

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

ATO CRIATIVO E CUMPLICIDADE

Márcio Mariath Belloc

Orientador: Prof. Dr. Edson Luiz André de Sousa

Porto Alegre, 2005.

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

ATO CRIATIVO E CUMPLICIDADE

Márcio Mariath Belloc

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Edson Luiz André de Sousa

Porto Alegre, 2005.

“Si nuestra época ha alcanzado una interminable fuerza de destrucción, hay que hacer una revolución que cree una indeterminable fuerza de creación, que fortalezca los recuerdos, que precise los sueños, que corporice las imágenes [...]”

José Lezama Lima



Veronique e o pato

Evgen Bavčar

AGRADECIMENTOS

A Thaïs, minha mãe, e a meus irmãos, Celso, André e Paula, que mesmo à distância participam efetivamente daquilo que posso oferecer enquanto possibilidade de interlocução.

A meu pai, hasta siempre Don Celso...

A Carmen Lúcia e Décio (em memória), Jorge e Luíza Helena, Marcus e Carmen Carolina, Décio Jr., Jorge Jr., Luiz, família que me acolheu como se fora um filho, irmão e primo.

A Carolina, Ana Carolina e o recém chegado Leonardo João, que me vestem de ternura com seus sorrisos.

A Lúcia, pelas preciosas e incalculáveis palavras e silêncios.

A Renato, mi querido lazarillo por los caminos de la lengua española.

A Cristiane, Maria Cristina, Simone, Leila e Régis, Luiz Antônio, Rebeca, Simone e Evandro, Otávio, Sandra e Abraham, Vera, Rose, Rosa e Dílson, Nara e Guilherme, insuperáveis amigos e cúmplices imprescindíveis.

A Analice, queridíssima amiga, com quem tenho a honra de compartilhar idéias e questionamentos, e que me concedeu o luxuoso auxílio de sua revisão da presente pesquisa.

A Fabiana e José Carlos, amados amigos e companheiros de minhas novas aventuras pelos caminhos da criação.

A Jailton e todos os colegas do Torreão, com quem aprendo e compartilho os caminhos da criação.

Ao carinho, parceria, paciência e acolhida dos colegas e professores do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, do qual tenho orgulho de fazer parte.

A Blanca, querida professora, por sua generosidade e precisão na qualificação desta pesquisa.

A Elida, que me ofereceu cumplicidade, junto a seu grupo de orientandos, a quem também devo a entrada na fantástica experiência da criação artística, e que na qualificação de minha pesquisa mostrou caminhos poéticos que espero ter seguido.

Aos queridos colegas do grupo de pesquisa, que além de compartilharem a orientação foram grandes interlocutores destas presentes linhas, especialmente a Norton, Sílvia e Ana Lúcia.

A Evgen, que segue me ensinando novas qualidades do olhar.

A Edson, mais do que orientador, querido amigo e principal cúmplice desta pesquisa.

E finalmente, mas sempre em primeiro lugar, a Károl, fonte de inspiração e direção de todas as minhas criações, a quem dedico este trabalho.

SUMÁRIO

Resumo	viii
Abstract	ix
1. INTRODUÇÃO	01
2. CRIANDO CAMINHOS	04
3. ANDANÇAS COM O MENINO-QUE-PRODUZ-IMAGENS	26
4. NAS TRILHAS DO ESCRITOR DA LUZ	52
5. PONTO DE CHEGADA, PONTO DE PARTIDA...	89
6. BIBLIOGRAFIA	97
6.1. Referências Bibliográficas	97
6.2. Outros Textos	102
ANEXOS	104
I. Contos e poema	104
Las babas del diablo – Julio Cortázar	106
The Waste Land – T. S. Eliot	118
El Otro – Jorge Luis Borges	128
El Fin – Jorge Luis Borges	135
Borges y Yo – Jorge Luis Borges	138
II. Evgen Bavčar – El espejo de los sueños	139

RESUMO

O presente trabalho investiga o estatuto da produção de uma nova imagem e suas potencialidades, bem como a importância da cumplicidade nesta produção. Tomando como princípio que se pode observar o ato criativo tanto no campo da arte quanto na vida diária, a pesquisa se dirige a estas duas distintas formas de manifestação da criação. Assim, inicia-se pelo estudo de um caso clínico, atendido através da modalidade do acompanhamento terapêutico, tendo como norteador o referencial psicanalítico, sempre buscando a interlocução com as ferramentas de abordagem de imagens artísticas. Depois a atenção será voltada à criação artística propriamente dita, através do estudo da obra de Evgen Bavčar, no qual a interlocução com as ferramentas da clínica serão mantidas. Desta maneira, o objetivo a ser perseguido é o de analisar o ato criativo e a cumplicidade na arte e na clínica, ou seja, buscar a construção de um entendimento sobre o tema que possa auxiliar em ambos os campos.

ABSTRACT

The present work investigates the statute of the production of a new image and their potentialities, as well as the importance of the complicity in this production. Taking as beginning that we can observe the creative action so much in the field of the art as in the daily life, the research goes through two different forms of manifestation of the creation. Like this, we began for the study of a clinical case, assisted through the modality of the therapeutic accompaniment, based in the psychoanalytic theory, always looking for the dialogue with the tools of approach of artistic images. Then we will drive the attention to the artistic creation, through the study of Evgen Bavčar's work, in which the dialogue with the tools of the clinic will be maintained. Then, the objective is analyzing the creative action and the complicity in the art and in the clinic, therefore, to look for the construction of an understanding on the theme that can aid in both fields.

1. INTRODUÇÃO

Um trabalho de pesquisa que se disponha a refletir sobre Ato Criativo e Cumplicidade não se configura em um texto qualquer. Contudo, é preciso deixar claro que isso não aponta que se possa considerá-lo de antemão, por tratar de tal temática, superior ou inferior em relação a textos que versem sobre outros assuntos. Não se trata aqui de uma medida de valor. Acontece que, por discutir sobre ato criativo e cumplicidade, o texto acaba por ter lá suas exigências, suas manias. A primeira é que sua introdução seja um convite. Ora, toda introdução tem esse caráter, qualquer um sabe disso. Ao ler a introdução de um trabalho, um livro, seja qual for o tipo de escrito, o leitor busca saber do que trata o volume, o que vai encontrar nas páginas seguintes. É aí que a introdução precisa cumprir seu papel de convocar o leitor, de no mínimo instigar sua curiosidade para que o mesmo não desista da leitura. Entretanto, como as presentes linhas tratam de ato criativo e cumplicidade, mais do que desejarem ser lidas, como todo texto, precisam usar toda a sua força de convite para fazer com que o leitor possa estabelecer o nível de cumplicidade suficiente para possibilitar que o próprio texto possa tomar corpo.

