca de uma incompletude que resgata e faz o tempo reviver a partir de uma lógica do não-todo e da ausência de linearidade.

Em *Suíte Vénitienne* (1980) seu destino por Veneza era ditado pelo outro, o que lhe dava condição relativa de “cegueira” no andar pela cidade. Henri B., sem saber, funcionou como guia para a artista, fazendo-a conhecer outra cidade, distinta da Veneza dos cartões-postais e da saturação das imagens prontas para consumo. Mesmo sendo seguida pelo detetive em *La Filature* (1981) – ou mesmo por estar nessa condição –, Sophie Calle tem a oportunidade de realizar uma experiência singular de se “perder” em sua cidade natal: por meio da mistura de tempos no interior de sua subjetividade, ocorre a evocação de uma

desorientação psíquica, possibilitadora de novo mapa interno, ressurgido como combinatória dessas experiências com o interior e o exterior.

Da fotógrafa-caçadora, sempre à espreita para aprisionar sua presa, surge aquela que é pega e que se contenta em preservar os vestígios, ciente de que essas marcas são o que existe de mais pulsante. No belíssimo ensaio *Cascas*, Didi-Huberman (2013, p.132) diz: “A casca não é menos verdadeira que o tronco. É inclusive pela casca que a árvore, se me atrevo a dizer, se exprime”.

No supra citado ensaio, o autor analisa imagens feitas à época do holocausto por um prisioneiro do campo de concentração. Para tanto, propõe o método do historiador Aby Warburg que via as imagens como objetos arqueológicos. Essas imagens (dialéticas) são imagens da memória, que nos obrigam a descobrir pontos de convergência de temporalidades diferentes, pois nos remetem a outras imagens e textos.

Guardadas as devidas proporções, o que podemos evocar do que Didi-Huberman propõe é o “olhar arqueológico” como a capacidade de comparar o que vemos no presente, o que sobreviveu do passado e o que sabemos ter desaparecido.

Outros projetos colocam a obra de Sophie Calle como lugar para se pensar a imagem. A artista ganhou uma sala especial no Museu de Arte Moderna do Centro Georges Pompidou, em Paris, onde exibiu parte de um projeto paradoxal: mostrar o que pessoas cegas consideram belo. Embaixo de cada retrato frontal dos cegos – olhando diretamente em nossos olhos – estão as respostas dadas à questão “qual sua imagem de beleza?”. Ao lado dos textos, uma foto produzida por Sophie Calle de acordo com as declarações. Um entrevistado diz gostar de pensar num aquário; outro imagina que seu filho seja muito bonito. E, assim, a sala gera comoção e, ao mesmo tempo, perplexidade, pois Sophie Calle admite que uma pequena parte dos casos é inventada por ela mesma. Só não declara qual. Nessa obra seu interesse está no invisível e no inefável, naquilo que Didi-Huberman propõe como exercício, ao nos situarmos diante da imagem: tomar o visível como um acesso a um invisível.

Os cegos de Sophie Calle estão apartados de um sistema retiniano de visão, mas não de todo excluídos, o que evidencia a opção da artista pela linguagem fotográfica para a construção de suas visibilidades. Ela escolhe o campo cego como seu espaço de criação visual, produzindo imagens que convidam a experimentar a cegueira, a percorrer com os corpos a distância física e visual que nos separa das coisas visíveis, ou, ao menos, a ver com a

pele, com os ouvidos e com a voz. Ou ainda, paradoxalmente, a abrir os olhos para ver o que também sobrevive na bruma e na névoa.

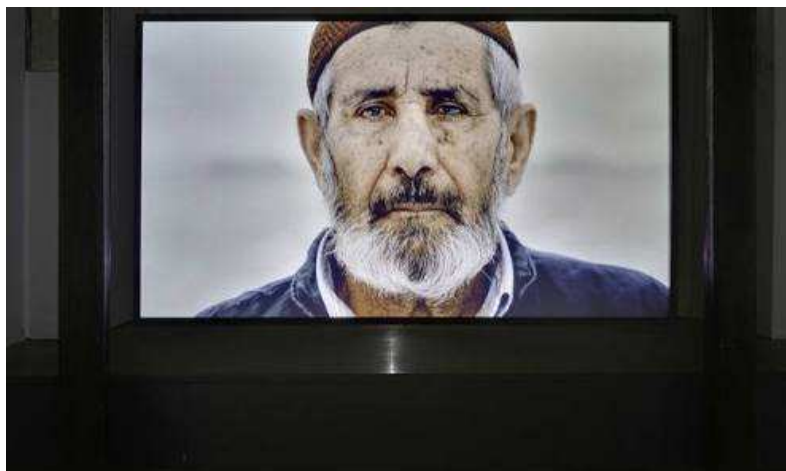


Figura 14 – *Voir la mer* (2012)

No livro *Aby Warburg e as imagens em movimento*, Michaud (2013) pontua que as imagens não são meros “objetos”, nem cortes no tempo. Elas são atos, memórias, perguntas e, inclusive, visões. Se as imagens são nossos próprios olhos, elas são, também, os rastros de uma longa história de olhares que nos precederam, as pistas e as vistas prévias da longa aventura humana. O exercício de Sophie Calle como artista é criar uma dimensão do íntimo e do singular numa avalanche de imagens que nos arrasta. Seu convite é um chamado para revivermos as imagens dentro de nós.

Com Didi-Huberman podemos interrogar, junto à obra de Sophie Calle: O que ocorre quando nos colocamos diante da imagem? Diante das imagens enlaçamos o visível juntamente com palavras, modelos de conhecimento e categorias de pensamento.

No lugar da certeza que fecha o circuito do visível no legível, Didi-Huberman propõe um princípio de incerteza, uma rasgadura do olhar que vem à tona de maneira magnífica nas observações que tece em torno de obras como o afresco *Madona das Sombras*, de Fra Angelico, no convento de San Marco, em Florença, ou *A Rendeira*, de Vermeer.

Façamos aqui a mesma pergunta de Didi-Huberman: que plasticidades e que fraturas, que ritmos e que choques do tempo podem estar em questão nessa abertura de imagens? Em *Diante da Imagem* (2013), ele se vale da aproximação, em francês, dos verbos *voir* (ver) e *savoir* (saber), sugerindo uma extensão análoga às imagens, em relação às quais o olhar nunca é neutro ou desinteressado.

No trabalho de Sophie Calle, a fotografia e o texto geram uma obra em que as noções de anonimato, de memória e ausência são constantes. A imagem e a escrita são os elementos necessários para compor suas histórias, promover situações que recriam a vida cotidiana, dos outros e de si mesma, explorando as fronteiras entre o real e o ficcional, a experimentação e a invenção.

A imagem em Sophie Calle toca a dimensão do íntimo e uma ideia de biográfico muito singular. No ano de 1979, após sete anos de ausência, Sophie retornou a Paris e decidiu observar o comportamento de passantes parisienses escolhidos a esmo, a fim de se reambientar na cidade, registrando tudo em seu *Journaux Intimes* (1978-1992).

Nesse retorno, Sophie Calle dispôs de tempo livre para “reconhecer” a cidade. Assim, seus passeios não tinham o ritmo das outras pessoas, que percorriam, desatentas, o espaço urbano, voltadas apenas a um percurso lógico, sem a percepção de detalhes e sutis modificações do entorno.

Hoje, além de fotógrafa, performer e cineasta, Sophie Calle é autora na editora Actes Sud. Publicou, em 1998, sete livretos que fazem parte da série *Doubles Jeux*. Unindo texto e fotografia, cada livro relata um dos projetos inusitados da artista.

No livro *Leviatã*, Paul Auster doa veracidade a seu romance fazendo de Sophie Calle sua personagem Maria Turner. A artista francesa se torna personagem de uma ficção e, ao mesmo tempo em que tem suas vivências descritas de maneira literária, faz um movimento inverso e apropria-se do romance do escritor, em *Double Jeux*. Composta por sete volumes, a exposição/livro faz jogo-duplo com *Leviatã*.



Figura 15 – *Double-Jeux-Leviatã*

Esse detalhe de *Leviatã*, embora muito mencionado, foi pouco explorado até agora: a personagem Maria Turner e suas relações com alguém de carne e osso. O narrador do romance conta que Maria lhe suscitara medo e excitação, pois sua vida era organizada em torno de rituais inusitados. Era uma artista difícil de classificar em gavetas: fotógrafa, artista, escritora. Costumava também seguir passantes durante dias ou meses a fio, fotografando-os e anotando passo a passo seu cotidiano e suas reações. Depois, refazia os itinerários de cada um, tentando imaginar a existência daquelas pessoas e escrevendo biografias fictícias para elas – expostas, depois, junto com as fotos. A personagem é quase totalmente inspirada em Sophie Calle, com quem Auster manteve intenso contato no período em que morou em Paris. Todas as obras excêntricas de Maria foram de fato realizadas por Sophie Calle.

A “brincadeira” de fazer Sophie Calle virar personagem de Paul Auster é retomada em *Gothan Handbook*, o último volume da série, em que a artista solicita ao escritor que invente uma personagem para que ela a represente. Ele escreve, então, uma espécie de manual, que ensina a melhor maneira de se comportar bem na cidade de Nova Iorque.

A última recomendação: escolher um local público para a realização das ações. Sophie Calle escolhe uma cabine telefônica, decora o espaço, escreve em seu bloco de anotações suas impressões. Realiza então as ações, indicadas no manual escrito por Auster, anota em seu “prontuário” as suas reflexões pessoais sobre cada ato realizado, fotografa e se deixa fotografar em um determinado momento do dia. Assim, ela transgride os limites entre o público e o privado. Ao escolher a cabine telefônica, reinventa o espaço, dando-lhe uma nova configuração. Insatisfeita com a captação parcial das conversas, a artista instala um pequeno gravador oculto na cabine, mesmo sabendo que corria o risco de ser presa por escuta num telefone público. O que suas obras mostram é que não há como traçar uma fronteira clara e nítida que separe aquilo que vem da arte e o que vem da vida, entre o que está fora e o que está dentro.

Sophie propõe uma recriação do mundo e da ideia de realidade, embaralha e revira a ideia de biográfico num jogo de olhares – e de espelhos – em que é uma *voyeur*, mas também se deixa ver pelo outro. Um jogo de sombras, em que persegue o outro, mas também se deixa seguir. O que denominamos performance em Sophie Calle não é o resultado de seus relatos e fotografias, mas seu processo de construção do texto e das imagens: a criação que supõe um projeto performático no qual a função de artista é, ao mesmo tempo, sujeito e objeto da própria obra.

A imagem e a escrita são os elementos necessários para compor suas histórias, experiências que recriam a vida cotidiana – dos outros e de si mesma – explorando as fronteiras entre o real e o ficcional, ora tensionando, ora anulando esses limites. Seguir o outro em sua obra é, também, deixar-se seguir pelo caminho determinado pelo outro. A rede do outro é utilizada como forma de se ausentar de si mesmo. Passa-se a existir no rastro do outro, sem que este saiba. E, na verdade, segue-se o próprio rastro e se reinventa.

Trata-se de uma revirada na dimensão do íntimo, na medida em que, servindo-se da experiência pessoal – ao mesmo tempo, própria e alheia – como matéria-prima para a criação artística, ela insere a possibilidade de nos estranharmos e buscarmos a imagem pelos vestígios e ausências.

Sophie Calle necessita da presença do outro, segue um roteiro predeterminado, mas de êxito incerto – o que traz em si a discussão da ideia de autoria –, em que não abre mão de um viés autobiográfico singular que, revirado, faz com ela se torne autora potencial das obras imaginadas em *Leviatã*. Ao incorporar a criação do escritor norte-americano em sua própria realidade, Sophie Calle não deixa de reinventá-la e de assinar sua própria existência embaralhada com a arte como uma grande ficção.

A importância do roteiro nas ações de Sophie Calle ganha reforço no encontro com Auster, sobretudo se for levado em conta o fato de que a gênese de Maria Turner foi cinematográfica. O escritor fora incumbido pelo diretor Michael Radford de escrever um roteiro inspirado na vida da artista. Ao colocar em prática o roteiro do escritor, Sophie Calle nada mais faz do que confirmar sua concepção da vida como uma performance contínua, que visa uma diluição proposital das fronteiras entre realidade e ficção, através de imagens nas quais se infiltra, com frequência, uma dimensão autobiográfica que visa a alteridade.

Como pensar o biográfico em tempos onde há uma insuflação do narcisismo e reina o império da imagem e a saturação imaginária dá o tom? Que sentido dar ao retorno de uma espécie de escrita do eu que o trabalho de Sophie Calle parece encarnar?

Atuando numa fresta sutil entre vida e arte, Sophie Calle se outorga papéis ou os solicita a outrem, pois necessita de ações para poder produzir narrativas, nas quais os limites entre o factual e o ficcional são bem tênues. De um lado, suas fotografias e registros são vestígios de acontecimentos reais; de outro, são fruto de um gesto performático que, ao designar determinados fatos, acaba por converter a realidade em imagem nas quais se infiltra,

com frequência, uma dimensão autobiográfica que visa a alteridade.

Os ensaios biográficos de Sophie Calle contrapõem-se à espetacularização da intimidade, fazendo com que o desejo maior de auto-exposição se transforme numa possibilidade sutil da voz do sujeito da crítica, pois nas encenações e nas escritas de si estamos na dimensão do íntimo, território em que se ancora o verso de Rimbaud, “o eu é um outro”, que encontramos em uma carta escrita para Paul Démeny. Quanto mais nos aproximamos de um “si mesmo” buscando a verdade, mais nos deparamos com o fato de que o “si mesmo” é “um outro”. Aqui encontramos a assinatura da artista: ela se mostra justamente por ser outra de si mesma.

Em *Le Pacte Autobiographique*, Philippe Lejeune (1998) sustenta que todas as formas ficcionais de enunciação que implicam uma escrita do *eu* se diferenciam do discurso autobiográfico clássico. O autor propõe o nome próprio como lugar de articulação entre sujeito e discurso e afirma que aquilo que define a autobiografia, para o leitor, é, sobretudo, um contato de identidade selado pelo nome próprio.

É preciosa essa contribuição, na medida em que o fato de Sophie Calle inscrever-se no mundo como artista é uma convocação ao nome próprio. Em Lejeune encontramos também: “uma autobiografia não é quando alguém diz a verdade sobre sua vida, mas quando diz que a diz” (1998, p.234). Nessa medida, nas obras de Sophie Calle não há compromisso com a veracidade e sim com a verdade – a que se constrói a partir de um nome próprio e à beira do abismo.

Seu trabalho não consiste simplesmente em imaginar ou projetar um *eu*, mas tomar esse próprio *eu* como estilhaçado e a arte como território do real – real, tomado aqui, como o real laciano, registro psíquico que não deve ser confundido com a noção corrente de realidade: Real é aquilo que sobra, o resto do Imaginário a que o Simbólico é incapaz de capturar – é o impossível que Jacques Lacan (2005) trabalhou exaustivamente no *Seminário RSI*.

Na obra *Hôtels*, de 1983, Sophie Calle retorna a Veneza, onde passa a ocupar a função de camareira num hotel, como responsável pela limpeza e organização de doze quartos. Nas horas de folga, aproveita a ausência dos hóspedes para observar seus pertences. A artista fotografa os objetos deixados pelos hóspedes em seus quartos enquanto estão ausentes, e tenta, através deles, recompor seus hábitos e personalidades. Lia diários dos hóspedes

enquanto escrevia os seus, acompanhava suas rotinas, entradas e chegadas, evitava encontrá-los, como se temesse quebrar um encanto. Fotografou as camas intocadas e contrapôs essas imagens ao uso capaz de dotar os objetos de alma: as roupas deixadas displicentemente sobre a cama, a casca de uma laranja no cesto de lixo, copos quebrados no banheiro, os sapatos de uma família dispostos junto aos brinquedos, meias largadas ao chão, um cartão postal rasgado (cujos pedaços foram cuidadosamente reunidos para que pudesse ser lido), anotações, livros abertos e outras imagens que sugerem o comportamento e profissão do hóspede do quarto invadido. Sophie Calle busca penetrar no coração das coisas, nas entranhas do mundo para além das aparências e das formas, encontrar o espaço que nelas nos corresponde. A busca implementada por Sophie Calle está relacionada à esperança de que dessas fotografias emergirá algo íntimo, grave, verdadeiramente significativo e revelador. Seu objetivo é reunir informações sobre os clientes a partir dos objetos encontrados nos quartos, numa espécie de arqueologia única e singular, para uma reconstituição que, sabe-se de antemão, não encontrará uma essência. Assim ela fotografa; inventa vidas a partir dos índices à sua disposição. Ao invés de ser um instrumento que registra presenças, ela se transforma num meio para fazer desaparecer a naturalidade das imagens, numa técnica que permita uma topada com o invisível.