Isso se explica, e é justamente o que se discute neste trabalho, pela necessidade de um *quantum* de especularização para que uma obra possa tomar corpo, para que haja criação. Criação aqui entendida como a produção de uma imagem nova, cuja formação está intimamente ligada à possibilidade de estabelecer laços cúmplices. Seria essa cumplicidade que garantiria o diálogo de uma obra com seus observadores (leitores, fruidores, etc.). Este trabalho não se configura num texto qualquer, justamente porque parte do princípio e propõe uma discussão que aponta

que não exista texto que possa ser tomado como qualquer, na medida em que toda obra mantenha uma ligação constituinte de cumplicidade.

Sendo assim, o presente trabalho também não escapa à necessidade de uma alteridade. E como, mais do que isso, ele procura refletir sobre essa estreita ligação, ocorre que sua própria forma, seu estilo, sofre as conseqüências de tratar desses temas. Isso incorre no primeiro obstáculo a ser transposto, ou até mesmo cooptado. De que maneira escrever um texto que se sabe produzido não somente pelo autor?

“Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada. Si se pudiera decir: yo vieron subir la luna, o: nos me duele el fondo de los ojos, y sobre todo así: tu la mujer rubia eran las nubes que siguen corriendo delante de mis tus sus nuestros vuestros sus rostros. Qué diablos.”¹ (CORTÁZAR, 1954/2000, p. 51)

Julio Cortázar inicia seu conto *Las babas del diablo* com tal indagação, pois na trama que desenvolverá há várias possibilidades de narrador. Tanto o próprio escritor, na figura literária do eu lírico, quanto o narrador pode ser encarnado pelos personagens do conto. Inclusive pode ser a fotografia produzida no desenrolar dos acontecimentos contados, ou até mesmo a câmera fotográfica. Além de um conto maravilhoso, Cortázar discute a posição do narrador na literatura.

Assim, cooptar o citado obstáculo seria tentar seguir os passos de Julio Cortázar e, dessa maneira, utilizar aquilo que impediria nosso avanço como força de estilo, como potencializador daquilo que obstaculizaria, ou seja, a cumplicidade. A escolha, então, é utilizar duas pessoas ao mesmo tempo: a primeira do singular e a primeira do plural. O *nós* é convocado para dirigir a discussão, a propor os caminhos a serem seguidos juntos, enquanto que o *eu* aparece para costurar o corpo do texto, utilizando uma linha que é produzida no horizonte das participações cúmplices que foram necessárias para a escritura da presente narrativa. Participações que dizem respeito a uma experiência pessoal de encontro com criadores de imagens. E aqui se está referindo tanto ao encontro possibilitado pela direção de um tratamento, quanto

¹ Tradução Livre: “Nunca se saberá como se deve contar isto, se em primeira pessoa ou em segunda, usando a terceira do plural ou inventando continuamente formas que não servirão para nada. Se se pudesse dizer: eu viram subir a lua, ou: nos me dói o fundo dos olhos, e sobretudo assim: tu a mulher loira eram as nuvens que seguem correndo diante de meus teus seus nossos vossos seus rostos. Que diabos.”

aos que se teve a oportunidade de estabelecer com autores, artistas e suas obras. Em suma, diz respeito à cumplicidade estabelecida durante o percurso do mestrado, a partir do qual se produz esta pesquisa. O objetivo é fazer com que o estilo construído se redobre sobre o próprio texto, na medida em que é fruto das afirmações de seu conteúdo. Ou seja, é fazer da cumplicidade a ferramenta investigativa de acesso à própria cumplicidade. Ver-se-á, dessa forma, um texto que estará sempre tentando dialogar consigo mesmo e com o leitor.

Começando pela discussão da metodologia de pesquisa, o convite é para trilhar os caminhos da construção da forma investigativa. Estas trilhas levarão a um estudo de caso clínico fundamentado a partir da teoria psicanalítica. É o relato da experiência singular do encontro do terapeuta com a pessoa em tratamento. Especificamente no estudo de caso que compõe as presentes linhas, o surgimento do eu da pessoa em questão será fundamental para pensar o ato criativo e a cumplicidade do ponto de vista psicanalítico. Observar-se-á que no surgimento do eu está implicado o campo da imagem, o que fará com que se passe à discussão da produção da imagem artística, efetuada neste trabalho principalmente por meio da obra de Evgen Bavčar.

Portanto, o que se coloca como questão fundamental desta pesquisa é o estatuto da criação, da produção de uma nova imagem, seja ela vinculada ao campo da arte, ou mesmo ao subjetivo artesanato de imagens necessárias para a nossa vida cotidiana.

Por fim, o que se buscará é exatamente essa articulação entre arte e psicanálise, entre um estudo de caso e uma obra artística. O objetivo é poder investigar a partir desses campos distintos o ato criativo e a cumplicidade neles contida quando da produção de uma nova imagem, colhendo o resultado dessa interlocução como ferramenta para ambos os campos.

Está feito o convite.

2. CRIANDO CAMINHOS

Que circunstâncias reúnem neste trabalho tão distintos personagens: artistas, escritores, filósofos, psicanalistas e um caso clínico? Qual o objetivo de promover, aparentemente, tão inusitado encontro? De maneira geral, são essas as questões que nortearão o presente capítulo, tendo como horizonte a construção, discussão e apresentação de nossa metodologia, partindo do princípio que, segundo Jean Lancri (2002), o modelo de uma pesquisa em artes visuais deve ser reinventado a cada tese. Desta forma, buscando, criar nossos caminhos investigativos, iniciaremos seguindo o conselho do mesmo autor sobre o começo de uma pesquisa nesse campo. “De onde partir? Do meio de uma prática, de uma vida, de um saber, de uma ignorância. Do meio desta ignorância que é bom buscar no âmago do que se crê saber melhor.” (LANCRI, 2002, p.18)

Partiremos, então, do meio de uma prática clínica, que se presentifica no caso clínico aqui desenvolvido. Mas também a partir do estudo da obra de Evgen Bavčar, tomando tal estudo como prática em história, teoria e crítica de arte, prática na qual também inscrevemos a própria produção do presente texto.

Podemos afirmar também que iniciaremos pelo meio de uma vida, ou melhor, de algumas vidas, pois aqui nos referimos tanto à vida da pessoa sobre a qual tratará o citado caso, quanto à nossa própria vida. Não há como dirigir um trabalho clínico – tratando-se da clínica psicanalítica – ou empreender um trabalho de pesquisa sem estar, como pesquisador ou como clínico, continuamente colocando-se a si próprio em questão. No que se refere ao meio da vida dessa pessoa, trata-se do fragmento de sua historicidade no qual participamos, ou seja, do que foi possível

estabelecer de encontro com este sujeito a partir do tratamento. E aqui não estamos falando de um tempo cronológico delimitado nas sessões, mas de um tempo que se desvela no que pode convergir das duas historicidades em questão e, por isso, é um tempo expandido ao passado e ao porvir de cada um. Mas aqui podemos falar também de outro encontro, aquele do pesquisador em história, teoria e crítica de arte com o trabalho dos artistas e, sendo assim, levando em consideração o que está contido de vida em cada obra, do pensamento que se produz em cada obra, em cada imagem, ou seja, do encontro da vida do pesquisador com essas imagens pensantes – o que aponta para um tempo também não cronológico. E aqui estamos nos referindo à obra de Evgen Bavčar, principalmente, mas também a de outros artistas que nos auxiliarão na construção dessa narrativa.