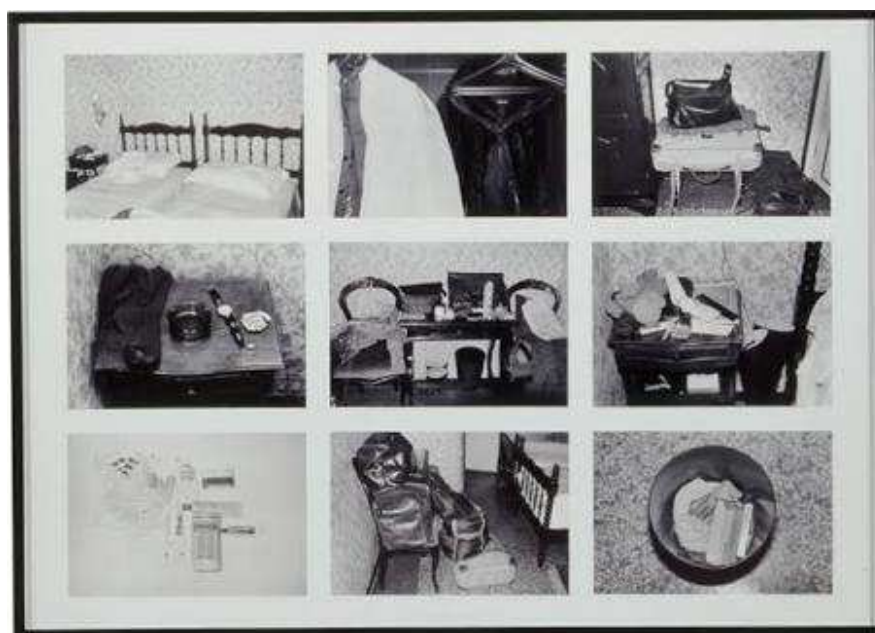


Figura 16 – *Hôtels* (1983)

O máximo da intimidade é, segundo Jacques Lacan, a *extimidade*: um dentro que é fora – não estar em casa consigo mesmo, pois não há coincidência para consigo mesmo. A

extimidade questiona um ideal de identidade. O sujeito é o lugar da *extimidade* – a pura diferença. Diferença essa que se imprime como uma escrita, apontando para uma não-equivalência que carrega um poder de ruptura, que embaralha a evidência segundo a qual as coisas seriam simplesmente o que são: função da arte, por excelência.

Em *Les Tombes*, de 1990, Sophie Calle trabalha sobre uma ausência reduplicada, fotografando túmulos sem nomes, onde se lê apenas algum tipo de parentesco (mãe, pai, irmã). Para Maurice Blanchot, a escrita, entendida aqui como algo que se coloca de maneira expandida no campo da arte, comporta essa ausência e é uma poderosa invocação ao íntimo. Ele abre seu *O espaço literário* com um texto de 1953 – “A solidão essencial” – que irá se desenvolver delineando a escritura como afirmação de um território do íntimo e do abrigo da ausência – esta que também é aguda presença como um túmulo sem nome.

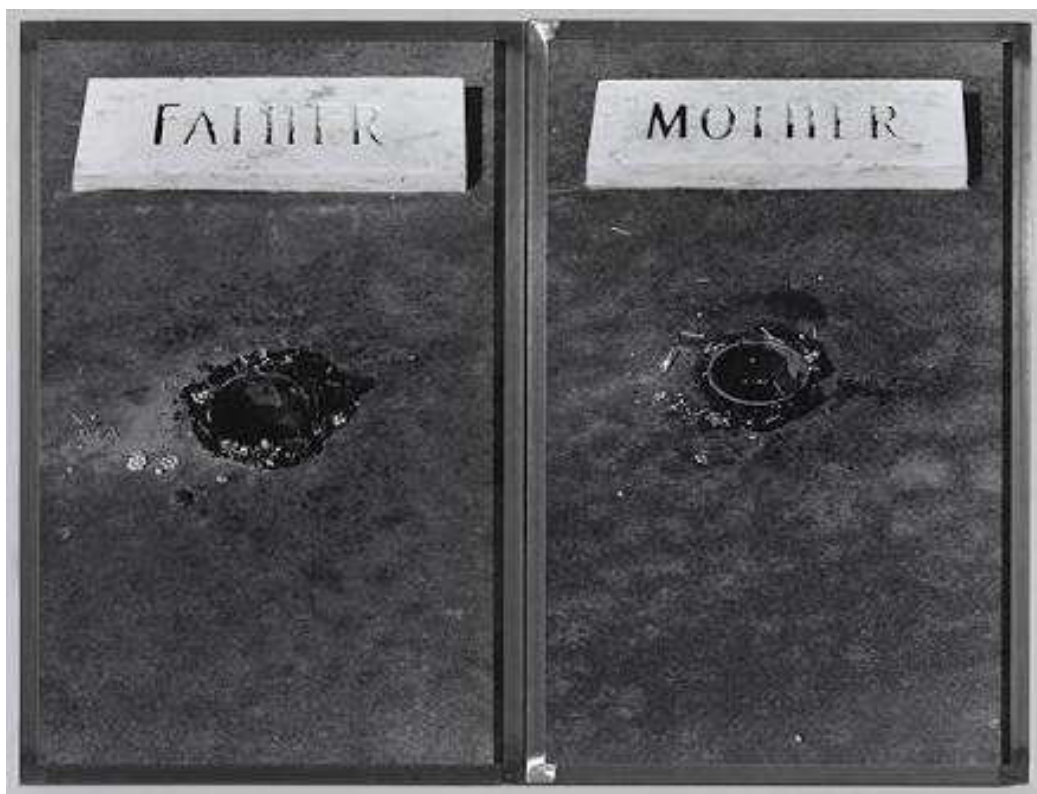


Figura 17 – *Les Tombes* (1990)

Em *Une jeune femme disparaît*, de 2003, Sophie Calle apresenta uma série de documentos sobre Bénédicte Vincens, funcionária do Centro Georges Pompidou, conhecedora e admiradora do trabalho da artista, que desapareceu logo após o incêndio de seu apartamento. Ao lado de fotos feitas por Sophie Calle do apartamento destruído, há uma série de cópias-contato de negativos encontrados no local, parcialmente derretidos pelo fogo, mas que ainda

são capazes de fazer referência a pessoas e lugares ligados à vida de Benedicte.



Figura 18 – *Une jeune femme disparité* (2003)

No laço entre a escrita, a arte e o íntimo: o trabalho de Sophie Calle se faz nessa espécie de vazio que porta o inominável, numa escritura de vestígios ligada ao traço mais singular, na vertigem única de esculpir o mundo, como se sua vida estivesse sendo guiada por um projeto estético. Ela busca uma dimensão subjetiva das experiências que não está desenhada apenas em sua pessoa ou na de um outro em particular. Ao misturar sua prática artística com a própria vida, cria situações que não a conduzem ao encontro de algo ou de alguém anteriormente idealizado. Numa feliz tentativa de associar arte e vida, através de vivências aparentemente solitárias e íntimas faz emergir a alteridade.

Na poética de Sophie Calle, o “outro”, a “alteridade”, as dimensões estética e ordinária da experiência refletem esses dois momentos – da arte e da vida – e caracterizam, quase inseparavelmente, suas obras. Nela, a vida comum, alcançada por meio das situações criadas, atravessa e é atravessada pela arte. Vida e arte se significam mutuamente. A artista vivencia a arte na vida e a vida na arte, provocando um movimento em que ora a vida se traveste de arte, ora a arte constitui-se a partir da vida. Retirando-se da linearidade da causa e efeito como consequência – que seria uma leitura biográfica rápida –, ela insere novas nuances no biográfico, ao revirar sua posição e propor a obra como causa e a vida como efeito,

permitindo um desdobramento em que se coloca numa espécie de zona limítrofe entre o que se difere e o que é igual a si mesmo.

Tensionando a imagem, Sophie Calle deixa entrever um sujeito com sua história irreduzível e que, apesar de inacessível, pode se colocar no mundo em laço possibilitado pela arte. O fato de escrever e relatar suas próprias experiências faz dela uma artista que flerta com a escrita de maneira especial.

No texto *A semelhança interminável (vasta como a noite)*, Didi-Huberman (2012) interroga sobre a aparição que, através da imagem, coloca a palavra em estado de elevação, como se a escritura ressoasse na intimidade, ponto de jorro no qual, falando de dentro, ela já fala inteiramente fora.

Nesse sentido, a imagem para Sophie Calle é também sua escrita poética, seu segredo e sua infinita reserva que pode se expor e se dar ao outro. Como, por exemplo, na obra *Les Dormeurs* (1979), em que várias pessoas foram convidadas (conhecidos, amigos, vizinhos e desconhecidos) a dormir em sua cama, sucedendo-se em intervalos regulares, entre os dias 1 e 9 de abril de 1979, permitindo ser fotografadas, observadas e questionadas por Sophie.



Figura 19 – *Les dormeurs* (1979)

Em *Le Carnet d'adresses* (ou *L'Homme au carnet*), de 1983, o trabalho é gerado a partir do encontro fortuito de uma agenda, perdida na rua. Sophie Calle cuidadosamente

fotocopiou a agenda e depois a enviou, anonimamente, por correio, a seu dono. Posteriormente, a artista procurou as pessoas cujos nomes constavam na agenda, entrevistou-as e solicitou um retrato falado de Pierre D., o proprietário do objeto. Conforme as informações obtidas, Sophie Calle construiu o retrato de um desconhecido, com algumas fotografias de lugares e atividades preferidas do “homem da agenda”. O material foi publicado por um mês no jornal francês *Libération*, semanalmente.

O caderno encontrado transformou-se num objeto mágico, reservatório de paixões obscuras e de desejos não formulados. Sophie Calle imagina entrar em contato com todas as pessoas listadas nele. Descobrendo quem elas eram, poderia saber algo a respeito do desconhecido. Mesmo se não viesse a descobrir nada sobre o homem, as pessoas poderiam contar-lhe histórias, confiar-lhe segredos íntimos. Faria milhares de fotografias, teria que transcrever centenas de declarações, haveria um universo a ser explorado que lhe permitiria encontrar o invisível.

Dessa decisão e desse lugar, que é mais litoral do que fronteira, também nasceu *A senhora nua*, trabalho em que Sophie Calle pede a uma amiga que a fotografe durante apresentações de strip-tease, para ver a própria transformação deliberada em objeto, em imagem anônima do desejo.

A imagem como possibilidade de encarnar a fratura entre o visível e o invisível: é onde Sophie Calle fundamenta seu trabalho – nas presenças incompletas que a imagem oferece, operando-as de modo sistematizado e tomando-as como conceito central de seus projetos. Com isso, ela consegue aprofundar a distância com a realidade que investiga, sem jamais rompê-la.

Muitos de seus trabalhos incluem fotografias, relatos textuais, além de um envolvimento performático da própria artista. Na trama que recompõe a partir de imagens e dados coletados de forma fragmentária, a artista acaba se transformando em personagem de sua própria obra, fazendo uso do biográfico de maneira profundamente singular, demarcando a incompletude e a precariedade de sua mensagem, para garantir nela um espaço de afirmação que é sempre evanescente.

Não há compromisso com uma suposta verdade, mas com aquilo que da vida se pode ficcionalizar. Do contrário, ela poderia simplesmente entrevistar os personagens observados em vez de rodeá-los e vasculhar seus objetos. O anonimato é parte de seu método, pois tão

importante quanto o apontamento de uma existência real é a impossibilidade de esgotá-la num relato. Novamente, a ideia de um eu estilhaçado se coloca, e esse é o convite que a artista aceita e, às vezes, repassa a outros olhares. Seu interesse é semelhante ao do poeta Baudelaire que, observando uma passante à distância, dedica-lhe uma breve paixão e a deixa ir e se perder em meio à multidão.

Assim também Sophie Calle preserva o caráter inapreensível de seus objetos, se interessa mais pelas insolúveis perguntas lançadas do que pelas respostas certas que, provavelmente, apenas serviriam para anular o desejo que garante o vínculo entre aquele que olha e aquele que tem sua imagem fragilmente retida. Ela parece pretender chegar ao ponto onde não já não há mais importância em dizer ou não a palavra *eu*, visto que o nome próprio só se alcança após a divisão subjetiva.

É por isso que o "falar de si" em Sophie Calle não é um reforço do narcisismo, mas um acento no singular. Não se trata de um primado do eu, mas de escritas de si que podem bascular e fazer tremer identidades fixas, escritas como afirmação que da experiência só podemos coletar restos.

Na segunda parte do livro *Histórias reais* há uma narrativa em dez capítulos – dez fragmentos de textos relacionados a dez imagens – que remetem ao relacionamento de Sophie com Greg Shephard. No filme *No Sex Last Night*, realizado pelo casal em 1992, a mesma história é recontada de outra maneira. Sophie Calle tem a necessidade de esgotar sua própria experiência afetiva e avança sobre diversos campos: intervenção, instalação e, neste caso, cinema. No livro, todo o encontro entre Greg Shephard e Sophie Calle é narrado em primeira pessoa, até o casamento e o divórcio.

Como se vê, portanto, autobiografia/ficção, realidade/fantasia, verdade/mentira tornam-se, nos trabalhos de Sophie Calle, potentes indecíveis. Nesse contexto de identidades complexas, plurais, dialógicas, híbridas e em trânsito, Sophie Calle se escreve, criando não uma obra a partir de sua vida, mas, pode-se dizer, uma vida por meio de sua obra. Uma vez que o estatuto da autobiografia é ambíguo, nenhum pacto definitivo pode ser estabelecido de antemão, nenhuma vida está pronta para ser vivida. E é justamente da fricção das imagens, da aposta e do risco de flertar com aquilo que não se vê que, precisamente, uma escritura se extrai e se pode alcançar a construção de um território singular através da arte.

Numa instalação realizada na 52ª Bienal de Veneza (*Prenez soin de vous*, 2007),

Sophie Calle toma como ponto de partida uma mensagem eletrônica de ruptura amorosa que termina com a frase “Cuide-se”. Ela pede a centenas de mulheres, escolhidas em função de suas atividades profissionais, que respondam à mensagem a partir do ponto de vista de suas respectivas profissões. Com a cumplicidade de Daniel Buren – curador contratado através de anúncio – as respostas recebidas são reunidas em forma de fotografias, filmes e textos. O que, num primeiro momento, pode ser grosseiramente entendido como uma exibição vazia da intimidade, se mostra, numa análise atenta, como algo que se contrapõe à espetacularização da intimidade, fazendo com que aquilo mesmo que se expõe se transforme numa possibilidade de voz crítica do sujeito.

Ao questionar, instigar e promover as mais diversas contradições e os mais variados jogos identitários consigo mesma, com seus pares e com as dimensões do público e do privado, Sophie Calle se mostra, se esconde e revela o singular e o avesso da posição estanque das identidades fixas e das imagens totalitárias.

Sua maneira de tratar e pensar as imagens foi decisiva para que este capítulo se fizesse mais literário e filosófico, tomando as imagens como irredutíveis às interpretações discursivas, pois essas são e serão sempre inesgotáveis. Michel Foucault (2001) chama a atenção para a dimensão do acontecimento, para aquilo que potencialmente está no interior da imagem. Uma pintura, uma fotografia ou mesmo uma escultura constituiriam, assim, realidades autônomas. Para Foucault (2001, p.209), “o desejo de retratar, representar ou imitar é inócuo, pois estamos sempre diante de invisibilidades profundas e da impossibilidade de fazer com que algo se torne efetivamente presente”. O filósofo francês fala da imagem como portadora permanente de outras imagens. “A riqueza da imagem não estaria naquilo que ela capta, mas no poder de garantir o trânsito da imagem, de fazer com que ela seja lançada a outras imagens” (2001, p.352). A imagem seria uma porta (ou uma ponte) para outras imagens, uma espécie de trajeto a ser percorrido por aquele que olha.

Ao pensar a imagem de maneira literária na obra de Sophie Calle, como um relato que precisa de cada olhar depositado num mais além das imagens, o que surge é uma série ilimitada de novas passagens, um acento numa captura sempre incompleta e precária diante da complexidade presente nas imagens. O que parece ocorrer para a artista é uma relação entre o visível e o invisível para além da representação, construída a partir do acontecimento que ocorreu, e que continua incessantemente a ocorrer sobre a imagem.

Ela discute, no seio de sua obra, a ideia de que o enunciado nunca conterà o visível,

assim como o visível nunca conterá o enunciado, apontando para uma dissociação contínua entre figura e discurso. A partir de Foucault, Gilles Deleuze (1992) vem afirmar que a questão não é como ver a imagem nem o que está supostamente por trás dela, mas como se inserir na imagem, como deslizar para dentro dela, já que cada imagem desliza agora sobre outras imagens.

Trata-se de uma “imagem-ficção” construída no tensionamento que explora as fronteiras entre aquilo que se mostra e aquilo que se esconde. Os arranjos de textos e fotografias reinventam o sentido do autobiográfico.

A obra de Sophie Calle propõe a dimensão do furo no lugar da verdade, o que garante opacidade à sua mensagem para fazer resistir nela um espaço singular e íntimo. É a ideia de um biográfico revirado que está em jogo. Para serem efetivadas, as propostas de Calle necessitam do olhar ativo do outro, ponto que transmite o diálogo agudo entre o radicalmente singular que pode fazer memória na cultura. Cada trabalho constitui não apenas um trajeto a ser percorrido por aquele que olha, mas uma via de mão dupla entre ela e o outro: partilha que ensina tanto sobre o poético como o político na arte.

5. O insular e o comum: chegar ao abismo do coração

Há um ponto em que a falta em cada um encontra a falta no mundo. Aí se trata de não cobri-las com poeira, sentido, substância, mas de fazê-las ressoar e comemorar, numa suspensão do tempo e dos nomes, de modo a inventar o que está sempre por nascer – no mundo e em si.

Alain Didier Weil

“A guerra e o fato de ser judeu são as coisas mais importantes que aconteceram na minha vida”. A afirmação provém de *La vie possible de Christian Boltanski* (2010), de Catherine Grenier, livro que reúne um conjunto de entrevistas com o artista e de onde foram retiradas muitas informações para a escrita do presente capítulo.

Boltanski nasceu em 1944, no seio de uma família de classe média, poucos dias após a libertação de Paris, ocupada pelos alemães. Filho de mãe francesa, seu pai era judeu de origem russa, fato que o obrigou a encenar um desaparecimento e viver por mais de um ano escondido abaixo do chão da casa, a fim de evitar o risco de deportação.

Embora o artista não tenha vivenciado a guerra diretamente, ele sempre afirmou que sua infância esteve ligada a uma ideia de desastre. Boltanski nasceu nesse precipício entre liberdade e súbita morte: na capital francesa, recém-libertada da ocupação nazista. Mesmo depois de a guerra ter terminado, toda a família dormia no mesmo quarto, unidos pelo medo.

Os traumas do Holocausto moldaram seus trabalhos durante décadas – instalações que, não raro, pendem para o tétrico e o fantasmagórico. Na mais dramática delas, o artista levou uma pilha imensa de roupas usadas ao suntuoso Grand Palais, em Paris. Debaixo do delicado teto de ferro e vidro do museu, uma espécie de guindaste sacodia e levantava os trapos de pessoas diversas, jogando tudo de um lado para o outro. Era uma alusão aos corpos apodrecendo nas valas dos campos de concentração.

Todo o seu trabalho parece operar em algo que usualmente se chama de “trauma coletivo”, mas que, naquilo que este trabalho propõe, encontra sua força na dimensão de uma “ferida comum”. Seu gesto mais íntimo como artista, e no que inscreve em seu trabalho, é uma luta perpétua contra a morte e um caminho que se refaz constantemente entre duas dimensões inseparáveis: o singular e o comum.

Vida, morte, memória, ressurreição – como na exposição em Serralves, em 2012,

onde, após suspender as roupas no Grand Palais, criou uma dança macabra em que, fantasmagoricamente, se apropria de um tema tradicional da pintura, a dança da morte. Uma dança intrusiva com casacos circulando vazios, ocios, cercando e roçando espectadores que se furtam ao contato. Recolhidos em Paris, os casacos fizeram parte da vida de alguém, tiveram memória, existiram antes de serem abandonados. Numa das entrevistas do supra citado livro, Boltanski diz que um bom trabalho é uma coisa aberta, de onde cada um pode fazer uma singular extração. Ele acentua que não trabalha com roupas, mas com vestígios. No caso, vestes que são quase fotografias que dizem de ausência e presença.

Sua obra *Heartbeats* (2015) na galeria Baró, em São Paulo, foi fundamental para que se pudesse auscultar o som preciso de seu trabalho nos últimos tempos. Composta por uma única instalação imersiva formada por 61 espelhos negros de tamanhos variados, uma lâmpada incandescente e um vídeo, a mostra convidava o público a, quase literalmente, mergulhar no coração do artista, numa experiência de extrema intimidade. No vídeo, Boltanski fala de si, escreve uma história pelo que se enuncia e não pelo que se anuncia. Seus dizeres são quase impronunciáveis. Quase não se entende o que ele diz. É um gesto de resistência, uma escrita de sobrevivência que acolhe o indizível, mas não deixa de operar também uma ultrapassagem que celebra o encontro com outros seres, outras vozes e outras escritas. Germinação que caminha da impotência ao impossível.

Esta sentença – da impotência ao impossível – irrompeu numa instalação em que Boltanski compartilhou com os visitantes seus próprios batimentos cardíacos. Por meio de amplificadores, sons convidando o público para um mergulho no insondável do coração do outro, ambiente e instalações sonoras criando a sensação de que o coração do artista batia dentro do peito de cada um: um autorretrato sonoro com entranhas expostas, aproximando-se dos espectadores e fazendo com que estes participem da obra. Ou fazendo com sejam a obra, como acontece em *Os Arquivos do Coração (Les Archives Du Coeur)*, instalação permanente do artista numa ilha japonesa chamada Teshima e que, desde 2005, vem percorrendo diversas instituições de arte ao redor do mundo, coletando batimentos cardíacos em uma espécie de registro existencial universal que podemos chamar – a partir da dimensão política sustentada no presente trabalho – um coração comum que não perde sua dimensão insular.

Boltanski não mostra obras ao público, ele expõe o público às obras. Esta diferença é um dado fundamental no seu trabalho. O coração, órgão comumente associado ao símbolo da vida, se apresenta como elo entre espectadores e artista, ao mesmo tempo em que compõe a singularidade de todos os seres.



Figura 20 – *Os arquivos do coração*

Sua obra é uma câmara de ressonância para o ruído de vidas anônimas, mas do retrato de si onde já se reconhece dividido como sujeito – na medida em que seu coração e a batida que provém dele causam divisão subjetiva e estranheza – à instalação abrigada numa pequena ilha japonesa, Boltanski assume o desejo de criar trabalhos em que outros possam se perder também dentro deles, em que as identidades possam agir a partir de uma lógica que combata o primado do *eu* e apontem para o mais singular, como uma batida de coração: cada coração bate de um jeito diferente, tem sua pulsação, mas é um som que pulsa na espessura do mundo, em contato com o outro. Em Boltanski, o coração é um *ritornelo* – conceito criado por Deleuze como algo que engendra a dimensão da desterritorialização, possibilidade da fuga, risco da improvisação, retorno daquilo que se mostra sempre estrangeiro.²

Arquivos e memórias fazem parte do fascínio do artista desde 1960. Para Boltanski, eles representam grandes paradoxos: se, por um lado, são uma forma potente e preciosa de reconquistar as perdas, por outro lado são passíveis de limitações, haja vista que sempre há em jogo o impossível, aquilo que está perdido desde sempre, pois lembrar é também esquecer.

² “O ritornelo vai em direção ao agenciamento territorial, ali se instala ou dali sai. Num sentido genérico, chama-se ritornelo todo conjunto de matérias de expressão que traça um território, e que se desenvolve em motivos territoriais, em paisagens territoriais. (há ritornelos motrizes, gestuais, ópticos etc). Num sentido restrito, fala-se de ritornelo quando o agenciamento é sonoro ou dominado pelo som. [...] O grande ritornelo ergue-se à medida que nos afastamos de casa, mesmo que seja para ali voltar, uma vez que ninguém nos reconhecerá mais quando voltarmos” (DELEUZE apud ZOURABICHVILI, 2009, p.50).

Um arquivo é sempre uma exterioridade para si que não pode se encerrar em lugar algum, movente espaço simbólico de metamorfose e transformação através do qual temos acesso à própria mobilidade histórica.

No gesto de Boltanski há uma chama poética e política, na medida em que, em um mundo em constante aceleração e descarte da experiência, não há lugar para a ruína que também nos constitui. Preservar os ruídos que nos ligam à vida, às batidas de coração de várias gerações, é algo que se insurge no propósito também de guardar as ruínas do mundo. E as ruínas, como a arte, possuem uma dimensão outra, a do enigma que as torna objetos fascinantes e, neste aspecto, também atemporais. As batidas do coração são o sítio da vida, e também aquilo que dá notícias da morte.

Em *Écorces*, Didi-Huberman (2011, p.34) perambula dentro de Auschwitz-Birkenau entre bétulas, fileiras de arames farpados que “aprisionam a vida como a vista”. Ele cava, escava seus próprios olhos. Como gotas de água que filtram e infiltram-se no solo, ele penetra, então, “nessa vegetação na qual dorme uma imensa desolação humana” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.34). Acrescentará: “É necessário saber olhar como olha um arqueólogo” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.34). Arquivar as batidas do coração é perscrutar esse passado, rever o presente e mirar o futuro num tecido, numa malha de silêncios e de ruídos.

Boltanski aborda em *Os Arquivos do Coração* a questão da identidade: as pessoas são únicas e desaparecem no tempo. O biográfico interessa aqui na medida em que é a inscrição de um acontecimento, de um texto ou de uma obra que compartilha e socializa algo que se sabe essencialmente indivisível. Ainda assim há uma poética e uma política em dividir aquilo que é mais singular para que uma nova possibilidade de subjetivação possa se fazer, para que algo comum seja tocado. Há um caminho que se traça aí do eu ao outro. O individual é o reinado da fortaleza egóica, mas o singular reconhece um mais além da herança – a transmissão, o laço com o outro e somente aí um *eu* pode ser enunciado e invocado. Esta transmissão para um artista se estabelece sempre no tremular das coisas em sua imanência.

Nos arquivos de Boltanski, essa operação de divisão de si e a marca de uma solidão que se compartilha, comparece também. A experiência está na ideia de que seu batimento cardíaco é único, especial e também é essa singularidade que dará o tom do comum na instalação sonora em que os corações se misturam no movimento de uma música, que pode ser interpretada de diferentes formas. Para o artista, os arquivos têm uma relação aguda com

sua história e com a transmissão de algo que pode se manter, ainda que de maneira tremulante. O arquivo de batidas de coração é um lugar onde repousam batidas de corações diversos, aquilo que cada sujeito possui de mais radical, sinfonia que nos liga à vida: há corações de pessoas vivas e falecidas e há uma promessa de futuro, um emaranhado de coisas preciosas e constelações em uma espécie de registro existencial universal que, insistimos, podemos chamar, a partir da dimensão política, de um coração comum que não perde, em contrapartida, sua dimensão insular.

Arquivar batidas de coração durante anos é um gesto de resistência, pela forma como se resgatam questões comuns com certa gravidade existencial. Ali está alojado o trauma do humano e sua fragilidade, aquilo que é denso e porta uma fantasmagoria pessoal e é, também, um ritual delicado e transformador que consiste em reconhecer um lado trágico onipresente, em que a fragilidade de muitos remetem à nossa precariedade. E entre o que se perde e o que se pode reter nas memórias e nas histórias nelas escritas, há o som murmurante da existência.

A entrada da história em sua obra, da biografia como matéria-prima e, mais especificamente, do valor da memória, tem lugar central, no sentido transitório da passagem, do esquecimento. Porém, nas diversas coletas de batidas de corações pelo mundo há o reconhecimento da morte e também da imortalidade de tudo. A obra, no lugar de se atomizar ou diluir a espessura do sujeito, mantém um diálogo vivo entre o singular e o comum. O acúmulo, de alguma maneira, nunca despersonaliza: há sempre convivência e equilíbrio entre o único e o anônimo. Ele constrói monumentos que são também anti-monumentos, feitos com recursos frágeis, mas mantendo uma escala, um valor de relíquia e uma alegoria que aponta para uma poética que enoda biografia, memória e um gesto radical de implicação subjetiva e sentimento temporal.

O arquivo, para Boltanski é memória em latência que, encoberta, poderá ser, amanhã, descoberta ou reaberta. Um arquivo é, para o artista, a preservação de um ritmo cavado no corpo de cada um e num corpo comum. Memórias que, de novo, trabalham, que reacendem velhas lembranças e outros sons e imagens, onde “cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis” (CALVINO, 1990, p.138).

As batidas de coração são ruídos que interrogam nosso tempo presente. Uma espécie de clarão na noite, assim como a fagulha pulsante da instalação *Heartbeats* (2015) num

autorretrato sonoro, em que as lâmpadas pulsam no ritmo da batida do seu próprio coração. A luz não é contínua, mas intermitente, há espaço para o vazio que cria uma espécie de partitura musical.

Arquivar o som mais radical de cada um e ter em uma ilha uma comunidade de corações é também um grito, um apelo, ao mesmo tempo recordação e convocação para aqueles que somos e para outros que nunca chegaremos a conhecer. Memórias que não morrem, que viajam, inquietas.

Aliás, é preciso viajar para longe para conhecer os arquivos do coração de Boltanski, até uma remota ilha japonesa, onde vão sendo adicionados ao arquivo permanente batimentos cardíacos coletados pelo mundo.

São, então, dois processos em diálogo. Em *Heartbeats* (2015) o processo se inverte: ao invés de coletar as batidas dos corações dos visitantes, Boltanski compartilha as suas próprias. Por meio de amplificadores, os sons ressoam pelo ambiente convidando o público para um mergulho no coração do artista, mergulho que se acentua pelo equipamento instalado na galeria – à altura do coração das pessoas – dando a impressão de que o coração de Boltanski bate no peito de cada um.

A partir de arquivos e diretórios, os trabalhos de Boltanski lançam reflexões acerca da luta pela conservação de “pequenas memórias”, pois as batidas de coração coletadas são de qualquer um, na medida em que cada sujeito, com sua inscrição no mundo, com sua história única que se singulariza numa batida de coração, como uma espécie de impressão digital, escreve também uma comunidade que, em Boltanski, se materializa numa instalação sonora com batidas de coração misturadas. Assim, um neto, por exemplo, pode visitar a batida do coração de sua avó daqui a 30 anos. Essa batida se apresenta de duas maneiras, nomeado ou dissolvido com outros, mostrando que o sujeito pode estar em muitos lugares a partir de sua divisão, criando uma ideia de comum como a lembrada por Tania Rivera, a partir de Hélio Oiticica e invocando Jean-Luc Nancy na defesa de um comum: “Não existimos sós. Ou antes, não há só que exista” (NANCY apud RIVERA, 2012, p.75).

Para Boltanski, o arquivo não pertence somente ao passado, não é fadado a permanecer num mero plano de exumação. Seus arquivos confessam o desejo de um futuro, isto é, um projeto de construção, de reconstrução possível, um recomeço. De uma pulsação que escorre num tempo e num espaço singular e das ruínas e marcas que se presentificam para

dar dignidade ao que resiste, vai se construindo um trabalho potente onde o que está em jogo não é a questão do passado, mas de futuro ou, como afirma Derrida em *Mal de Arquivo*, a questão de uma resposta, de uma promessa e de uma responsabilidade para amanhã: “O arquivo, se quisermos saber o que isto queria dizer, somente será de nosso conhecimento no tempo que há de vir” (DERRIDA, 1995, p.60).

“Ouvir o próprio coração é uma forma de saber o que realmente somos”, disse Boltanski, mas arte é também endereçamento, pedido de partilha. Como assinala Marisa Flórido Cesar (2016) no artigo *Como se existisse a humanidade*:

Como porém esperar consenso quando aquilo que recebe o nome arte parece desamparar o pensamento e a sensibilidade? Como chamar de arte essa imprecisão de uma nomeação? Ou será nessa imprecisão, nesse desamparo, que a arte vem acontecer? Como transmitir ao outro aquilo que tocou minha sensibilidade? Não são a doação desse toque- em seu desamparo, em seu desconcerto- e sua acolhida por um outro as condições da existência da arte? A arte é indissociável de uma dimensão comum que envolve desde nossas projeções de alteridade às figuras sonhadas de totalidade. Um nós que implica e interroga desde a relação a dois até a mais vasta comunidade. A própria noção de humanidade está em questão nessa partilha.

Na verdade, Boltanski repete o que vem fazendo no decorrer de sua sólida trajetória como artista desde os anos de 1960: a criação de pequenos monumentos às “pequenas existências”. Monumentos que são anti-monumentos, pois comportam em sua imensidão a dimensão do mínimo, do que é desviante, do quase insignificante.

O artista se preocupa com rastros de pessoas desconhecidas (documentos, roupas, fotos ou, agora, batimentos cardíacos), a fim de arrancá-las do anonimato das estatísticas e lhes devolver a subjetividade. Um dos cerne de sua obra é não ver na multidão uma massa, mas sim uma confluência de sujeitos com suas particularidades. É o que podemos ver numa frase de Boltanski em *Nós que aqui estamos, por vós esperamos* (1999), filme de Marcelo Masagão: “Numa guerra não se matam milhares de pessoas. Mata-se alguém que adora espaguete, outro que é gay, outro que tem uma namorada. Uma acumulação de pequenas memórias”.