Sobretudo partiremos do meio de uma ignorância, aquela que se apresenta como uma postura necessária perante todo trabalho clínico e na qual se pode abrir um espaço para a enunciação do sujeito atendido, mas também aquela que é inerente a toda investigação, que é sua mola propulsora. Falamos daquele sentimento de sideração que certas obras, que certas imagens pensantes nos provocam e conseqüentemente nos impelem à produção de uma resposta, elaborada por meio de uma pesquisa formal e/ou por um deslocamento subjetivo.

Contudo é preciso fazer uma ressalva. Lancri (2002) aponta esse *começo pelo meio* referindo-se à prática de pesquisa em artes visuais. Mesmo nossa pesquisa sendo nesse campo, não pretendemos igualar a prática clínica à produção artística. A clínica será apenas parte integrante da pesquisa, tão importante quanto o estudo das obras de arte a que procederemos na investigação do ato criativo e da cumplicidade. O que faremos, nesse sentido, é apenas uma aproximação da produção visual presente no caso clínico a uma produção plástica, no intuito de melhor entender essas imagens. É claro que isso já aponta que pressupomos o ato criativo não como somente pertencendo ao campo da arte, mas como uma necessidade do ser humano; entretanto, consideramos o citado campo como o de excelência para a investigação de tal ato, justamente por tê-lo como parte integrante de sua episteme.

Mas nossa ressalva não termina aqui, pois Lancri (2002) não só se refere à prática de pesquisa em artes visuais, como também fala especificamente daquela em que uma produção artística própria é parte integrante da investigação. Valéry (1938/1999), por sua vez, atribuindo a quem executa a obra o nome de produtor e

denominando como consumidor aquele que é ouvinte, leitor ou espectador de obras de todos os gêneros, afirma que:

“[...] produtor e consumidor são dois sistemas essencialmente separados. A obra para um é o *termo*; para outro, a *origem* de desenvolvimentos que podem ser tão estranhos entre si quanto quisermos. [...] Podemos considerar apenas a relação da obra com seu produtor, ou a relação da obra com aquele que é modificado por ela, uma vez pronta. A ação do primeiro e a reação do segundo nunca podem ser confundidas. As idéias que ambos fazem da obra são incompatíveis.” (VALÉRY, 1938/1999, p.183)

Este, com certeza, é um ponto nevrálgico de nosso trabalho, pois se configura como uma aposta metodológica. É a criação da hipótese de que podemos lançar mão desses pressupostos de Jean Lancri se tomarmos a nossa prática clínica como componente da pesquisa, mesmo sabendo-a não se configurar como uma prática artística, junto com uma reflexão sobre essa mesma clínica, que necessariamente deve estar aqui articulada com o estudo da obra de um ou mais artistas. Nesse sentido, também apostamos em tomar o estudo das obras de arte e a produção de um texto reflexivo sobre elas como uma prática sensível, não somente teórica, já que necessita de um encontro com as produções artísticas que ultrapasse uma suposta neutralidade científica. Não estaremos confundindo campos distintos, o do produtor e o do consumidor, o do artista e o do pesquisador, o de quem produz uma obra de arte e o de quem dirige um tratamento. Queremos com essa aposta metodológica trazer para a discussão o *poïen* da clínica e da pesquisa em história, teoria e crítica de arte, e o quanto desses fazeres pode ser tomado pela lógica do produtor, do qual nos fala Paul Valéry (1938/1999), sem correr o perigo da imiscuição, para o qual o mesmo autor nos alerta. Mas é o próprio Valéry que, de certa forma, virá em nossa defesa:

“O que a obra produz em nós, portanto, é incomensurável com nossas próprias faculdades de produção espontânea. Aliás, certos elementos da obra que vieram ao autor através de algum acaso favorável serão atribuídos a uma virtude singular de seu espírito. É assim que o consumidor, por sua vez, torna-se produtor: produtor, primeiramente, do valor da obra; e, em seguida, em virtude de uma aplicação imediata do princípio da causalidade (que, no fundo, é apenas a expressão ingênua de um dos meios de produção pelo

espírito), torna-se produtor do valor do ser imaginário que fez o que ele admira.” (VALÉRY, 1938/1999, p.184)

Também Marcel Duchamp (1957/2002), em seu texto sobre o ato criador, pode nos auxiliar. Segundo ele, o artista não se encontra solitário em tal ato, junto estaria o público da obra de arte, pois é este último que estabelece o contato entre a obra e o mundo exterior. De acordo com Duchamp, o público agrega a sua contribuição ao ato criador, na medida em que decifra e interpreta as qualidades intrínsecas da produção artística.

Se podemos vislumbrar a prática de pesquisa em história, teoria e crítica de arte participando da obra, seja inscrevendo-a como público ou como consumidor, nossa maior aposta metodológica torna-se, então, o que se refere ao *poïen* da clínica. E é justamente dessa claudicação entre arte e clínica que se nutrirá nossa investigação, colocando-a num espaço *entre*. Uma certa claudicação, segundo o mesmo Lancri (2002), está presente (ou deveria estar) em toda pesquisa no campo das artes visuais, pois ela operaria sempre entre conceitual e sensível, teoria e prática, razão e sonho, enfim, promovendo uma articulação, um entrecruzamento, entre esses diferentes registros. Propomos, dessa forma, uma pesquisa que possa entrecruzar o sensível e o conceitual da clínica com o sensível e conceitual da arte, de certa maneira, buscando colher o máximo de uma claudicação radical, colocando a razão para sonhar e o sonho para raciocinar, como assevera o mesmo autor.

Assim, vamos direto ao meio de nossa prática para iniciar a criação do método, vamos agora ao que diz respeito ao caso clínico, ou melhor, a esse sujeito que centralizará de certa forma nossa atenção. Pois, então, que fale o sujeito, que fale aquele que doravante conheceremos como o menino-que-produz-imagens.

Da á da da naá nhada lãnãnan da oonhaa na dadada nononhonhodá naanãnãnanãná da da da nãnhãdá ... (risos)... da

da á da da naá nhãda lananan da oonhaa na dadada nononhonhodá naanananananá da da da nãnhadá ... (gargalhadas)... ada da

da aaaaaaaaá nononhonhodá naanãnãnanãná da da dá nãnhadá ... (risos)... dá dá dá nãã nhada lananan.

Nossos agradecimentos ao menino-que-produz-imagens, pois não é fácil para ele falar tanto assim, tampouco lhe é peculiar falar de coisas tão complexas. Talvez tenhamos sido cruéis com ele em pedir-lhe de chofre que já sáisse falando. Em

função de uma síndrome genética rara, que lhe trouxe sérias complicações motoras e cognitivas, contando neste momento quinze anos de idade, seu vocabulário não vai além do que acabamos de ler. Mas seu repetitivo e característico DA DA DA, esse fonetismo radical que talvez possamos aproximar da nomeação adamítica que Walter Benjamin (1928/1984) refere como sendo a palavra antes da significação, já é nossa primeira fonte de imagens do menino.

DA é a voz do raio no poema *The Waste Land* de T. S. Eliot, escrito em 1922. Um som que alto pulsa no espaço (*What is that sound high in the air*) sussurros de lamentação materna (*Murmur of maternal lamentation*) e que, como se dissesse AÍ, aponta uma direção. Não é uma direção precisa, não indica um caminho, um lugar. O raio simplesmente diz DA e interrompe a incansável associação de idéias e imagens, como se viesse de fora do poema, provocando um desequilíbrio. Mas é um desequilíbrio momentâneo ou até mesmo sem tempo. Talvez sua mais aproximada definição seja a duração de apenas o espaço entre um verso e outro. Uma duração de espaço e não de tempo. E perante esse desequilíbrio é preciso estabelecer uma imagem em resposta, um deslocamento subjetivo, mesmo que claudicante, mas que possa se desdobrar em outra série de imagens:

“[...] Then spoke the thunder
DA
Datta: what have we give?
My friend, blood shaking my heart
The awful daring of a moment's surrender
Which an age of prudence can never retract
By this, and this only, we have existed
Which is not to be found in our obituaries
Or in memories draped by the beneficent spider
Or under seals broken by the lean solicitor
In our empty rooms
DA
Dayadhvam: I have heard the key
Turn in the door once and turn once only
We think of the key, each in his prison
Thinking of the key, each confirms a prison
Only at nightfall, aethereal rumours

Revive for a moment a broken Coriolanus

DA

Damyata: The boat responded

Gaily, to the hand expert with sail and oar

The sea was calm, your heart would have responded

Gaily, when invited, beating obedient

To controlling hands

I sat upon the shore

Fishing, with arid plain behind me

Shall I at least set my lands in order?

London Bridge is falling down falling down falling down

Poi s'ascose nel foco che gli affina

Quando fiam uti chelidon—O swallow swallow

Le Prince d'Aquitaine a la tour abolie

These fragments I have shored against my ruins

Why then Ile fit you. Hieronymo's mad againe.

Datta. Dayadhvam. Damyata.

Shantih Shantih Shantih” (ELIOT, 1922/2004, p.164-167)²

Podemos considerar o DA, essa palavra cega tanto repetida pelo menino-que-produz-imagens, como parte da origem de suas produções visuais. Essa origem que, de acordo com Benjamin (1928/1984), não pode ser tomada como gênese. Origem como aquilo que se coloca a partir do vir-a-ser e da extinção. DA, esse vir-a-ser das imagens do menino, é palavra cega porque não consegue visualizar um significado imediato, mas que, como Tirésias, o personagem do velho sábio e cego da tragédia grega³, enxerga para além da visualidade.

² Tradução: *Falou então o trovão / DA / Datta: Que demos nós? / Amigo, o sangue em meu coração se agita / A tremenda ousadia de um momento de entrega / Que um século de prudência jamais revogará / Por isso, e por isso apenas, existimos / E ninguém o encontrará em nossos necrológicos / Ou nas memórias tecidas pela aranha caridosa / Ou sob os lacres rompidos do esquálido escrivão / Em nossos quartos vazios / DA / Dayadhvam: ouvi a chave / Girar na porta uma vez e apenas uma vez / Na chave pensamos, cada qual em sua prisão / E quando nela pensamos, nos sabemos prisioneiros / Somente ao cair da noite é que etéreos rumores / Revivem por instantes um alquebrado Coriolano / DA / Damyata: o barco respondeu, / Alegre, à mão afeita à vela e ao remo / O mar estava calmo, teu coração teria respondido, / Alegre, pulsando obediente ao rogo / De mãos dominadoras / Sentei-me junto às margens a pescar / Deixando atrás de mim uma árida planície / Terei ao menos minhas terras posto em ordem? / A Ponte de Londres está caindo caindo caindo / Poi s'ascose nel foco che gli affina / Quando fiam uti chelidon - O andorinha andorinha / Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie / Com tais fragmentos foi que escorei minhas ruínas / Pois então vos conforto. Jerônimo outra vez enlouqueceu. / Datta. Dayadhvam. Damyata. / Shantih shantih shantih.*

³ Podemos encontrar o personagem Tirésias em várias narrativas trágicas. Um dos exemplos mais conhecidos é o da tragédia sofocleana de *Édipo Rei*. Cf. Sófocles, aprox. 430 a.C./1997.

Ofuscante e efêmera, a luz de um raio nos cega em seu excesso. Schuler (1994) nos ensina que mais do que ter o conhecimento do futuro, do vir-a-ser, Tirésias, pelo saber advindo de sua deficiência, guarda semelhanças com o oráculo de Apolo. Não declara. Tampouco oculta. Tirésias significa. DA, essa palavra cega do menino-que-produz-imagens, como a voz do trovão da *Terra Desolada* de Eliot (1922/2004), tem qualidade semelhante. Por nos cegar, já que não nos é conhecido o seu sentido como uma palavra qualquer de nossa língua, convoca-nos a significá-la.

Esse DA do menino também diz AÍ, provocando um convite imperioso à resposta, à significação. Esta voz de relâmpago de nosso personagem tem também algo de um sussurro do lamento materno, porque ainda tomado na simbiose com o Outro materno, mas ao mesmo tempo um grito de liberdade desse enclausuramento simbiótico. Esse Outro materno marcado pelo desejo de um filho que não nasceu. O lugar das marcas simbólicas construídas a partir da fala dos pais sobre um filho que desejavam e que feneceu no corpo diferente daquele que realmente veio ao mundo.

Seu DA incessante pode ser tomado como uma tentativa de dar um lugar de enunciação, um lugar de sujeito, para o menino-que-produz-imagens. É marcando ininterruptamente e em todas as direções esse AÍ, como quem tenta buscar um lugar possível, na tentativa de barrar esse Outro materno sufocante, que ele ensaia suas próximas imagens e a possibilidade de um espaço para seu próprio corpo.