Boltanski, inclusive, faz isso com a própria vida, como na obra inédita chamada *Cronômetro Eletrônico*, que conta os segundos de sua vida, como um coração que está a bater e, sabemos, um dia vai parar. O trabalho consiste no registro diário em vídeo do atelier do artista até o dia de sua morte. Versa sobre a dificuldade de falar da morte, tão indissociável da

vida, e nos sacode da letargia diante da catástrofe que nos sonda e da finitude cotidiana – a mais estranha e familiar hóspede, ao invés de ser a vida apenas a irrupção súbita de um ato espetacular. E é a própria vida, aqui, que aparece como diferença, invenção que se dá em oposição á vida como indiferença. Câmeras instaladas em seu atelier o filmam todos os dias e as gravações ficam guardadas numa remota caverna na Tasmânia. Há alguém cuidando disso até a morte do artista. Para Boltanski, os livros já se encarregam de eternizar fatos históricos. Ele tenta preservar a marca das memórias pessoais. Ao contar sua história, deseja que se torne história de todos. Trata-se de um ponto onde a própria vida está em jogo, no limiar entre a presença e a ausência e onde nascer e perecer se repercutem mutuamente.

Boltanski deixa que sua vida seja cronometrada num exercício de primeira pessoa que não está propriamente a serviço da confissão que revela todo o segredo ou em um pacto imaginário com uma autobiografia. O que se coloca em jogo é uma subjetividade povoada de vários “eus”: os que o constituem, os que ele imagina, os que ele forja a partir da relação com o outro. E a imagem, aqui, não é um objeto ou uma coisa. Ela é um ato posto diante de nós.

A subjetividade que está em jogo não é a figuração de um *eu* ou de uma vida centrada em si mesmo, mas a incidência de algo que acontece nas linhas de fuga, em contrapontos, em ritmos singulares que povoam um artista, uma intrusão que é uma espécie de núcleo inquieto através do qual se pode captar a vibração, o vivo das coisas.

Agambem (2007) pergunta, em *O autor como gesto*, de que maneira uma ausência pode ser singular, e tece sua resposta a partir da idéia de gesto como o que mantém vivo aquilo que continua inexpresso em cada ato de expressão. Evoca, também, a dimensão do gesto como algo que coloca uma vida em jogo – exercício ético arriscado em que uma vida é lançada na obra e onde o autor deve se manter como uma presença incongruente e estranha, como presença irreduzível a qualquer explicação de causa e efeito, como num gesto ilegível que deixa um lugar vazio para que o outro entre. Agambem irá nomear como uma luz opaca que irradia o testemunho de uma ausência.

Em *Notas sobre o gesto*, Agambem afirma que um gesto é a comunicação de uma incomunicabilidade:

Ele não tem especificamente nada a dizer, porque aquilo que mostra é o ser-na-linguagem do homem como pura medialidade. Porém, como o ser-na-linguagem não é algo que possa ser dito em proposições, o gesto é, em sua essência, sempre gesto de não ter êxito na linguagem (AGAMBEN, 2007, p.60).

Com seu cronômetro, Boltanski afirma aquilo que está presente apenas em um gesto e que possibilita a expressão, na mesma medida em que nela irá instalar um vazio central. Sua aposta está para além da espetacularização de sua vida e é algo que pode tocar o comum, na medida em que esse comum não é uma continuidade, mas, ao contrário, é uma descontinuidade que se opera da sua vida ao mundo, sem tomá-los como opostos, porém como algo que abriga uma potente e perpétua tensão. O que ele oferta é sua intimidade, não uma intimidade qualquer, mas a evocada por Jean-Luc Nancy em *Corpo, fora* (2013), lugar de heterogeneidade que se exprime e explicita como tal. Lugar da intimidade “que representa a diferença interna frente ao homogêneo e segundo a qual o homogêneo, enquanto espaço de troca e partilha, pode fomentar verdadeiros fenômenos de transmissão, verdadeiras relações” (NANCY, 2013, p.16).

Os arquivos do coração servem para dar continuidade à tradição boltanskiana de guardar algo que sobrevive atravessando tempos e espaços. No autorretrato sonoro as batidas de seu coração promovem um ruído que serve de métrica para pulsos elétricos e piscar de luzes que fazem vibrar todo o espaço, criando uma espécie de mantra musical. Em ambos os trabalhos há a transmissão de um gesto que inscreve, em linhas de fuga, polifonias, contrapontos e ritmos, um tempo heterogêneo, a dimensão de um ato biográfico que reinventa a existência pela obra e acolhe a intensidade do contingente e as espessuras e nuances de uma relação que se captura na memória e na intimidade. Entrar nessa paisagem é permitir-se o erro, não como falha ou equívoco, mas como a condição do que pode abandonar-se à magia do desvio, adentrar uma zona vibrante que recusa as imposturas da imagem espetacularizada, marcando na obra os vestígios de uma vida e recebendo dela os efeitos para a construção de uma textualidade ou narrativa que mantenha o acesso ao fulgor da existência.

O uso do musical e a questão da morte-vida e da memória já estavam presentes em obra anterior de Christian Boltanski, de forma profundamente poética, em *Animitas* (2014), instalação sonora montada no Chile, com inúmeros e pequenos sinos que são tocados pelo vento. A obra, inicialmente localizada também num lugar remoto – no Deserto do Atacama – dialoga com os arquivos do coração da ilha japonesa de Teshima e com o *Cronômetro Eletrônico*, gravado na Tasmânia com um vídeo instalado em seu atelier. Todas essas obras contêm em seu cerne a dimensão do deslocamento e do tempo e uma ideia de comunidade que encontramos em Roland Barthes, que interroga, no livro *Como viver junto* (2013), sobre o viver junto. Sua interrogação se dá entre a solidão humana e a comunidade, entre a distância e a proximidade – é a partir daí que ele constrói um precioso conceito chamado *idiorritmia*,

palavra que, conforme referenciado no primeiro capítulo deste trabalho, remete a toda comunidade em que o ritmo de cada um possa ter vez, em que as cadências particulares possam se marcar e enunciar um fino e tenso diálogo entre a vida coletiva e a marca de uma singularidade. Um viver junto que não se dá na homogeneidade, mas que possibilita várias modalidades do encontro, que se desregula e se infiltra na fluidez aleatória dos tempos.

Em *Animitas* (2014) está presente o mesmo desejo de criar monumentos que possam ir na contramão dos monumentos dos grandes centros, obras que possam estar na direção contrária ao frenético fluxo onde não há espaço para nenhum silêncio: uma pequena ilha japonesa, um remoto deserto chileno, uma caverna da Tasmânia.

Aos pés do vulcão Láscar, nos terrenos da comunidade atacamenha de Talabre, se encontra *Animitas*, um “monumento” conceitual para a humanidade. A obra é uma intervenção com milhares de pequenos sinos que se localizam no terreno em relação ao mapa astral da noite do nascimento do artista. Debaxo do enorme céu do deserto, os sinos tocam, no tempo do vento, sons que permanecem mesmo quando ninguém os escuta. *Animitas* é, para o artista, um ponto de virada diante do catastrófico, invocando uma transmissão pela contingência e pela preservação de uma vida que um dia existiu de maneira singular. Ao mesmo tempo, a instalação busca criar pontes e diálogo na cultura, estabelecendo um vínculo através da arte com a comunidade de Talabre. Essa relação entre nascimento e celebração através do som marca uma aguda elaboração do artista sobre seu lugar no mundo e sobre sua finitude e também sobre a finitude dos outros.



Figura 21 – *Animitas* (2014)

Talabre é uma região perto de um vulcão, com tradições comunitárias ancestrais e a arte se insere ali com as “animitas”, termo que Boltanski extrai da cultura para nomear sua obra. As *animitas* são homenagens que os chilenos fazem para as pessoas que faleceram em espaço público. Há *animitas* na beira das estradas e dentro das cidades. São lugares de adoração, com objetos ofertados. *Animitas* é diminutivo de *almas*, em espanhol, e significa algo como “pequenas vidas”. Geralmente são monumentos para pessoas que morreram de maneira trágica. O que acontece nesses lugares é uma espécie de culto que condensa em si uma concepção de vida e morte que nos liga aos nossos antepassados, são monumentos á fragilidade da existência e é daí que Boltanski extrai o germe de seu trabalho: transmitindo o intransmissível ou partilhando do comum/incomum ou do próprio/impróprio. Uma fresta que permite que um nós tenha lugar e existência. Para Boltanski, *Animitas* (2014) representa as almas de milhares de pessoas, enquanto também se conecta com uma espécie de mapa guiado por uma constelação de estrelas. As *animitas* que se espalham pelo deserto são um espaço de veneração espiritual que busca reconfigurar a noção de santuário.



Figura 22 – *Animitas* (2014)

Boltanski encontra aí o fundamento de seu trabalho, um mecanismo de preservação da memória que engendra em si um *nós* como ficção e desvio em perpétua dança animada pelo som ancestral de pequenos sinos, numa espécie de reenvio de um sujeito a outro ou a si mesmo, tudo simultaneamente. Aquilo que ressoa, que se dá a tocar pelas pequenas almas, são vestígios de campo de ressonância que estava ilusoriamente soldado e que se abre em seu gesto que perfaz a vida e faz com que um nome próprio possa se escrever: o de Boltanski e o dos outros expostos à obra. No deslocamento por várias teias que se inserem aí, no movimento por vários mundos, somos alterados e reconstruídos incessantemente nos contatos

exteriores ao qual somos submetidos. Se atravessamos as fronteiras, elas também nos atravessam.

Pequenas e imensas vidas, pequenas memórias, monumentos que são também anti-monumentos que permitem acessar o coração das coisas, escutar a música do vento numa remota floresta, capturar o mínimo de cada um – não por acaso, seu pequeno museu é um delicado processo em construção numa isolada ilha, chamada por Boltanski, em muitas entrevistas, de uma “partitura musical”. Uma música que fala da “partilha do sensível”, da exposição de uns aos outros, um sair da identidade de si mesmo e de sua pura posição, expondo-se ao fora, à exterioridade e à alteridade. Interessa aqui aquilo que não é puro rebatimento do vivido, mas a confissão de uma vida que vive na obra. O que comparece é o movimento de revelação de um *eu* que nunca cessa de se abandonar para se reinventar nessa perda. O que se apresenta não é a biografia como dispositivo revelador, mas a própria escritura da vida como invenção que dissipa identidades fixas e narrativas de asfixia, para colocar em pauta uma nova relação entre o visível e seu significado entre o singular e o comum, entre a passividade e a atividade abrigando as ranhuras entre os jogos – estéticos e políticos.

Capturar a vida num filme em que não se sabe do fim, como no *Cronômetro Eletrônico*, caminhar da visão singela de uma floresta de sinos no meio do deserto à instalação do autorretrato sonoro e, em seguida, a *Os Arquivos do Coração*, é estar junto de uma escrita que emerge e toma corpo no lugar onde não há uma relação simplista de causa e efeito, mas um gesto de se apropriar da existência no sentido que Eric Laurent recorda: “Todos acabam sempre se tornando personagens do romance que é a sua própria vida” (LAURENT apud KEHL in: Bartucci, 2001, p.57).

E, mais ainda, cavar um estilo que mostre como um artista pode operar no encontro com o real – tratamento singular que, ao ser lançado no espaço público, pode tocar uma ferida comum. O estilo é um “como fazer”, trabalho que se faz a partir de rupturas com um centro, escritura que toca o inassimilável de existir. O estilo envolve um risco corporal, uma divisão que aponta para a produção de uma obra que, à medida que busca se realizar, é reconduzida para um ponto em que a desmedida do impossível faz presença. Presença que, em si, é sempre estado-limite, precipitação. Uma apropriação que é também uma expropriação, como lembra Nuno Ramos no ensaio *Minuano*, publicado no livro *Psicanálise, Arte e Estéticas de Subjetivação* (2002):

Há uma continuidade entre aspectos díspares da vida que a obra oferece ao artista

como paga pelo seu deslocamento. Talvez este seja um dos poucos privilégios biográficos de quem cria: sentir-se sempre dentro de algo, unir uma leve ruga no canto da boca ao sussurro da folhagem, este brinquedo vermelho e sem rodas ao roçar de um vestido plissado, criar uma espécie de permanência flutuante em torno de um centro adiado, mas que se move em nossa direção com a sirene de sua urgência tocando bem alto: a obra. É este terceiro termo, exterior a ele e nunca efetivamente terminado (nem mesmo quando ele morre) que permite ao artista pensar: este entardecer é meu, este "pier" sou eu, o que eu faço é chuva, esta chuva. Quem sabe esta continuidade possa servir como compensação ao estado de alerta, à atenção deslocada próprios de quem cria (RAMOS, 2002, p.56).

Boltanski afirma em *La vie possible de Christian Boltanski* (2010) que está interessado numa “memória breve” – uma memória emocional, um conhecimento cotidiano breve que, ao contrário da memória que é preservada nos livros de história, é a que nos torna únicos e é, também, extremamente frágil. O que ele pretende com sua obra, notadamente em *Os Arquivos do Coração*, é escutar a fragilidade onde ela se faz potência, assim como Jean-Claude Carrière (2007) em um belíssimo ensaio sobre a fragilidade. Sua aposta se apóia no fato de que não conhecemos nosso grau de fragilidade, fato que faz com que desconheçamos também nosso grau de resistência. Somente somos porque um dia não seremos mais. E é a fragilidade que nos fala do comum, de uma ferida que atinge a todos. A fragilidade é o motor da arte e, sem o contato com ela, não haveria Shakespeare, Balzac ou Proust, pois uma personagem não pode nos tocar se nela não encontramos uma vulnerabilidade que nos diga respeito.

Dentro de nós há um ponto incontornável e frágil. Dentro de nós há uma fratura. Ao recusar essa quebra, tentamos nos esconder da matéria finita de que somos feitos. Este é justamente o ponto sobre o qual se debruçam os trabalhos de Christian Boltanski.

No contundente ensaio *Sobre a impossibilidade de dizer Eu*, Agamben (2015, p.101) pergunta: “Mas como escrever uma autobiografia se o sujeito é, no sentido que vimos, constitutivamente cindido?”.

Nesse ensaio Agamben investiga os paradigmas poéticos de Furio Jesi, um estudioso dos mitos, historiador das religiões e crítico literário, que demonstram que uma autobiografia só se escreve na impossibilidade do sujeito de aderir imediatamente à própria figura. No pensamento de Jesi, o Eu surge dividido entre elementos contraditórios e funciona como uma “máquina mitológica”, participante de sua própria expropriação e do segredo de sua inconsciência. “Mito é o nome que Jesi dá ao motor imóvel escondido na máquina linguística,

ao ‘coração do pré-ser’, onde o eu falante, no limite de uma zona de não conhecimento, produz incessantemente suas mitologias” (AGAMBEN, 2015, p.105).

Ainda citando Jesi, Agambem afirma que a máquina “é autofundadora: põe sua origem no fora de si que é o seu interno mais remoto, seu coração de pré-ser, no instante que se põe em ato” (JESI apud AGAMBEN, 2015, p.105).

Esse esfacelamento de uma identidade completa geralmente é seguida de uma irrupção da estranheza. A psicanálise e o laço com o estranho vem de longa data. Freud identificou o *Unheimlich* como aquilo que se vivencia sob várias formas de estranhamento, sobretudo, em relação ao que não se controla e inquieta. E Tania Rivera afirma em *Arte e Psicanálise*:

Com Freud, de maneira complementar, é o sujeito representado por este olho que perde sua estabilidade, sua posição central. Após a descoberta freudiana do conceito de inconsciente, nunca mais o eu será totalmente senhor em sua própria casa. Ele estará irremediavelmente dividido; o espelho que a psicanálise e a arte lhe oferecem está em pedaços, e nele o eu se vê irremediavelmente fragmentado (RIVERA, 2002, p.7).

Freud revolucionou a subjetividade ao mostrar que o *eu* não é senhor em sua própria casa, e Lacan desfez a ilusão de totalidade, a pretensão de síntese e a miragem da unidade do *eu*, mostrando que o *eu* é – antes de mais nada – *outro*. “Je est un autre”, dizia Rimbaud.

Uma vez que o *eu* se apresenta como um estrangeiro que está, por definição, deslocado, desterritorializado, ele é um perturbador da ordem estabelecida. E é essa dimensão que toda a obra de Boltanski evoca: o estrangeiro somos nós, não apenas o outro absoluto, o bárbaro, o selvagem ou o heterogêneo. No espaço, interior ou exterior, o som de corações ressoa e transporta-se em vibrações. Seu próprio autorretrato sonoro se relaciona consigo mesmo e o coloca no fora de si: o que surge aí é a figura do estrangeiro que provoca uma fenda na noção de identidade, sendo que uma batida de coração em seu limar de vida-morte e, na distância operada por Boltanski, no envio de milhares de batidas para uma ilha, revela que o sujeito sempre se ausentou de si mesmo, sendo impossível a existência de um si mesmo. O que geralmente se faz é essencializar o estrangeiro como o diferente, eliminando-se exatamente a diferença que é inassimilável.

Essa imagem constitutiva e alienante do *eu* é percebida pelo sujeito, não em si, mas no outro experimentado como um intruso, que o invade e com ele rivaliza pelo mesmo lugar imaginário. Na verdade, é o *eu* que vem primeiramente usurpar o lugar do sujeito numa intrusão. O *eu* é o *outro* para o sujeito. Eis a alteridade descoberta por Freud, a qual arranca o

sujeito do centro do psiquismo como uma “heteronomia radical”.

“Heteridade” – termo utilizado por Lacan no Seminário de 15 de janeiro de 1980, *O Outro barrado* – é o estado de abertura ao “Heteros”, ao Outro. É o estado aberto à diferença mais radical, diferença que corresponde à categoria do impossível – de ser escrito, de ser previsto, de ser prescrito, pois, por definição, é sempre Outro, tão Outro que é real.

É no contato com o outro e na escuta do outro que incide em nós, que podemos descobrir nossa própria dicção, inventar uma linguagem, trabalho de tradução que mira não a comunicação, mas o efeito transmissivo de algo em que uma obra é expressão e aparecimento de forças que não cessam de atravessar o sujeito.

À escuta (2014) é um título, um endereçamento e uma dedicatória. É desta maneira que Jean-Luc Nancy inicia seu ensaio. Boltanski alude em seus trabalhos sonoros ao político e ao poético, no que neles pode existir de comum. Esse comum não se conquista com facilidade, mas com uma escuta fina de si e do outro e da estranheza que aí se dá. Nancy dirá que o sonoro traz consigo a forma:

Ele não a dissolve, sobretudo a alarga, dá a ela uma amplitude, uma espessura e uma vibração ou ondulação cujo desenho nada mais faz que aproximar. O visual persiste até o seu desvanecer, o sonoro aparece e se desvanece mesmo em sua permanência (NANCY, 2014, p.160).

Os trabalhos sonoros de Boltanski – batidas de coração, sinos no deserto, cronômetro registrando os minutos, ruídos do atelier – são formas ou visões sonoras que vão se fazendo no passar dos dias. O que se coloca nos trabalhos em termos de experiência é uma curiosidade e uma inquietude que giram em torno de uma ressonância fundamental onde

estar à escuta é sempre estar na borda do sentido, ou um sentido de borda e extremidade, como se o som não fosse de fato nada mais que essa borda, essa beira ou essa margem- ao menos o som musicalmente escutado, isto é, recolhido e escutado nele mesmo, porém não como fenômeno acústico (ou não somente) mas como sentido ressonante (NANCY, 2014, p.163).

Isso que ressoa irá repercutir alhures, em um ou outro mundo, carregando consigo a sensação do familiarmente estranho e do estranhamente familiar. Tania Rivera ensina:

Freud explora, em seu “O estranho”, o papel do espelho duplicador na constituição do eu, mostrando que quando ele ressurgue, em alguma situação da vida ou da arte, se acompanha de grande estranheza. Assim, ele conta um episódio vivido em uma viagem de trem. Estando em sua cabine, ele de repente vê a porta se abrir, sob uma sacudidela mais violenta do vagão, e entrar um senhor de certa idade, vestindo um robe de chambre e um chapéu de viagem. Freud levanta-se na intenção de lhe dizer que havia se enganado de compartimento, quando nota que aquela era sua própria

imagem refletida em um espelho. Esta aparição foi, relata ele, altamente desagradável. Ela lembrou-lhe, talvez, que o espelho guarda uma dimensão de tela opaca, em consequência da qual o eu é sede de uma estranheza escondida, mas sempre à espreita – e que às vezes surge cruamente, como no célebre dito de Arthur Rimbaud: “Eu é um outro” (RIVERA, 2002, p.58).

Esses trabalhos de Boltanski marcam uma fase em que os sentidos sonoro e visual trazem um acesso a si e, também, uma crise de si. Escutamos aquilo que se vê. Embora o som possua uma incidência particular, há ainda os aspectos visual e tátil. Como lembra Nancy:

Nada do que é dito do sonoro deixar de valer para os outros registros, bem como contra eles, de encontro ou ao encontro de em contiguidade e oposição, numa complementariedade e numa incompatibilidade inextrincáveis uma da outra (NANCY, 2014, p.42).

Nessa escuta encontramos o sujeito como uma presença que se dilata e se difere de si sobre um ponto que se retrai, alarga ou ramifica, que envolve e separa. Nessa escuta se escreve uma *heterotanatobiografia*, como propõe Juliano Garcia Pessanha, para quem *heterotanatografia* é narrar um desencontro radical, uma passagem da autobiografia à *heterobiografia*, como se deixar escavar pela fenda, como habitar o assombro da aparição para além da representação partilhada:

Escreve uma heterobiografia aquele que, tendo saído para fora da redoma do ideal e para fora da detenção identitária, se pôs à deriva e, amparado no desconhecimento, experimentou cada coisa com a autoridade do próprio corpo. Escreve uma heterobiografia aquele que cancelou o eu meramente autobiográfico e tornou-se um outro, um outro que é mais presença do que o eu. Esse realizou o conteúdo da famosa frase de Rimbaud – *Je est un autre* – e, se narrou, a peripécia dessa metamorfose e dessa transgressão, escreveu assim uma heterobiografia (PESSANHA, 2015, p.259).

Numa espécie de acordo discordante que regula a intimidade de cada um, encontramos a alteridade. Não se busca o outro para se reconhecer, mas para se colocar a própria existência em questão. O comum musical em Boltanski é uma atualidade fulgurante e passageira, não apenas porque passa, se esvai, mas porque diz respeito às passagens, ao intercâmbio vivo entre pessoas e lugares, entre som e silêncio, entre o que é vivo e o que é morto. O comum passa a existir e a significar o momento em que se rasura aquilo que pensamos ser próprio de determinado campo expressivo. Ou o rasgo que pode se abrir quando vislumbramos a falência de algo. Ou a nossa imensa e potente fragilidade.

No início dos anos 1990, Jean Luc-Nancy viveu um encontro radical com a alteridade, a partir de sérios problemas de saúde. Ele sofreu um transplante cardíaco e sua recuperação foi dificultada pela luta contra um câncer. A partir disso, escreveu *O Intruso* (2000) – livro

citado na introdução desta dissertação – em que conta a experiência de receber um transplante de coração. Nancy diz sobre uma intrusão do real, sobre deixar-se habitar pelo intruso, sobre como um sair de si não ser um encontro cômodo e determinado com a alteridade mas, ao contrário, o risco de ter que inventar outro eu, outro plano, outro espaço, outra comunidade, fora de si.

O Intruso (2000) é um título de Jean-Luc Nancy que, nas palavras de Derrida, constitui testemunho único na história da filosofia e da humanidade: dilacerante, admirável, de uma lúcida sobriedade e exatidão. O livro foi originalmente publicado em 2000, escrito a convite de Jacques Derrida, dentro do projeto *Hospitalidade/Hostilidade* (título do seminário de Derrida nos finais dos anos noventa em Paris), que pretendia discutir radicalmente a questão do estrangeiro no mundo contemporâneo. O livro de Nancy responde ao convite enquanto escrita inclassificável de um filósofo já reconhecido que, no texto, se expõe e se expropria dele mesmo, numa espécie de metamorfose constante entre o íntimo e o público, o político e o subjetivo, o pensamento e o corpo.

Relatando sua experiência como transplantado, Nancy elabora a respeito das consequências do que incidiu sobre ele e faz, ao mesmo tempo, um depoimento dos efeitos da intervenção cirúrgica, do momento em que passou a viver com o coração de uma mulher negra. O fato coloca a ele a reelaboração do pensamento sobre sua unidade identitária: “Eu então recebi o coração de um outro, já faz quase dez anos. Me enxertaram” (NANCY, 2000, p. 13).

A intrusão, que é acontecimento para Nancy, é a questão que conduziu o presente trabalho, da entrada ao coração das coisas com Boltanski, pois ambos, de maneiras distintas, trazem uma referência interna à crítica da assimilação do estrangeiro, da estrangeiridade. Em Nancy o interior estava em processo incessante de exteriorização, e o exterior não era mais que um movimento para dentro. Em Boltanski esses dois movimentos – insular e peninsular – de encontro e ruptura, de esfacelamento e restauração pela memória, possibilitam repensar o lugar da comunidade pelo modo como se coloca em questão o próprio fundamento do que se entende por comum.

Freud (1919) procurou circunscrever o sentimento paradoxal do *Unheimlich*, como algo que oscilaria entre o que seria familiar e o não-familiar, desorientação e desarticulação que o eu sofre em sua origem. O familiar que não deveria nos surpreender e inquietar faz com que a angústia do real compareça, anunciando algo do traumático para a subjetividade.

Em Nancy, de maneira abrupta e cortante é o que está dentro que vai dar notícias do real. Em *Os Arquivos do Coração*, o que está em jogo é uma fina percepção de que o mais hospitaleiro é o que nos desaloja. A partir de um autorretrato sonoro, uma subjetividade que se coloca em ato e que toca o espectador, fala ao comum. O gesto de Boltanski gera formas compartilhadas de compreensão e visibilidade do real. Sua obra produz um convite à presença do outro e dá forma ao informe e, também, ela mesma é fundamentalmente crítica e estabelece profundos laços e fricção com o seu tempo.

O que se esboça, tanto no autorretrato sonoro de Boltanski, quanto na escrita de Nancy, é um ato que revela o sujeito: ato biográfico que produz outro lugar, que enuncia o novo no sujeito revelando a dimensão do acontecimento, da experiência que não é pura continuidade do vivido, mas aquilo que esburaca a vida e a rasga, colocando-nos fora de nós.

Os corações arquivados desnaturalizam a batida de um coração, ao arrancar desta o rótulo de identidade subjetiva e impulsioná-la como defeito, como furo no corpo, como falha aberta. Em Nancy, ruídos do coração do outro se misturam a ruídos do interior de seu próprio corpo. Corpos separados que se misturam através de ruídos. O corpo é fresta.

O ato biográfico, em ambos, irá se inscrever pela escrita, pelo visual ou pelo sonoro, e também como produtor de uma ruptura. Irá apontar para a divisão subjetiva, para a inclusão das ambivalências e paradoxos no coração da subjetividade. É um ato que fura os ideais de completude dando visibilidade a uma experiência de vazio que é constitutiva e necessária para a arte e para a literatura.

Pensar, aqui, numa política que possa estar à altura de uma transmissão é caminhar na contramão da comunicação. Não se trata de uma mensagem com sentido antecipado e na espera de uma reciprocidade de interlocução. Há, sim, uma mensagem que retorna a seu lugar de origem, que se dobra e que preserva o enigma.

Trata-se de uma abertura ao constante outro de si mesmo, um estar constantemente em relação, que Blanchot em *A Comunidade Inconfessável* (2016) chama de “comunidade da ausência”, no lugar da ausência da comunidade. Uma comunidade, ou uma relação que se estabelece pela partilha de um inconfessável, compartilhar de uma intimidade que contém um núcleo indevassável. A existência de cada um em cada coração que bate apela à pluralidade dos outros corações, os sinos que refletem o mapa astrológico de Boltanski são um chamado às pequenas vidas ao seu redor, o cronômetro que marca cada segundo de uma vida que se esvai é uma invocação à uma existência que possa ser escrita e tocar outros mundos, é um

apelo ao sujeito e ao vazio, como assinala Tania Rivera em *Hélio Oiticica e a Arquitetura do Sujeito*:

À medida que se acentua, a partir da passagem para o século XX, a constatação de que, nas palavras de Freud, “o eu não é mais senhor em sua própria casa”, tal lugar é questionado e o espaço passa a ser convocado como campo aberto a um surgimento imprevisível do sujeito. Não mais indivisível (como o *in-divíduo*), mas dividido em suas bases, o sujeito não é senhor da representação, mas torna-se a meta a ser atingida por um complexo arranjo significante que, eventualmente, materializa o espaço no real. Em um instante efêmero, o sujeito pode então surgir, problemático e incerto. Mas capaz de se *autofundar* num ato poético que não deixa de ter uma dimensão *política* (RIVERA, 2012, p.66).

Na injunção entre poético e político se situa tanto o trabalho de Boltanski quanto a escrita de Nancy: aprendendo o sentido da experiência onde o *eu* não é um sujeito isolado do mundo, mas um lugar de enunciação que difere de um *si mesmo* e que coloca em jogo exterioridade e interioridade. Um *eu* que só é liberado fora de si. Um *eu* que é um extravio.

O coração é signo de vida, batida que sentimos ao toque da mão, mas é também presença interior e silenciosa. Em *O Intruso* (2000), o testemunho de Nancy chega através do estranhamento. O coração revela aquilo que adoece e as mudanças nas relações que ele estabelece consigo próprio e com os demais. Ele está diante de um real que o ultrapassa, assim como Boltanski em sua história e em sua convocação para que entremos em sua obra: o artista nos convida a seu autorretrato sonoro e, em seguida, nos encaminha a seus arquivos do coração, relatando uma vivência rica de estrangereidades que se desdobram em vários aspectos e perspectivas. O que está em jogo é o estranho que se apresenta desde sempre – oriundo do corpo, do mundo externo e dos laços que se estabelecem consigo próprio e com a finitude.

Em *O Intruso* (2000) há um primeiro encontro com o real que irrompe e determina o que virá depois, que surge através do encontro/desencontro com alguma coisa que falha no corpo, algo que Nancy caracteriza como uma fratura: a queda da certeza de ter um corpo saudável, que ele descreve como consequência de algo que já estava lá, que dizia que seu corpo não o pertencia, algo que o interrogava no mais íntimo e que visceralmente culminou na percepção de um intruso maior que desconcerta, que desestabiliza, arrebentando com todas as certezas. Nancy revela que “o intruso se introduz à força, de surpresa ou por astúcia, em todo caso, sem direito, sem ter tido de saída admitido” (NANCY, 2000, p.3).

A partir daí, surge uma brecha que abre e não se fecha mais. Algo se instaura desarranjando a intimidade e inserindo a dimensão da estranheza. Um corpo em que se constata a presença do intruso. Nancy constata-se dividido entre o sujeito do enunciado e o da enunciação, entre um enunciado de um dizer que se quer todo e o não-todo da enunciação.

Há uma cisão que não se fecha. Seu coração precisa ser substituído. Um novo coração é enxertado em seu peito e, junto, vem algo de inominável e inalcançável nesse ato. Surge uma relação que se produz no contato com o estrangeiro. O intruso seria, portanto, uma maneira mais radical de abordar o estrangeiro que está presente de antemão, e que Boltanski anuncia em sua obra como um todo, especialmente nos arquivos do coração invocando uma língua que fala também a partir de sua ferida e do que traumatiza o corpo, linguagem do sobrevivente que escreve o que não se pode escrever.

Boltanski já se nomeou, em muitas entrevistas, como um sobrevivente. Nancy é um sobrevivente que cria um testemunho onde opõe inflação narcísica à ascensão, ao nome próprio que se dá ao encontro com o novo de um coração doente. O que está em jogo é a sobrevivência após a queda de um “si mesmo”, uma vez que a constituição do sujeito implica a assunção de uma dívida face ao outro, sem o qual o sujeito não teria condições de existir, pois ele não é causa de si mesmo, podendo advir apenas a partir do outro. É a isto, em última instância, que se deve sobreviver: ao horror do outro.

Nosso coração é a marca de nossa solidão e de nossos encontros. É a partir dessa marca que empreendemos sempre a busca pelo outro. O coração é um companheiro de saída perdido, assim como a ideia de um *eu*, que encarna a mesma perda que está doravante em nosso lugar.

Diante dessa cratera aberta no coração das coisas, Boltanski empreende uma obra que toca a memória, o singular e o comum, a identidade em sua fissura, em um tempo que permite a emergência do sujeito/artista a partir de uma divisão, de uma fenda, de um rombo, do encontro com essa violência necessária que instaura a falta. Um ato biográfico que engendra em seu trabalho uma escritura que produz um sujeito, invertendo a lógica do que se chama usualmente de biografia, fazendo com que a obra se apresente como causa e a vida como efeito. O ato biográfico, em Nancy, implica uma certa condição de exílio, alguma despossessão do *eu* que acontece no próprio corpo para que, em seguida, possa aparecer um nome próprio – do um ao outro de si, uma nova relação com o coração, com o corpo, com a morte e com a vida.

Diz Nancy em *Corpo, fora*:

O corpo guarda seu segredo, esse nada, esse espírito que nele não está alojado mas espalhado, extenso através dele assim como o segredo não tem nenhum esconderijo, nenhuma dobra íntima onde seria possível descobri-lo algum dia. O corpo não guarda nada: ele se guarda como segredo. É por isso que o corpo morre e se leva em segredo para o túmulo. Rarefeitos são os indícios de sua passagem (NANCY, 2015, p.95).

Assim, o próprio corpo marca o ponto de real onde o mais íntimo está lançado fora, no exterior. A palavra *êxtimo* que nos lembra o *Unheimlich* de Freud no texto *O Estranho* (1919) carrega uma ambiguidade, pois porta a noção de interior e exterior acontecendo juntos, ambos conjugando o fora e o dentro numa fratura constitutiva da intimidade. Assim, uma ideia de autobiografia é justamente o oposto de uma auto-afirmatividade em que não há resistência do real. O ato biográfico é a própria fricção que é o lugar, da política, das diferenças e da negociação constante com o impossível. O *eu* é também o *êxtimo*: onde o mais íntimo, o mais particular, o mais interior, está fora, como aquilo que é estrangeiro e familiar ao mesmo tempo.