Um corpo que já afirmamos carregar uma síndrome, mas não a nomearemos aqui justamente em função da raridade com que ela aparece, pois isso poderia identificar a pessoa na qual nos baseamos para construir o personagem do menino-que-produz-imagens, e para que ele possa existir é preciso que a pessoa fique em segredo. O personagem vela por seu sigilo. E é nesse fato que reside uma das razões da opção pela deliberada construção de um personagem. O personagem assim seria uma metodologia de estudo de caso. Ora, bem sabemos que, em consonância com Fedida (1991) e com Sousa (2000), quando construímos um estudo deste tipo estamos elaborando uma ficção, o que por si só já justificaria convocar o estatuto de um personagem.

“[...] na psicanálise, o caso é uma teoria em germen, uma capacidade de transformação metapsicológica. Portanto, ele é inerente a uma atividade de construção tal como a análise de

supervisão seria capaz de construir. Em outros termos o caso é construído.” (FÉDIDA, 1991, p.230)

O estudo de caso é por definição uma construção sobre aquela pessoa que está em tratamento. Mais do que isso, é uma construção que parte da relação terapêutica estabelecida e, dessa maneira, também implica aquele que dirige o tratamento. Não se trata, então, de descrever minuciosamente uma pessoa, sua vida, sua história, e mesmo que fosse uma simples descrição, só o fato de elaborá-la carregaria junto o olhar daquele que descreve, por mais supostamente neutro que se queira ser – neutralidade é o inverso de nossa proposta. Nasio (2001) aponta que podemos definir o estudo de caso em psicanálise como um relato criado pelo analista, através do qual este reconstrói a memória do que o autor chama de uma experiência terapêutica marcante.

“Tal reconstrução só pode ser uma ficção, uma vez que o encontro com o analisando é rememorado através do filtro da vivência do analista, readaptado segundo a teoria que ele precisa validar e, não nos esqueçamos, redigido de acordo com as leis restritivas da escrita”. (NASIO, 2001, p.17)

Trazendo para essa discussão um pensador das artes, Valéry (1938/1999) fala sobre um certo aniquilamento do potencial do que chama *obras de espírito*, o que poderíamos definir como aquelas obras de arte que conseguem pungir o *consumidor* (espectador, ouvinte ou leitor), quando empreendemos uma medição e definição dessa obra, fazendo uma superposição da mesma a algum modelo. Para esse autor isso seria tratar a obra como um objeto qualquer, tratá-la como se pode tratar qualquer objeto a nosso dispor, tirando todo o seu *valor espiritual*, a singularidade que a distingue dos objetos em geral e das outras obras de espírito.

Se apenas descrevêssemos e comparássemos o menino-que-produz-imagens aos modelos psicopatológicos, como num procedimento nosográfico, estaríamos tratando-o como um ser qualquer, um objeto ao dispor de nosso estudo. Estaríamos aniquilando as possibilidades de enunciação daquilo que justamente o distingue dos outros seres humanos, daquilo que lhe é mais subjetivo.

Mas deixemos Evgen Bavčar nos auxiliar nessa justificativa. Diz ele em sua entrevista para Elida Tessler e Muriel Caron:

“Meus nus são verdadeiramente bíblicos. Fotografar mulheres nuas equivale a fotografar a mortalidade. O mistério, nós tanto criamos

como nós os desvendamos. É por esta razão que uma mulher só pode se mostrar nua na obscuridade, pois quando mais ela aparece no sentido físico do termo, mais paradoxalmente, a sua nudez profunda fica escondida. Mais ela se revela, mais ela deve velar sua feminilidade profunda, quer dizer, seu ser profundo. Também, quando eu fotografo uma mulher na obscuridade, alguma coisa se passa, um mistério, uma outra forma de nudez aparece.” (TESSLER; CARON, 2001, p.35)



[Evgen Bavčar – Título: Nu⁴]

Aproximando a nossa discussão sobre a construção de um personagem, como uma metodologia de estudo de caso, das reflexões de Bavčar sobre fotografar um nu feminino, quanto mais tentarmos apresentar a pessoa em questão, mais estaremos escondendo sua subjetividade, quanto mais desnudarmos esse sujeito mais ele desaparecerá. O menino-que-produz-imagens tem aqui a função da obscuridade nas fotografias. O que garante a presença no resultado final da foto da nudez propriamente dita, ou seja, a presença do que Bavčar chama de feminilidade profunda. Entenda-se esse ser profundo do qual o autor nos fala não de uma forma topológica, ou seja, não iremos encontrá-lo nas profundezas da alma como pode a

⁴ Fotografia extraída da exposição virtual “El espejo de los sueños”:
<http://www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/bavcar/bavcar10sp.html>, em 10/8/2004.

princípio parecer. Entendamos esse ser profundo como aquilo mais singular de uma pessoa que pode ser alcançado a partir de uma outra qualidade de olhar, de um olhar aproximado. Bavčar⁵ nos explica que podemos entender tal olhar aproximado a partir do mito de Eros e Psichê, e ao escuro quarto em que os dois se encontravam até a traição de Psichê⁶. O olhar de Psichê, o da visão física, necessita da distância. O olhar de Eros nas trevas de seu quarto necessita da proximidade. Precisamos ter esse encontro marcado na escuridão da morada de Eros para estarmos mais próximos do mais subjetivo dessa pessoa que origina o estudo de caso. Seria como se tal método ficcional fosse a obscuridade que abraça a mulher nua da fotografia acima e garante a presença da feminilidade no resultado da obra. Da mesma maneira, nossas posteriores reflexões sobre o caso, com a ajuda das obras de arte que aqui serão abordadas, seriam o contorno de luz presente na foto. Essa luz que parece acariciar a mulher e sua nudez, o que acaba dando destaque tanto à feminilidade quanto à escuridão que a envolve e que a propicia aparecer.

Evgen Bavčar, artista e filósofo, nascido na Eslovênia em 1946 e naturalizado francês desde 1981, é cego desde os 12 anos de idade em decorrência de dois acidentes sucessivos. Para a produção de suas imagens, Bavčar usa como ferramenta, tal como ele mesmo afirma⁷, *uma pequena lanterna eslovena para iluminar o mundo* – a lembrança das imagens de sua infância antes de ficar cego – e a palavra, escrita dos livros ou falada por seus interlocutores, o que somado poderíamos chamar de *cumplicidade*, termo que Bavčar eleva ao estatuto de um conceito – o que iremos aprofundar nos capítulos posteriores.

Necessitando da palavra para a produção de sua obra plástica, Bavčar se refere a suas fotos como escrituras feitas com luz. A luz que entra pela lente da câmara e que grava no filme fotográfico a imagem construída com a ajuda da palavra do outro e do que sua pequena lanterna eslovena pode iluminar. Uma escritura construída numa cumplicidade fundada no olhar aproximado de Eros e nas trevas de sua morada. Talvez uma treva semelhante à que constitui a palavra cega do menino-que-produz-imagens. É a obscuridade causada pelo DA de nosso personagem que busca uma direção possível para a significação de seu próprio corpo, tal como essa

⁵ Em conferência proferida em Porto Alegre, no Colóquio As Imagens Possíveis, em agosto de 2001.