A batida do coração, compasso que designa nossa experiência mais íntima, é também o ruído que nos enlaça ao mundo – interior e exterior –, que estabelece na intimidade a relação com o que está fora, jamais dada de antemão. O coração é aquilo que assinala que “sou tu quando sou eu”, que nos faz falar com as coisas, questioná-las, e sustentar uma pergunta sempre aberta e interminável sobre o sujeito. Com frequência dizemos de algo que fala ao coração, mas estamos evocando aí também um vazio. Leciona Tania Rivera:

A arte “se caracteriza por um certo modo de organização em torno desse vazio”, afirma Lacan. Mais do que visar a preenchê-lo, a criação artística refaz esse vazio à maneira do vaso. Nesse rearranjo, trata-se de reencontrar a Coisa, mesmo que tal reencontro seja impossível, mas ao mesmo tempo o que aí se cria é sempre radicalmente novo, criado do vazio, do nada, *ex-nihilo* – daí seu caráter radical de criação (RIVERA, 2002, p.42).

Criar pelo coração: tocar o que há de humano a partir de um golpe no coração. É essa fratura que permite Boltanski e Nancy enveredarem pelos caminhos da singularidade. Em Nancy, a dimensão da catástrofe opera um movimento que o possibilita romper com o mesmo e inventar um estilo, ou vislumbrar o abismo a partir de um parapeito.

Boltanski fala através de sua coleta perpétua dos sons de corações distintos, dizendo a partir da brecha e da fissura que se instalam no seio do comum – desliza para dentro e para fora do insondável, toca a vida e a morte.

Acontecimento, movimento, batidas de coração, o barulho de muitos sinos, um cronômetro que assinala de que somos constituídos de matéria finita. Blanchot busca, nos poemas de Paul Celan, esse testemunho para o qual não há testemunho – a dimensão de um impossível que está em jogo na arte, na poesia e na psicanálise. Em entrevista (2010), Boltanski afirma que testemunhar é tentar produzir significação, não um sentido pronto, para um catástrofe.

Em *A experiência interior* (2016) Georges Bataille diz de uma experiência interior regida pelo silêncio, por um sopro, pelo vento a ressoar, pelos gestos que abrem uma significação e os segredos do coração: “uma sensibilidade tornada, por liberação daquilo que atinge os sentidos, tão interior que o mínimo detalhe do exterior, como a queda de um alfinete ou um estalido, passam a ter uma imensa e longínqua ressonância” (BATAILLE, 2016, p.49). Para Bataille, no silêncio que vem de dentro, não propriamente de um órgão, está a sensibilidade de um coração voltado ao mundo, aberto ao outro. E é nessa dobra que vivem o objeto esculpido e o nevoeiro, o eu e o outro.

A experiência de sobrevivência e testemunho se coloca de maneira singular em Nancy e em Boltanski. Mas, em ambos, é a própria dimensão da experiência que não pode conduzir a algum fim dado de antemão, que mantém aceso o não-saber. Experiências que conduzem a algum lugar de extravio.

Em Nancy, o próprio corpo é o que sempre escapa, é o que se deixa suspeitar, mas não identificar, é aquilo que aponta a radical diferença e excesso em relação a qualquer projeto de identidade. Foi preciso se encontrar com o coração de uma mulher negra em seu corpo para, então, se abismar, se furar, se dispersar, escorrer. Foi preciso que seu coração se apresentasse como um intruso, para que seu corpo desse notícias de uma divisão. Foi preciso a marca do bisturi, uma queda em sua imunidade, um órgão enxertado, um processo de rejeição para que, enfim, esse coração de outra pessoa pudesse entrar e revelar que a experiência do íntimo é sempre não-toda.

Um delicado deslizamento me separava de mim mesmo. Eu estava ali, era verão, precisava esperar, algo se destacava de mim, ou esta coisa surgia em mim, ali onde não havia nada: nada mais que uma “limpa” imersão em mim de um “eu próprio” que nunca tinha se identificado como este corpo, menos ainda como este coração, e que se olhava subitamente (NANCY, 2000, p.5).

Só a partir desse momento Nancy pôde reconhecer o corpo próprio – um corpo que traz um enxerto, um pedaço de fora inserido no corpo. Assim também acontece no tecido

comum: precisamos nos quebrar para o encontro com a dimensão da alteridade, alguma coisa se desaloja aí e, assim, como em Nancy, o coração novo é o estrangeiro que se internaliza no corpo. É interessante constatar que esse é o momento em que Nancy vivencia uma das formas de estrangeiro destacadas por Freud: aquela do estranho familiar. O coração antigo estava lá, mas ele não percebia. Apenas a doença, como uma estrangereidade, tornou-o evidente. Apenas a doença assinalou a imprecisão do corpo – difuso e pontual, aqui e em nenhuma parte, sem uma totalidade prévia, sem unidade sintética, mas um corpo que evidencia um traço da alma impresso sobre cada pedaço.

É o singular de um coração que apresenta problemas, que o faz parar e que cria as condições para a produção de um estilo e para que uma transmissão aconteça. O trabalho de Boltanski é um gesto que também invoca algo simples e, no entanto, profundo e denso: parar e escutar a batida do próprio coração, escutar a batida do coração do outro, o peso do outro em nosso peito, deixando que esses sons e ruídos se penetrem e se deixar mobilizar pela experiência do estrangeiro. No arquivo de batidas diversas, se toca o estrangeiro em sua infinita abertura. O coração em Boltanski é o ponto descontínuo da vida. De seu autorretrato até o arquivo das batidas que se justapõem, o sentido surge de maneira imprevista, aleatória e atravessado por uma dimensão de intrusão social e subjetiva – faces de um mesmo organismo que se dá para dentro e para fora conjuntamente, assim como o tecido da própria pele, que se constitui, igualmente, para dentro e para fora.

O estrangeiro em Nancy, presentificado na forma de um novo coração, pura alteridade, traz uma dimensão de radical importância: o enxerto do coração de uma mulher negra no peito de um homem branco é o esfacelamento da experiência identitária pela via do mesmo. O próprio bisturi é um exemplo cortante do modo como outro pode imprimir sua marca e costurar, onde o sujeito se expropria de si, como acena Paul Valéry no texto *Discurso aos Cirurgiões* (1957), ao lembrar do duplo efeito que a ferida pode ter no homem: causa de morte e condição de vida, corte e sutura. Há algo que se rompe aí e que agora se localiza alhures.

O intruso não assume então apenas o semblante da doença ou da morte. Ele passa a assumir outras formas. Ao longo do relato, Nancy nos mostra o intruso como o que excede, um acontecimento de corpo, que o divide e faz cair todos os suportes imaginários, traz a perda do reconhecimento e o coloca diante de duas vidas e de duas mortes, traz o objeto esvaziado, o impossível de negativizar. Sua grande questão passa a ser como isolar a morte da vida, uma

vez que ele as concebe em um estreito entrelaçamento.

Nancy, como Boltanski, vê a própria sobrevivência como uma outra estranheza especial. Como, então, produzir significação para o catastrófico da sobrevivência e, ao mesmo tempo, atravessar a fronteira do sentido e encontrar a cintilância do testemunho lá onde a vida tremula? Trata-se, como afirma Jeane Marie Gagnebin (2006), de se inteirar do que o outro tem a dizer, não por culpa, mas apenas porque a transmissão simbólica, assumida a despeito da grande carga de sofrimento, pode auxiliar na não repetição infinita da dor, na reescrita de um novo presente.

Em Boltanski, o testemunho de uma vida, a judeidade e um senso de gravidade marcado pela guerra o atravessam de maneira incontornável. Em Nancy, a nova capacidade de ser afetado pelas coisas através de uma permeabilidade ao outro que chegou através de um coração defeituoso. O que há é a possibilidade de, pelo caminho movediço da arte e da literatura, reinventar uma ideia de biografia, em que o sujeito atuando nas frestas e nas dobras, acolhendo o sem sentido e o fulgor do imprevisível, abrigando um ponto infinitamente exterior e, ao mesmo tempo, o movimento que o reenvia para o segredo de si mesmo e para uma intimidade intransponível, se perpetue em um eterno nascimento que possa acontecer nas intermitências, nos hiatos, na insurreição, nos ruídos sonoros, nas batidas do coração, no vento balançando os sinos no deserto, nas imagens que podem respeitar o silêncio exorbitante da linguagem.

O transplante, para Nancy, é a intrusão de um corpo e também a luta contra a rejeição ao órgão introduzido. Diante do corpo tomado pela insuficiência cardíaca, seu corpo constata a presença do intruso. O novo coração torna-se um estrangeiro, justamente por estar dentro.

Na injunção entre gesto, memória e intimidade encontramos uma voz vinda de outro lugar que não daquele do ensimesmamento do eu, que comparece como um dizer que está sempre por vir, próximo e distante. Se uma relação biográfica com a obra ou uma escrita de si através da arte pode supor erroneamente um sujeito que diz sobre si, a psicanálise nos adverte que o dizer é o que tem por efeito o sujeito, visto que o sujeito é sempre um efeito do discurso.

O sujeito na arte também é escrito e inscrito na obra que ele produz e que igualmente o produz. Sujeito da enunciação que irá escrever seu nome à medida de um descentramento do eu. Nomeação que vai circunscrever uma experiência singular, por meio da qual o sujeito

tanto pode construir uma obra como ser determinado por ela. Há algo nesse nome que irá permitir ao sujeito a construção de uma nova maneira de ser e de se articular à vida reinventando a biografia a partir da arte.

A alteridade se relaciona diretamente com “a experiência visceral do coração”. Nancy reinventa o coração deslocando o espaço do íntimo através do intruso, como mostra Claire Denis no belíssimo filme *O Intruso* (2004).

E Boltanski efetiva sua escrita sonora à maneira de Nancy:

Escuta! O que é que ressoa?

É um corpo sonoro.

Mas qual?

Uma corda, um metal ou meu próprio corpo?

Escuta: é uma pele esticada sobre uma câmara de ressonância, e que um outro golpeia ou dedilha, fazendo-te ressoar segundo o teu timbre e ao seu ritmo” (NANCY, 2014, p.5).

Nancy faz uma passagem direcionada para a descoberta da importância da identidade. Ele a concebe valendo por uma imunidade. Ele percebe que diminuir uma, acarreta diminuir a outra. Agora, há o irreconciliável de uma imunidade contrariada. A partir daí ele escreve e escuta. No final, ele se torna outro, se torna ele próprio o intruso assimilando a singelíssima contingência e uma alegria singular que o marca irremediavelmente após a travessia. Ele pode, então, criar: exterior e interior, no abalo onde se dá a identidade.

Em *O Intruso* (2000), Nancy diz de uma “matéria inassimilável” sempre em jogo em qualquer estrutura identitária. O intruso indicaria aquilo que não se reduz e nem se familiariza à cultura que lhe é hospedeira. O intruso opera no hospedeiro um estranhamento para consigo mesmo.

A cineasta Claire Denis, em profundo e agudo diálogo com a obra de Nancy, discute, tanto no filme *O Intruso* (2004), quanto em *Vers Nancy* (2002), sobre as bordas e fronteiras de uma identidade ou de uma imagem. Em *Vers Nancy*, o próprio Jean-Luc é o protagonista do filme, e interpreta a si mesmo em uma viagem de trem, intitulada, justamente “para Nancy” ou, numa outra tradução possível “em direção a Nancy”. Ele se coloca como quem está na iminência de chegar em algum lugar que, quanto mais se aproxima, mais o escapa.

A conversa infinita que se presentifica é conduzida de tal modo, íntimo e pessoal, que ora um, ora outro, contam experiências que remetem ao sentimento de cada um ser

estrangeiro em determinados momentos. Há no filme, ao mesmo tempo, confissão e segredo. Nancy fala sobre a imprevisibilidade dos caminhos que o levaram a escolher seu lugar no mundo, seu trabalho, o que teria sido uma forma de escutar algo que sempre veio de fora, extemporâneo.

Um corpo é sempre o que coloca em cena a dimensão do estrangeiro, pelo coração que falha em Nancy ou pelas batidas capturadas por Boltanski. O que se coloca em cena é o jogo de diferenças com o mundo, contrastes, resistências, densidades, pesos e medidas. Afinal de contas, a batida que habita uma remota ilha foi subtraída de um corpo que agora caminha sozinho, uma batida a menos mundo ou uma a mais, preservada numa ilha, um corpo “próprio” que, como sugere Nancy em *Corpo, fora* (2015) é o corpo que assimilou o estrangeiro e uma distância. O corpo é para ele uma possessão, não uma propriedade, e sim uma “apropriação sem legitimação”.

Desde o primeiro momento em que a chama do presente trabalho se colocou – a partir do autorretrato sonoro de Boltanski até a descoberta do gesto insurgente de guardar as ruínas do mundo pela captura de batidas de coração pelo mundo – uma fissura identitária também foi acontecendo. Com *Animitas* e *Cronômetro Eletrônico* avançamos um pouco mais na decisão boltanskiana de guardar essa dimensão das ruínas como sítio da vida e de escrever uma historia que pode, ao escutar uma voz vinda de outro lugar, se constituir como uma ética do comum que reside no para além da materialidade de um único corpo.

Nos trabalhos de Boltanski aqui abordados, conjuga-se o simultâneo do visível e o contemporâneo do audível. O sujeito como um diapasão, como ritmo que dobra e desdobra na intensidade visual ou tátil, expansão súbita de uma câmera de ecos, ressoar de um sopro, de um coração, de um corpo. Corpo falante e que sente a crisperação e o brilho da vida – da pele ao coração há muitas imagens que pulsam e se inquietam. Um trajeto que acolhe a contingência e inscreve pelo som e pela imagem uma ética de uma comunidade por vir.

Didi-Huberman (2015) convoca as falenas para tocar num ponto de evanescência da imagem. Falenas são borboletas que irrompem da obscuridade, fazem uma aparição para, em seguida, desaparecerem. Esse movimento errante capta o batimento das asas e a beleza que escapa da metamorfose: de larva em crisálidas, como experiência de uma marca que se cava entre aparição e desaparecimento – gesto e memória, que convoca a instabilidade das borboletas para pensar a dimensão inquieta da imagem. Efêmeras, fugazes, sempre de passagem, as imagens, tanto quanto as borboletas, podem ser intrigantes, insistentes e nos colocar diante de

uma tomada de posição.

É exatamente este o lugar – entre aparição e desapareção – que o ato biográfico pode interrogar sobre como inventar o comum para além das fixações identitárias. Debruçados sobre o trabalho de Boltanski encontramos o singular como força política e poética, algo que abriga uma fina invenção de mundo sob o risco da decisão e da escolha. Uma ética que, pela vida de um, pode construir uma ideia de comunidade como um não-agrupamento, como algo que pode abrir espaço para que o comum possa vicejar ou uma fenda que inclua uma ideia de existência e de biografia que não caia nas armadilhas das identidades fixas e dos discursos prontos que se pretendem garantidos de antemão. Uma aposta: da pele, extensão exposta, voltada para a fora e receptáculo do interior, ao coração que se deixa tocar em sua incontornável fragilidade, a insurgência de um mundo.

6. Da pele ao coração: inscrição e expropriação de si

Somos talvez a ferida, a doença da natureza

George Bataille

Jean-Luc Nancy (2015) afirma que um corpo não está somente fora, ele é um “fora-dentro”. Há um dentro do corpo: os órgãos com suas funções. Mas esse dentro não é o que se apresenta como corpo. Para apresentá-lo, é preciso violentar – às vezes mais, às vezes menos – o corpo. O dentro não se apresenta facilmente. Ao contrário, retira-se para que o fora possa se sustentar e agir.

Nunca há, portanto, um corpo sem outros corpos. A partir desse alcance político de um corpo estrutura-se esta pesquisa, ela mesmo uma tentativa ensaística de passar por aquilo que no corpo pode se configurar como uma deriva aberta aos sentidos dos órgãos e de outros corpos.

É interessante notar que, de alguma forma, a psicanálise surge dessa relação de identidade do sujeito com seu corpo e do estilhaçamento e descentramento do mesmo. O que Lacan chama de *ego* no *Seminário 23* (2007) é a ideia que alguém tem de si como corpo, mas ele assinala que só será possível dizer “eu sou” a partir de um corpo marcado pelo estranhamento, um corpo montado a partir de elementos heterogêneos com intrusões de toda ordem. Nancy diz, ainda:

Um corpo está posto, dis-posto entre os outros. Ele está ex-posto e im-posto aos outros, de maneira a só se ‘por’ pro-pondo-se. Um corpo é uma pro-posição, uma chegada que se adianta e se põe adiante, no fora, como um fora. [...] Um corpo só é fazendo e se fazendo – sempre fora de tudo que poderia contê-lo (NANCY, 2015, p.8).

A proposta do trabalho foi percorrer a pele e penetrar o coração das coisas, passando pelo cinema de Naomi Kawase, em que a pele em sua extensão, expansão e expressão reúne numa intimidade cúmplice de si, tudo que se lança para mais longe; por Agnès Varda, com suas mãos a catar imagens e indo num mais além do toque e da carícia, recolhendo do mundo seus despojos numa lonjura íntima, prosseguindo na caminhada ao interior do corpo que tem como norte a ideia de *extimidade*; encontramos Sophie Calle como um “corpo-olho”, marcando no campo do olhar uma oferta de si que também é erosão de um *eu* maciço e auto-

centrado. E atingimos o coração com Christian Boltanski, chegamos ao fundo do corpo com um bisturi que atinge o mais abissal do humano, desvelando uma resposta tão íntima (quanto *êxtima*) sobre o ponto em que a vida encontra a arte, sobre uma biografia que se reinventa e se revira.

Todos os artistas pesquisados carregam em seus trabalhos um gesto que tange a incomunicabilidade, fazendo uso de uma intimidade que não oblitera o fora de campo, num tensionamento onde cada um não deixa de colocar em cena uma relação aguda com o real e o inapreensível. A pesquisa se estabelece por um terreno movediço junto a artistas que escrevem um perpétuo abismar-se, que, de seus pontos mais íntimos, revelam o indomesticável e o insondável de uma vida que se escreve pela arte e na arte – o que nunca se colocou, entretanto, como um agrupamento, mas como uma conversa entre diferenças, como um corpo que ao falar de si escapa de um centro. Da pele que enuncia um toque, das mãos que escavam as memórias ou sabem fazer com o lixo, do dar-se a ver deslocando o campo do olhar, até chegar ao coração que pulsa insistentemente na tênue linha que separa a vida da morte – o que interessa aqui é um *eu* que se anuncia num espaço desviado.

Além da proposta de abordar o tema do íntimo e da biografia em sua potência política e poética, através da passagem pelos artistas foi surgindo também a dimensão do gesto e da memória como eixos que forjam atalhos e se oferecem como textura, como tecido que se faz enquanto texto. Por isto, a escolha da errância que não elege uma ou outra obra como centro do trabalho, mas a tentativa de encontrar a escrita nesse movimento dispersivo, o exercício de escutar uma voz que se torna própria na medida do impróprio, no momento em que, na apropriação das escrituras do impossível que vivem nas obras dos artistas, cria-se também o tom e o ritmo do texto, uma polifonia assumida como exercício errante – premissa que também se faz tanto na psicanálise, quanto na poesia e na filosofia, na procura pelos vestígios que possam dar contornos ao indizível da escrita de si que, em última instância, só acontece no encontro com a alteridade, que faz ressoar a pergunta: como algo tão particular, vivido com tanta intensidade em uma experiência que deixa o corpo marcado por cicatrizes, tão íntimas quanto irreversíveis, pode fazer marca no outro? A partir de então o trabalho foi um exercício de corte e sutura, um movimento partindo do corpo para tentar penetrar a obra de cada artista como um órgão pulsante.

Estabeleceu-se uma política do íntimo que, atuando sobre o mais singular, produz efeitos numa comunidade – uma política da transmissão em que o corpo se emaranha, ora

hesitante, observando o abismo com um olhar que passeia pela superfície das coisas, ora adensando-se numa tentativa de verticalização e de chegada ao objeto que sempre apontou para um estar diante de uma “exterioridade íntima”, que convoca a escrita a partir desse movimento: da pele ao coração.

Da pele – que se fecha em si, visível ao outro e atada por dentro – ao coração – caixa acústica que dá seus sinais no mundo, ponto de pulsação no corpo, materialidade sonora que produz o mais íntimo silêncio e o contato mais externo com a vida em seu ressoar e em suas batidas –, gesto que atravessa o corpo na busca de uma biografia a ser inscrita em exercício de dispersão. Caminhar por um corpo pulsional, impróprio ou próprio de cada um e também propriedade de ninguém, ver o nascimento do mundo no eclodir singular de cada corpo, da pele – como um toque inaugural – às mãos, passando pelo olhar que se deixa invadir e pelo afeto que chega ao coração na abertura do sentido, com cada deflagração da singularidade se inscrevendo de modo incisivo como um chamado, uma convocação.

Escrever o corpo, escrever com o corpo, começando pela câmera-pele de Naomi: um entrelaçamento de si e fora de si, *élan*, lugar em que o corpo vibra em contato-contágio com o outro e território da mais aguda intimidade que eclode e faz comparecer o mistério, presença e fascínio, na carícia que aflora uma reação. Estremecimento da pele que responde e vem ao encontro do outro ou, mais ainda, o reconhecimento de uma trajetória que começa pela pele e vai invadindo o corpo num movimento vertiginoso, como em Nancy:

O que temos na pele não é o que ela recobre mas o que ela é: o tegumento cuja textura da pelagem e grão fazem o que nós somos, fenômenos exfoliados, coisas em si cuja natureza profunda é aparecer e se expor por todos os seus poros, expirar e inspirar, por toda a zona estendida de suas peles, os modos infinitamente macios, soltos e sensíveis de seus seres (NANCY, 2015, p.63).

O simples contato com a pele já implica o acordo de proximidade e invasão. A pele porta, então, a dimensão do singular e do comum. Pele que, no cinema de Naomi, deixa-se fulgurar através de seus dedos que tocam suavemente o rosto da tia-avó ou pela mão leprosa que faz os melhores doces. O que há em cena é uma carícia na espessura do mundo que o faz estremecer, que reinventa lugares, que desnaturaliza o corpo e a natureza.

Em Naomi temos o vento, palavras, o sol entrando pela fresta, o júbilo dos pássaros no céu e o silêncio. Temos o fogo, a água, a terra de onde se destaca aquilo que arde. Fogo do real que comparece, como no filme *Em seus braços* (1992) quando ela se pergunta a razão de ter nascido. Sua câmera mostra galhos sobre a cerca. Com a câmera, Naomi acaricia os

galhos, instalando um silêncio e uma plenitude que contempla o vazio: gesto, memória, intimidade, escrita de si que brota de um sentido movente e daquilo que é infigurável na imagem. Na busca pelo pai Naomi sabe, por uma inscrição radicalmente sua, que algo só poderá ser comunicado através de seu cinema quando nele se anunciar uma impossibilidade – poética e política – da transmissão de alguma coisa que se funda na pele e no toque, mas não abole a distância. Ao contrário, faz o distante ser transmutado em aproximação. Assim, Naomi pode tocar o vinco insolúvel da ausência do pai, tatuar em seu corpo um mais além da imagem e semelhança, sublinhar a imagem como traço do impossível sabendo que o toque se funda numa obscuridade. Corpo-pele, da passividade à atividade, superfície de inscrição de um novo corpo que pode ir além da repetição de um gozo ligado ao pai ausente. A tatuagem dedicada ao pai, uma tatuagem falsa, é sua própria pele da qual ela irá se apropriar promovendo uma inversão – da identificação imaginária à conquista simbólica.

Com Agnès Varda – que passeia por entre catadores a recolher resíduos com as mãos e oferece seu corpo como dispersão e fluidez – efetiva-se a afirmação de Walter Benjamin em *A Paris do Segundo Império em Baudelaire*, da dimensão do artista como uma espécie de catador de lixo, que reúne o que a sociedade despreza para devolver ao mundo uma transformação que daí decorre:

Temos aqui um homem: ele tem de catar pela capital os restos do dia que passou. Tudo o que a grande cidade jogou fora, tudo o que perdeu, tudo o que desprezou, tudo o que ela espezinhou – ele registra e coleciona. Coleta e coleciona os anais da desordem, a Cafarnaum da devassidão; separa e seleciona as coisas, fazendo uma seleção inteligente; procede como um avarento em relação a um tesouro, aferrando-se ao entulho que, nas maxilas da deusa da indústria, assumirá a forma de objetos úteis ou agradáveis (1985, p.103).

A afirmação foi retomada por Tania Rivera em *O avesso do imaginário*:

Para Walter Benjamin, os poetas encontram “na rua o lixo da sociedade e a partir dele fazem sua crítica heroica”. Seriam como sucateiros, catadores de rua, os artistas. Benjamin os encontra na descrição do *chiffonnier* feita por Baudelaire: aquele que registra e coleciona o que a grande cidade despreza e destrói (RIVERA, 2013, p.181).

Com seu cinema, Varda constrói uma nova biografia para si e reinstaura relações entre o visível e o invisível, o singular e o comum, dá forma ao que não tem nome, enxuga os excessos e captura a luminosidade do corpo do outro, como na belíssima cena em *Jacquot de*

Nantes (1991) em que ela filma delicadamente seu companheiro enfermo, Jacques Demy, num gesto que tem a potência de reinventar não somente sua vida, mas refundar o mundo pela pele.

Da pele-toque ao gesto de buscar com as mãos essa coisa outra inapreensível, de onde não se escapa: se Naomi toca a espessura do mundo, Varda segue extraindo do corpo o que não se retém, que é fluído como o mar e resiste a qualquer esquematização da imagem. O que ela recolhe e oferece de si e do outro é uma imagem que pode nos entregar profundamente a nós mesmos, uma imagem que faz de nossa própria intimidade uma potência exterior a que nos submetemos: fora de nós, as imagens do cinema de Varda arrastam-se desgarradas, fluidas e cintilantes, na profundidade das suas e das nossas paixões. E é tocante que sua relação com a fotografia, de onde nasceu seu cinema, possa dar pistas sobre toda uma trajetória e uma ética. Em *Câmara Clara*, Barthes se indaga sobre a ontologia da fotografia: “Seja o que for que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos” (1984, p.16). Para ele, a fotografia é elemento que atinge o corpo e marca a vida, assim como o cinema de Agnès Varda, que traz em seu movimento contínuo uma ausência que se coloca como aguda presença, invisível no visível, gesto que irá marcar uma biografia outra, sempre decantada pela alteridade.

O cinema reconduz as imagens à pátria do gesto. Agamben (2007) afirma que o cinema tem em seu centro o gesto e não a imagem. Ele assinala que o cinema pertence essencialmente à ordem da ética e da política (e não simplesmente à ordem da estética).

O cinema de Varda inscreve o gesto na esfera da ação que se assume e suporta instaurando uma ética: a liberação da imagem no gesto, assim como irá propor Agamben (2007), para quem o cinema irrompeu numa sociedade que perdeu seus gestos e que procura reapropriar-se daquilo que perdeu e, ao mesmo tempo, registrar sua perda.

Blanchot (2011) faz dos despojos o próprio paradigma da imagem: os despojos são algo que se arranca de si próprio, uma abertura, essencial nomadismo da imagem. Nesse caminho nômade encontramos o trabalho de Sophie Calle, atuando na desmedida do visível, que dobra e se desdobra em cenas cotidianas em que seu próprio corpo surge dividido nesse emergir. A artista aponta o ponto cego a partir do qual o olhar se constitui: ela abre fissuras na opacidade do mundo para que alguma coisa também o atravesse num duplo movimento, para que algo íntimo se mostre, sustenta a posição do artista como aquele que faz a transição do *eles* para *nós*. Implica seu próprio corpo, convoca seu olho e o olhar do outro. Já além da pele,

já além daquilo de palpável que se pode recolher, ela avança de modo a incorporar uma alteridade que não funciona por fusão, mas por confusão, vai além do espelhamento de si, extrapola a tirania da intimidade e reinventa o íntimo em sua dimensão de enigma que liga o singular ao que é dado à partilha: nem a anulação da alteridade do outro, nem a supressão do *eu* no outro, mas fazendo operar um jogo onde se reafirma que a relação entre o *eu* e o outro é uma relação de desencaixe. A relação ética e política que pode advir daí é que o mesmo é sempre posto em questão pelo outro, um corpo é sempre também um outro corpo.

Sophie Calle, com seu corpo-olho e fazendo uso não somente de fotografias, mas também de outros dispositivos em que, pela obra, se descobre uma obscuridade, absolutamente exterior sobre a qual apreensão alguma é possível, assinala uma dimensão do olhar que é um entrecruzamento entre quem vê e aquilo que se olha, um olhar desestabilizado e onde não encontramos domicílio e sim deriva. Barthes (1984) escreve que a vidência do fotógrafo não consiste em ver, mas em estar lá e, assim, deixa de ser fenômeno do olho e se dá como fenômeno da existência. Ele fala da fotografia como uma espécie de raio que flutua para dar conta da presença-ausência de sua passagem. Um raio que é o intempestivo. Ao perseguir desconhecidos na rua, por exemplo, Sophie fala de uma comunidade que acontece na intrínseca relação entre proliferação discursiva e segredo, numa imprevisível coleção de semelhanças e diferenças que vão surgindo e são impossíveis de serem reunidas num conjunto ou numa congruência. O visível em sua obra é também o olhar do nada sobre nós. Solidão e comunhão, um conhecer – não um reconhecer – ali onde a imagem volta a ser enigma.

Da pele ao coração, do invólucro que une e separa até o órgão que ressoa e convoca a dimensão do litoral. Da pele que pode apalpar e coletar os vestígios do outro até o coração, músculo oco que abriga a vida, a ressonância de um corpo que está em constante contágio com outros corpos e outras batidas. Chegar à dimensão traumática da vida condensada no coração, ir ao coração das coisas, assumir nossa sobrevivência – é onde a pesquisa encontra Christian Boltanski, artista que escreve sua vida à maneira do diário íntimo de Blanchot em *O livro por vir*, ele “se coloca sob a proteção dos dias comuns para encontrar o extraordinário no ordinário, numa busca de si que toca numa imagem que o obriga a renunciar à luz tranquila e à linguagem usual, para manter-se sob a fascinação de uma outra claridade” (BLANCHOT, 2005, p.272).

Assim como na perspectiva do diário assinalada por Blanchot, é sua insignificância que está em jogo, a dimensão daquilo que é considerado menor numa vida, como numa

“literatura menor”, tomada como possibilidade desta pesquisa e da sua escrita a partir de Deleuze e Guatarri no livro *Kafka – por uma literatura menor* (1977), em que se rejeita uma análise meramente interpretativa e se busca outros níveis de profundidade simbólica no texto ou na obra, aqui também tomada como uma escrita.

Se buscou aqui, junto aos artistas, articular repertórios de vida como forças decisivas, tomando a própria obra como vida e não como mera consequência ou rebatimento do vivido. Linhas de fuga, metamorfose, contradições, limites, enunciações, uma desterritorialização que encontra uma comunidade em potencial, uma dimensão que não aparta o poético do político, que sustenta o não-lugar como um caminho, na impossibilidade de existir uma origem fixa e dada de antemão.

Buscou-se, junto ao trabalho de Boltanski e dos outros artistas, o que Deleuze e Guatarri (1977, p.28) chamam do encontro com “seu próprio ponto de subdesenvolvimento, seu próprio *patoá*, seu próprio terceiro mundo, seu próprio deserto”.

Boltanski realiza essa “prática menor” a partir de sua própria história, na fragilidade assumida em seus trabalhos, que carregam uma comunidade possível e por vir. Seus “monumentos” foram a ideia do monumental: desde a homenagem aos mortos e o ressoar dos sinos, passando pelo cronômetro como uma escrita de cada dia vivido ou nas batidas de seu coração e de muitos outros, em que cada coração inventa uma enunciação coletiva de uma comunidade em potencial, o que está em jogo é a dimensão da sobrevivência, como ele afirma em entrevista (2010).

Nas leituras de Kafka feitas por Maurice Blanchot nas quais Deleuze e Guatarri (1977) se inspiraram diretamente, há uma passagem do *eu* ao *ele*, abertura do sentido em que cada deflagração da singularidade se inscreve de modo incisivo no coração do mundo, mas também como solidão estrutural que nos faz sobreviventes.

O trabalho tenta estabelecer, com os artistas, uma política do íntimo que passa pela transmissão, pela possibilidade de tocar o intangível, o grão de invisível da imagem, um estar além do poder de vidência, além da evidência da imagem. Caminhar na contingência de um corpo que só pode ser inventado num abismo intransponível, na presença de algo que excede, distância e intimidade que caminham juntos, mundo e obra encarnados, um sair de si que é escapar da representação, deslizar para dentro e expor-se para fora, da pele ao coração, num corpo que é meu e também de ninguém, numa escrita que quer chegar em Naomi Kawase,

Agnès Varda, Sophie Calle, Christian Boltanski e, também, ir além, num movimento de escrita de si que pode vir a ser uma “heterotanatografia” – idéia trabalhada por Juliano Garcia Pessanha nos ensaios agrupados no livro *Testemunho transiente* (2015), em que afirma que alguém só pode se encontrar depois de ter abandonado a si mesmo.

Trata-se de uma acomodação de restos como Lacan apresenta em *Lituraterra* (1971). Restos, fragmentos, vestígios, ruído, música. Sabemos, com Lacan, que a letra é ainda mais elementar que o significante, uma vez que ela se reporta ao que há de mais fundamental numa escrita: sua redução ao puro traço, à pura inscrição, à sulcagem da superfície-corpo sobre o qual se inscreve e se escreve um sujeito.