⁶ Cf. BULFINCH, T. 1999.

⁷ Em conferência proferida em Porto Alegre, no Colóquio As Imagens Possíveis, em agosto de 2001.

outra qualidade do olhar que está contida na obscuridade das escrituras feitas com luz de Bavčar.



[Evgen Bavčar – Nu com Lanterna⁸]

Desta forma, o menino-que-produz-imagens, enquanto personagem, porquanto seja uma metodologia de estudo de caso, é ele a medida da obscuridade necessária para que a subjetividade da pessoa atendida possa comparecer. Mas tal construção não tem apenas essa justificativa. Também diz respeito ao referencial psicanalítico que sustenta nossa clínica, que mais adiante veremos estar circunscrita também numa modalidade de intervenção conhecida como acompanhamento terapêutico. Contudo, basta-nos agora pensar na psicanálise.

Freud (1937/1989) fala de um outro tipo de construção, a construção em análise, que poderá tanto nos auxiliar no que se refere a justificar o menino-que-produz-imagens como ferramenta metodológica, quanto no que diz respeito à própria estrutura desta reflexão sobre a criação dos caminhos de nossa investigação. Para o analista a construção trata-se de um momento preliminar, já que é apresentando-a ao

⁸ Fotografia extraída da exposição virtual “El espejo de los sueños”:
<http://www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/bavcar/bavcar28sp.html>, em 10/8/2004.

analisando e trabalhando com ele os efeitos dessa apresentação que os objetivos são alcançados. Uma construção em análise, então, seria um fragmento da história primitiva do sujeito, agora encoberta pelos mantos do inconsciente, diferente da interpretação, como nos apresenta o pai da psicanálise, que é dirigida a algum elemento isolado do material, tal como um ato-falho ou uma associação. O mesmo Freud ainda compara estruturalmente as construções em análise ao delírio. Assim como a construção tem sua eficácia garantida pelo elemento da experiência perdida do sujeito que lhe é apresentado, no sentido da recuperação de um fragmento histórico, o delírio tem sua efetividade convincente pelo fragmento de vivência, de verdade histórica, sendo um trabalho criativo de construção possível perante uma alucinação.

Nosso menino-que-produz-imagens é o produto de uma construção de fragmentos da história do sujeito, é a narrativa de sua própria historicidade. O que aqui apresentaremos sobre esse personagem foi, muitas vezes, utilizado como ferramenta terapêutica quando apresentado para o sujeito como uma construção em análise. Ou seja, o somatório das construções em análise empreendidas durante o tratamento é o que dá corpo ao personagem, é a cuidadosa memória dessas construções colhida durante cinco anos de trabalho que dá vida agora ao menino-que-produz-imagens.

Por enquanto falamos, entre outras coisas, das razões da escolha de nosso método. Agora é preciso que seja explicada a citada modalidade de intervenção conhecida como acompanhamento terapêutico.

Falar em acompanhamento terapêutico (AT) como uma modalidade de intervenção clínica a partir da psicanálise provoca uma exigência enfática, da qual nos fala Freud (1918/1989) a respeito do tratamento psicanalítico, de não tomar a pessoa que se coloca em nossas mãos em busca de auxílio como uma criação nossa, tratando-a de Criador para Criatura. Assim, enfatizamos o caráter do menino-que-produz-imagens, pois certamente deve-se supor que a pessoa tomada em tratamento tem a característica de produzir imagens, e por isso o personagem leva esse nome. Desta forma, partimos do princípio de que as faladas imagens são produções da pessoa em questão, quando encontra um espaço que possibilite a expressão das mesmas. E aqui é preciso salientar que o menino-que-produz-imagens é fruto desse

espaço. Se há algo de criação desse personagem, esta criação se dá a partir de um espaço transferencial.

Sabemos desde Freud (1912/1989) que o fenômeno da transferência é processo constitutivo do tratamento psicanalítico. Neste fenômeno, os desejos inconscientes relativos a objetos externos do analisando, por serem transferidos para a pessoa do analista, passam a ser repetidos na relação terapêutica. Assim, nessa relação terapêutica que se estabelece, atribui-se à figura do analista toda a gama de papéis antes exercidos pelas figuras parentais da infância do analisando.

“Todas as vezes que tratamos psicanaliticamente um paciente neurótico, surge nele o estranho fenômeno chamado transferência, isto é, o doente consagra ao médico uma série de sentimentos afetuosos, mesclados muitas vezes de hostilidade, não justificados em relações reais e que, pelas suas particularidades, devem provir de antigas fantasias tornadas inconscientes.” (FREUD, 1910/1989, p. 46)

Freud então nos ensina que podemos encontrar na manifestação da transferência tanto sentimentos de ternura e amor, configurando o que ele chama de transferência positiva, quanto sentimentos hostis que surgem no analisado em relação ao analista, que recebe o nome de transferência negativa. Mas também o pai da psicanálise aponta um tipo híbrido de transferência, conhecida como mista, a qual tem a característica de reproduzir a ambivalência do sentimento da criança em relação a seus pais. Para Freud (1914/1989), a relação transferencial deve ser entendida como uma relação de amor.

Contudo, não podemos circunscrever a transferência somente ao âmbito de um tratamento psicanalítico. Freud (1910/1989) assevera que este é um fenômeno que poderá surgir de igual modo em todas as relações humanas. “A psicanálise, portanto, não a cria; apenas a desvenda à consciência e dela se apossa a fim de encaminhá-la ao termo desejado.” (FREUD, 1910/1989, p.48) Ou seja, não se trata do analista condicionar a transferência, pois, sendo ela dependente do analisando, sua tarefa é saber utilizar o fenômeno transferencial em prol do tratamento.

A contribuição lacaniana para o estudo da transferência é bastante ampla. Além do seminário especificamente dedicado ao tema⁹, a temática da transferência é retomada em diversos momentos de sua obra. Gostaríamos de salientar aqui que Lacan (1964/1998) aponta o surgimento da transferência como a sinalização da entrada em análise. Quando o sujeito busca uma análise, supõe que o analista saiba algo sobre o seu sofrimento e que irá auxiliá-lo a desvencilhar-se do seu mal-estar. A esse lugar de sujeito-suposto-saber o analista empresta sua pessoa; contudo, jamais deverá colar-se nesta posição de saber, pois “nenhum psicanalista pode pretender representar, ainda que de maneira mais reduzida, um saber absoluto” (LACAN, 1964/1998, p. 220). Segundo o mesmo autor, o amor é o efeito da transferência, e tal efeito deve ser referenciado no campo do narcisismo, já que amar é querer ser amado.