Entre Naomi Kawase, Agnès Varda, Sophie Calle e Christian Boltanski, tentamos criar um litoral, aproximar territórios distintos como a areia e o mar no encontro inesperado do diverso que se ancora numa política do íntimo: desde a pele que une o raso e o profundo, a ilusão e a semelhança, o transparente e o opaco, o visível e o invisível, a confissão e o segredo até às batidas do coração numa reinvenção da ideia de memória e de arquivo.

Litoral na palavra e nas imagens que ousam se desinvestir das camadas de sentido, na desmedida de um impossível, que insiste numa geografia onde as ranhuras desenham horizontes improváveis. Parece ser esta, também, a função da arte, ou sua disfunção: convocar o íntimo como caminho que pode conduzir da fronteira ao litoral. E é Lacan (1971) que irá distinguir com precisão essa diferença, sob o impacto de uma viagem que acabara de fazer ao Japão: ele se apropria da imagem que, do alto do avião, entre as nuvens, se percebe – a planície siberiana, verdadeiramente desolada, uma paisagem de uma íntima radicalidade, sem qualquer vegetação, a não ser reflexos. Estranha paisagem que faz recordar a precisa e cirúrgica expressão “ex-nihilo”, como bem lembrado por Tania Rivera:

O uso que faz Lacan da expressão latina indica a prevalência do significante que, sempre como “de fora”, “do nada”, ao se criar introduz no mundo natural a dimensão do vazio e do cheio. É o significante que cria, nessa medida, o nada. (RIVERA, 2013, p.111).

Criar a partir do nada ou de um estilhaçamento do *eu*. Do auto-retrato sonoro de Boltanski aos arquivos do coração arquivados numa remota ilha, o que parece insistir é o desejo de postergar a derrota contra a morte, gesto que encontra ressonância no cinema de Naomi Kawase – na busca pelo pai para manter-se viva, ao filmar os últimos dias do amigo em *Carta de uma cerejeira em flor* (2002) – como também no cinema de Agnès Varda – ao

filmar praias e espelhos para falar da vida e de um percurso, ou quando mostra o marido vestindo um suéter, tentando capturar ali a imortalidade de um amor – ou em Sophie Calle – que fotografa túmulos sem nomes, onde se lê apenas algum tipo de parentesco (mãe, pai).

Existir na obra, arte-vida: poderosas injunções que carregam potência transmissiva. Relato, invenção ou testemunho, passagem por um acontecimento radical ou por um “evento-limite” que atualiza a sobrevivência.

Com isso construímos um corpo: da pele ao coração, um corpo íntimo, como algo que rasga, que instaura uma fenda ou descontinuidade, lugar prenhe de invenção e criação – inscrição e extração de si – razão de uma singular trajetória interessar ao outro como efeito político que extravasa o primado do *eu*, além de uma pura mostração da intimidade.

Trata-se de cernir uma pesquisa que visa instaurar uma relação entre os artistas que aponte não o fácil reconhecimento, mas a estranheza entre eles e entre nós, momento onde o *eu* põe-se a malograr, a balbuciar ou como dito por Bataille em *Experiência interior* (2016, p.288): “apresentar isso que é inacabamento, ferida, miséria e invoca a incógnita que somos para nós mesmos: *ipse* infinitamente frágil, trêmulo, consciente dessa fragilidade”.

Pesquisar e escrever assumindo o erro, o medo, a dúvida e a dimensão da alteridade que insiste na arte como o que insurge num espaço de desconhecimento. Como encontrar pelo corpo o frágil, o vulnerável, o sempre mutante, fugaz e inapreensível que está vivo e pulsa – da pele ao coração, do toque à batida?

O real enquanto impossível que está sempre em jogo na arte: nem a palavra, nem a imagem podem antecipá-lo ou representá-lo completamente. Das obras podemos entrever aquilo que delas se separa, um meio de semelhança que não pode se assemelhar definitivamente, uma transmissão regida pela impossibilidade, não por aquilo que coincide ou fusiona, mas que divide, que marca uma exterioridade e uma estranheza.

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. “O autor como gesto”. In: *Profanações*. Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. *Meios sem fim: notas sobre a política*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

_____. *La comunidad que viene*. Trad. José Luis Villacañas, Cláudio La Rocca e Ester Quirós. 2 ed. Valencia: Pre-testos, 2006.

_____. *A potência do pensamento: ensaios e conferências*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Como viver juntos*. Trad. Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

_____. *O efeito de real*. In: *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Cultrix, 2004.

_____. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BARTUCCI, Giovana (org.). *Psicanálise, Literatura e Estéticas de Subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

_____. *Psicanálise, Arte e Estéticas de Subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

_____. *Pequena história da fotografia. Discursos interrompidos*. Madri: Taurus, 1973.

_____. *Sobre o conceito de história (1940)*. Obras escolhidas. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. “A Paris do Segundo Império em Baudelaire”. In: *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, 1985.

BLANCHOT, Maurice. *A Conversa Infinita 2: a experiência-limite*. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007.

_____. *A Conversa Infinita 3: a ausência de livro, o neutro, o fragmentário*. São Paulo: Escuta, 2010.

_____. *L’Amitié*. Paris: Gallimard: 1971.

_____. *La communauté inavouable*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983: 11.

_____. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moises. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. Trad. Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

- _____. *O espaço literário*. Trad. Alvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- _____. *A comunidade inconfessável*. Trad. Ecler Antonio Almeida Filho. Brasília: Editora UnB, 2016.
- CALLE, Sophie. *Prenez Soins de Vous*. Paris: Actes Sud, 2007.
- _____. *Histórias Reais*. Rio de Janeiro: Agir, 2009.
- CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CARRIÈRE, Jean Claude. *Fragilidade*. São Paulo: Objetiva, 2007.
- CESAR, Marisa Flórida. *Nós, o outro, o distante na arte contemporânea brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014.
- _____. “Como se existisse a humanidade”. Disponível em: http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae15_mariza_florido_cesar1.pdf. Acesso em 7 jan. 2017.
- COSTA, Ana. *Corpo e Escrita. Relações entre Memória e Transmissão da Experiência*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DELEUZE, Giles. *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Conversações: 1972-1990*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da Imagem*. São Paulo: Ed. 34, 2013.
- _____. “Cascais”. In: Revista Serrote, São Paulo, n.13, p.99 a p.133, mar.2013.
- _____. *Falenas*. Ensaios sobre a aparição, 2. KKYM, Lisboa, 2015.
- _____. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. 2.ed. São Paulo: Ed. 34, 2010.
- _____. “Overture sur un point de vue anachronique e Overture sur un point de vue ichonologique”. In: *La ressemblance par contact*. Paris: Le Minuit, 2008.
- _____. “Ser lugar”. In: *Ser crânio – lugar, contato, pensamento, cultura*. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.
- _____. *Écorces*. Paris: Les Éditions de Minute, 2011.
- _____. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbez. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- _____. *A Pintura Encarnada*. São Paulo: Trad. Oswaldo Fontes Filho e Leila de Aguiar Costa. São Paulo: Escuta, 2012.
- FOCILLON, Henri. “Elogio da mão”. In: Revista Serrote, n.6, Nov/2010. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.
- FOUCAULT, Michel. “A pintura fotogênica (1975)”. In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos. Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense

Universitária, 2001.

_____. “À propos de la généalogie de l’éthique: um aperçu du travail em cours”. (Entrevista com H. Dreyfus e P. Rabinow, segunda versão). In: *Dits et écrits (1980-1988)*, IV. Paris: Gallimard, 1994.

FREUD, Sigmund. “Conferências introdutórias sobre a psicanálise. Terapia analítica”. In: *Standard edition da obra psicológica completa de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

_____. *Obras psicológicas completas. Edição standard brasileira, v. XVII* Rio de Janeiro: Imago, 1990.

_____. “O inquietante”. In: *Obras completas, v. 14*. Trad. Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

_____. “Psychologie des masses et analyse du moi”. In: *Oeuvres complètes* (Vol. XVI, p. 1-83). Paris: PUF, 1991.

_____. *Luto e Melancolia*. Trad. Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GRENIER, Catherine. *La Vie possible de Christian Boltanski*. Paris: Fiction & Cie, 2010.

_____. *Boltanski*. Paris: Flammarion, 2009.

GUATTARI, Felix; DELEUZE, Gilles. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Cintia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

JORGE, M.A.C. *Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan, v.1: as bases conceituais*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2000.

LACAN, Jacques. “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud”. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

_____. *O seminário, livro 1: os escritos técnicos de Freud*. Trad. B. Milan. 3.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

_____. Conferências nos Estados Unidos. 1975. Manuscrito traduzido pelo Centro de Estudos Freudianos, Recife.

_____. “Lituraterra”. In: *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1971.

_____. “Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise”. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. (Trabalho original publicado em 1953)

_____. *Le séminaire, XXII: RSI (1974-1975)*. (Seminário inédito, transcrição em francês disponível na internet na página do psicanalista Patrick Valas: <<http://www.valas.fr/Jacques-Lacan-R-SI-1974-1975,288>>.

_____. “O estádio do espelho como formador da função do eu”. In: *Escritos*. Rio de

Janeiro: Jorge Zahar, 1998a.

_____. *O seminário, Livro 6: O desejo e sua interpretação*. Porto Alegre: Associação Psicanalítica de Porto Alegre, 2002.

_____. *O seminário, Livro 7: A ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

_____. *O Simbólico, o Imaginário e o Real*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. *O seminário, Livro 23: O sinthoma*. Trad. Sergio Laia. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

_____. “O tempo lógico e a asserção da certeza antecipada”. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

LEJEUNE, Philippe. *Pour l'autobiographie*. Paris:Seuil, 1998.

_____. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

LEJEUNE, Philippe; VIOLLET, Catherine (direction). *Genèses du je: manuscrits et autobiographie*. Paris: CNRS éditions, 2000.

LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do Fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Conexões 19. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

MAIA, Carla et MOURÃO, Patrícia, (organizadoras). *O cinema de Naomi Kawase*. Rio de Janeiro: CCBB RJ, 2011.

MICHAUD, Philipe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

MONDZAIN, Marie-José. *Homo Spectator*. Trad. Luis Lima. Lisboa: Orfeu Negro, 2015.

NANCY, Jean-Luc. *La communauté désœuvrée*. Paris: Christian Bourgois, 1986.

_____. *L'Intrus*. Paris: Galilée, 2000.

_____. *Resistência da poesia*. Trad. Bruno Duarte. Lisboa: Vendaval, 2005.

_____. *À escuta*. Trad. Fernanda Bernardo. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2014.

_____. *Corpo, fora*. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.

PESSANHA, Juliano Garcia. *Testemunho transiente*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

POLI, Maria Cristina. *O corpo da experiência*. Resenha sobre livro de Ana Costa, disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1516-14982003000100011>. Acesso em 27/05/2016.

RANCIÈRE, Jacques. *Le spectateur émancipe*. Paris, 2008.

_____. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Neto. São Paulo: Editora 34, 2005.

RECALCATI, Massimo. *As três estéticas de Lacan*. Opção Lacaniana (Revista Brasileira

Internacional de Psicanálise). São Paulo, Volume 42, fevereiro de 2005.

RIVERA, Tania. *Arte e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

_____. *Cinema, Imagem e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

_____. *Hélio Oiticica e a Arquitetura do Sujeito*. Niterói: Editora da UFF, 2012.

_____. *O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. “A memória como gesto - Benjamin, Freud e a trama de polaroides de Marcos Bonisson”. In: *Revista do programa de pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes (Arquivo, gesto e mimesis: Walter Benjamin)- UFF*, Ano 15, Dezembro de 2014.

VALÉRY, Paul. “Discurso aos Cirurgiões”. In: *Oeuvres, v. 1*. Paris: Gallimard, 1957.

ZOURABICHVILI, François. *O Vocabulário de Deleuze*. 2 ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2009.

Figuras

Figura 1 – Disponível em:

<https://www.moma.org/d/assets/W1siZiIsIjIwMTYvMDUvMzEvNmFhY2t5dWk3ZF9LeWFrYXJhYmFhX2Nyb3BwZWQuanBnIl0sWyJwIiwY29udmVydCIsllyZXNpemUgMTE4NHhcdTAwM2UgLWdyYXZpdHkgQ2VudGVyIC1leHRlbnQgMTE4NHg3NDAiXV0/Kyakarabaa_cropped.jpg?sha=fa7ba17f5578cafe

Acesso em: 7 de fev. 2017.

Figura 2 – Disponível em:

<http://piaui.folha.uol.com.br/assets/media/images/geral/vestgio_1.jpg

Acesso em: 7 de fev. 2017.

Figura 3 – Disponível em:

<<http://images.allocine.fr/pictures/15/05/06/17/10/000740.jpg>

Acesso em: 7 de fev. 2017.

Figura 4 – Disponível em:

<http://piaui.folha.uol.com.br/assets/media/images/geral/vestgio_3.jpg

Acesso em: 7 de fev. 2017.

Figura 5 – Disponível em:

<http://2.bp.blogspot.com/-xgC7EN0GTbc/VkELb4dce_I/AAAAAAAAAEhA/N-XiFvj1Sr8/s640/a.jpg

Acesso em: 7 de fev. 2017.

Figura 6 – Disponível em:

<http://2.bp.blogspot.com/-bNMjSOXFKbs/VkELeT3rZGI/AAAAAAAAAEhQ/3fbt__dq5yw/s640/c.jpg

Acesso em: 7 de fev. 2017.

Figura 7 – Disponível em:

<https://gilsonsantosdotcom.files.wordpress.com/2012/06/the_gleaners_by_millet.jpg

Acesso em: 7 de fev. 2017.

Figura 8 – Disponível em:

<<http://www.cinemaemcena.com.br/uploads/img50ad22cf136ad.jpg>

Acesso em: 7 de fev. 2017.

Figura 9 – Disponível em:

<<http://www.filmespolvo.com.br/site/files/images/fe402b147833f26b7c8f1e133f2622ef.jpg>

Acesso em: 7 de fev. 2017.

Figura 10 – Disponível em:

<<http://recantoadormecido.com.br/wp-content/uploads/2013/11/As-praias-de-Agn%C3%AAs-Official-Poster-Banner-PROMO-PHOTO-07NOVEMBRO2013.jpg>

Acesso em: 7 de fev. 2017.

Figura 11 – Disponível em:

<<http://www.cinemaemcena.com.br/uploads/img50ad236d7d6eb.jpg>

Acesso em: 7 de fev. 2017.

Figura 12 – Disponível em:

<<https://www.google.com.br/search?q=imagens+de+suite+venitienne+sophie+calle>>.

Acesso em: 7 de mar. 2016.

Figura 13 – Disponível em:

<<https://www.google.com.br/search?q=la+filature+sophie+calle>>.

Acesso em: 7 de mar. 2016.

Figura 14 – Disponível em:

<<https://www.google.com.br/search?q=still+la+mer+sophie+calle>>.

Acesso em: 10 de mar. 2016.

Figura 15 – Disponível em:

<<https://www.google.com.br/search?q=imagens+de+double+jeux+leviathan+sophie+calle>>.

Acesso em: 21 de mar. 2016

Figura 16 – Disponível em:

<<https://www.google.com.br/search?q=imagens+hotels+sophie+calle>>.

Acesso em: 21 de mar. 2016.

Figura 17 – Disponível em:

<<https://www.google.com.br/search?q=imagens+le+tombe+sophie+calle>>.

Acesso em: 21 de mar. 2016.

Figura 18 – Disponível em:

<<https://www.google.com.br/search?q=imagens+une+jeune+femme+disparit+sophie+calle>>.

Acesso em: 27 de mar. 2016.

Figura 19 – Disponível em:

<<https://www.google.com.br/search?q=imagens+les+dormeurs+sophie+calle>>.

Acesso em: 27 de mar. 2016.

Figura 20 – Disponível em:

<<https://neatlyart.files.wordpress.com/2013/06/a945d2b2cb8cd3c70795ecd832e6216f.jpg>

Acesso em: 8 de fev. 2017.

Figura 21 – Disponível em:

< <http://2.bp.blogspot.com/-WCUJwpLYivY/VFIsLffxExI/AAAAAAAAAeXs/gdfLkMraMfI/s1600/boltanski%2Btalabre%2B2%2BPa%CC%81gina%2B19%2B-%2B25.10.2014%2B-%2BEI%2BMercurio%2Bde%2BCalama.jpg>

WCUJwpLYivY/VFIsLffxExI/AAAAAAAAAeXs/gdfLkMraMfI/s1600/boltanski%2Btalabre%2B2%2BPa%CC%81gina%2B19%2B-%2B25.10.2014%2B-%2BEI%2BMercurio%2Bde%2BCalama.jpg

Acesso em: 8 de fev. 2017.

Figura 22 – Disponível em:

< http://www.sculpturenature.com/wp-content/uploads/2016/02/2015-12-13_animitas-alma_chile-paris_christian-boltanski.png

Acesso em: 8 de fev. 2017.