Outro ponto importante da contribuição lacaniana é a implicação do analista no estabelecimento da transferência. Freud (1912/1989) já apontara o conjunto das manifestações do inconsciente do analista relacionadas com as da transferência de seu paciente, o que vemos descrito na letra freudiana como contratransferência. Entretanto, a partir de Lacan (1964/1998), sabemos que por trás do amor dito de transferência o que há é a afirmação do laço do desejo do analista com o desejo do paciente. A partir da constatação de que o sujeito e o psicanalista estão incluídos no fenômeno transferencial, não há por que dividi-lo em transferência e contratransferência.

“Enquanto o analista é suposto saber, ele é suposto saber também partir ao encontro do desejo inconsciente. É por isso que eu digo [...] que o desejo é o eixo, o pivô, o cabo, o martelo, graças ao qual se aplica o elemento-força, a inércia, que há por trás do que se formula primeiro, no discurso do paciente, como demanda, isto é, a transferência. O eixo, o ponto comum deste duplo machado, é o desejo do analista, que eu designo aqui como uma função essencial.” (LACAN, 1964/1998, p. 222)

Tendo, então, uma idéia geral do que seja a transferência, tentemos pensá-la dentro das especificidades do acompanhamento terapêutico. Desta forma, o espaço transferencial será marcado pela companhia de uma alteridade que se coloca, no AT,

⁹ Cf. Lacan, J. (1960-1961) *O Seminário – Livro 8: A Transferência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1992.

à disposição de acompanhar o sujeito em seu cotidiano, nos seus encontros e desencontros com a cultura, buscando olhar a cultura com os olhos do acompanhado. Essa seria uma definição para tal modalidade de intervenção, sabendo que aqui entendemos cultura, em consonância com Víctora, Knauth e Hassen (2000), como sendo o que expressa a forma como o outro é concebido, como a diferença é pensada. Cultura como “[...] um conjunto de regras que orienta e dá significado às práticas e à visão de mundo de um determinado grupo social” (VÍCTORA et alli, 2000, p.13).

Ainda sobre o acompanhamento terapêutico, é possível tirar proveito da semelhança fonética entre a abreviatura AT e a entidade da Grécia Antiga conhecida como *atê* para a compreensão dessa modalidade clínica. Se nos tempos homéricos, como afirma Pessotti (1995), a pessoa que estava em um estado de insanidade, de enlouquecimento temporário, era vista pelos gregos antigos como estando sob o domínio de uma *atê* – entidade comandada pelas Erínias, ou Fúrias, e por Zeus, para restabelecer o destino previamente traçado para cada ser humano –, e assim não sofrendo um rechaço social por sua loucura, no nosso tempo o AT (acompanhamento terapêutico) é um recurso que foi criado justamente para a efetivação da construção de um outro lugar no social, junto àquelas pessoas cujo quadro clínico provoca, até hoje, uma exclusão. É, então, um dispositivo de potencialização de cidadania, que trabalha no sentido contrário do que seria o destino em uma (nossa) sociedade exclusora da diferença. O acompanhamento terapêutico, portanto, transforma a vida cotidiana em espaço clínico, no qual se busca a construção de novas formas de significação, que garantam uma circulação possível no tecido social.

Trabalhando com essa modalidade de intervenção, circula-se com o acompanhado por esse tecido social, facilitando assim a emergência de um encontro, sendo testemunha do processo de transformação desencadeado, criando outros espaços possíveis na cidade para aquele que é considerado mentalmente insano. Uma modalidade clínica que se utiliza do espaço público, como dispositivo para o ato terapêutico. A cidade é, neste sentido, também protagonista da cena, junto com acompanhado e acompanhante; da cena fazem parte todos os elementos do urbano: seus sons, movimentos, os transeuntes, as cores, os cheiros e até alguns aspectos ou recortes que a maioria da população nem percebe, mas que estão lá no urbano à espera de serem visualizados.

A partir dessa circulação clínica pelo espaço urbano, a cidadezinha onde vivemos e que reconhecemos pode se romper, permitindo que, ao circular com os acompanhados, ou ao interagirmos com o sujeito e sua família, seu universo de relações, por mais empobrecido que esse possa parecer, percebamos ou vislumbremos outras cidades que passam a nos atravessar. Dessa forma, talvez possamos juntos construir uma outra cidade, uma nova cidade a ser habitada, que se constrói do nosso encontro no exato instante em que a percorremos. Busca-se, então, tornar viável a construção de uma rede através dos pontos discursivos oferecidos pelo sujeito em sua interação com o social a serem trabalhados no acompanhamento, onde quem acompanha não faz mais do que ler o que faz sentido para aquele sujeito, ou, dito de uma outra forma, que dispositivos podem ser recortados deste social para auxiliar o sujeito na constituição de uma rede. Mas, não esqueçamos que esta articulação é sempre dinâmica, um entorno que se move no qual buscamos ajudar o sujeito a se situar, a construir um lugar possível para si, no sentido de sentir-se parte desta rede e de participar do fluxo da vida.

A cidade, assim, passa a compor a cena do acompanhamento terapêutico na qualidade de protagonista. Mas, para melhor entendermos a participação da cidade no AT, seguiremos as trilhas de um dos protagonistas desta pesquisa. Ou seja, já que buscamos discutir o estatuto da produção de novas imagens, nada melhor do que buscarmos o auxílio das imagens criadas por Evgen Bavčar sobre a cidade que participou do estudo de caso aqui discutido.

Bavčar (2003), em um texto intitulado *Porto Alegre*, relata sua primeira viagem a essa cidade e as impressões que ele passa a construir no encontro com a mesma através da discursiva de seus múltiplos interlocutores:

“Quando ouvi falar da primeira vez desta cidade ao sul do Brasil, uma partitura musical apareceu dentro de mim. Não fui capaz de lê-la, pois as palavras turbilhonavam e não queriam fazer-se conhecer. [...] Prosseguindo a dinâmica dos primeiros passos indefinidos, compreendi que precisava de muito exercício para uma boa leitura desta partitura. Em realidade, havia em mim a angústia habitual daqueles intérpretes que, já no primeiro contato, sentem-se incapazes de considerar uma interpretação inédita dos papéis que lhe propõem. Havia em mim, portanto, sinais precursores de uma realidade que eu ignorava até então, mas que, graças a este convite

amistoso, faziam-me tomar consciência de uma cumplicidade que teria um papel importante para minhas futuras imagens.

[...] Foi assim que abordei esta partitura como um intérprete não experiente. Apesar disso, pensei várias vezes nas significações secretas que esse convite comportava, e que me obrigavam a considerar alguns ensaios, algumas revisões, sabendo que um dia eu poderia talvez decifrar melhor os sinais que tão generosamente me ofereciam.” (BAVČAR, 2003, p.113-114)

Através das palavras de Bavčar podemos imaginar um estrangeiro que chega a uma nova cidade e de alguma forma precisa compreender alguns códigos, decifrar alguns mapas que possibilitem sua circulação e percepção desta cidade. Assim acontece no acompanhamento terapêutico. Não saímos à rua e nos deparamos com a nossa cidade; devemos permitir que, através deste encontro com o outro, uma nova cidade possa emergir. Precisamos abandonar de alguma forma nossa cidade supostamente segura e mergulhar nesta nova como um intérprete não experiente. Nesta outra cidade que se constrói, nossa percepção se altera, deparamo-nos com novos fragmentos, seus traços nunca antes percebidos, seu colorido, sua feiúra, etc. Ali desempenhamos novos papéis, aventuramo-nos numa desconstrução do que achávamos que tínhamos, permitindo assim, a emergência deste novo. Também aquele que é acompanhado passa por um processo análogo, ou seja, uma transformação se dá no acompanhante, no acompanhado e na própria cidade, se pensarmos que esse nosso encontro, que esse processo pode de alguma forma promover fissuras na cultura vigente.

Por ser uma modalidade clínica que está imersa no urbano, e sendo também a cidade um protagonista da cena, o acompanhamento terapêutico guarda certas semelhanças à *flânerie*. Entretanto, estaríamos referindo um tipo de *flâneur* muito especial, com características em parte semelhantes e em parte distintas desse personagem da Paris do século XIX descrito por Charles Baudelaire:

“A multidão é seu universo, como o ar é o dos pássaros, como a água, o dos peixes. Sua paixão e profissão é *desposar a multidão*. Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do

mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais [...] O observador é um príncipe que frui por toda parte do fato de estar incógnito” (BAUDELAIRE, 1863/1988, p.170)

Walter Benjamin (1938a/1994), analisando a obra de Baudelaire, aponta que dificilmente a figura do *flâneur* teria surgido em toda sua plenitude sem a transformação dos bulevares em interiores. As passagens de Paris, ruas transformadas em galerias. Os proprietários de estabelecimentos de uma pequena ruela se cotizavam e construíam uma cobertura na forma de um telhado de vidro que protegia a rua das intempéries. Caminhos de mármore cobertos de vidro que se transformavam no paraíso do flanador. Ali os passeadores se deleitavam, nesses espaços que, segundo o autor, configuravam-se como um meio-termo entre a rua e o interior da casa. Em tais bulevares transformados em interiores, lembra o mesmo Benjamin, o *flâneur* se sente em casa: os letreiros comerciais, esmaltados e brilhantes, são como quadros; as bibliotecas, ele as têm nas bancas de jornais e revistas e, é claro, os cafês são seu ponto de descanso e de observação da variedade passante.

Mas o surgimento da figura do *flâneur* também tem um fundo sócio-político. A época era de um regime autoritário. O mesmo Benjamin, sobre a especificidade do olhar da *flânerie*, afirma que: “[...] a vida em toda a sua diversidade, em toda a sua inesgotável riqueza de variações, só se desenvolva entre os paralelepípedos cinzentos e ante o cinzento pano de fundo do despotismo [...]” (BENJAMIN, 1938a/1994, p.35). Assim, em tempos de terror de Estado, tanto a frugalidade de um olhar efêmero sobre as coisas da vida, quanto um papel detetivesco, já que cada um pode assumir algo de um conspirador, são assumidos por essa figura. “Desse modo, se o *flâneur* se torna sem querer detetive, socialmente a transformação lhe assenta muito bem, pois justifica sua ociosidade. Sua indolência é apenas aparente” (Ibidem, p.38). Sua face também é aquela que busca a multidão, é ao mesmo tempo imiscuído nela e a partir da mesma singularizando-se.

O *flâneur* tem algo de revolucionário em um tempo em que a velocidade do progresso já inicia seu reinado, em que a industrialização, a divisão do trabalho, torna as pessoas especialistas. Seu andar é ocioso como se estivesse levando tartarugas para passear e de bom grado assumindo seu vagaroso ritmo. Esse passo é

como um protesto. Aqui podemos entender o conceito da lentidão como escolha, tão bem formulado por Sant'Ana (2001) em seu *Corpos de Passagem*, pois, segundo a autora, a lentidão não requer deprezo, nem pode ser definida por aquilo que lhe falta, já que não é o contrário da velocidade. Não é um molengar alheio. Tampouco apatia ou falta de energia. A escolha da lentidão passaria, então, pela necessidade de não tingir a caminhada com as cores do puro esforço. O *flâneur* poderia muito bem ser tomado como o vir-a-ser dessa lentidão que a autora nos traz como algo que tenha cores revolucionárias dentro do contexto da subjetividade contemporânea.

Benjamin (1938b/1994) nos ensina que o flanador rompe, com seu espírito indolente e detetivesco, o insensível isolamento do indivíduo em seus interesses privados, quando preenche o vazio criado por tal insensibilidade, na medida em que inventa interesses, toma-os de empréstimo dos desconhecidos passantes. A dialética presente nesse personagem é engendrada a partir de sua face múltipla, perdida na multidão e fazendo da massa a sua mais confortável moradia, ao mesmo tempo em que ele destaca a singularidade das pequenas coisas do dia-a-dia, com seu interesse detetivesco, que transforma tanto anônimos em possíveis conspiradores, quanto dá uma significação quase poética a mais simples das quinquilharias. Podemos observar tal dialética quando Baudelaire nos fala que o *flâneur* busca o prazer efêmero da circunstância, do detalhe cotidiano que encontra em sua viagem através de um não pequeno deserto de homens.

“Assim o apaixonado pela vida universal entra na multidão como se isso lhe aparecesse como um reservatório de eletricidade. Pode-se igualmente compará-lo a um espelho tão imenso quanto essa multidão; a um caleidoscópio dotado de consciência, que, a cada um de seus movimentos, representa a vida múltipla e o encanto cambiante de todos os elementos da vida.” (BAUDELAIRE, 1863/1988, p.170-171)

De fato, no acompanhamento terapêutico, muitas vezes é em meio à multidão que empreendemos nossas andanças, é em meio à cidade pulsante que se dá nossa intervenção. Essa é muitas vezes a morada de nosso fazer, nesse ondulante movimento urbano. Porém, nossa galeria parisiense não é feita de calçadas de mármore e telhados transparentes; o bulevar transformado em interior de nossas andanças, no qual o AT sente-se em casa, é edificado com a matéria prima da

cumplicidade, tal como observaremos em seguida por meio das construções do menino-que-produz-imagens.

Nossa *flânerie* se distingue também por não iniciar necessariamente pelas ruas. Na grande maioria das vezes, o início de um acompanhamento terapêutico seria mais comparável à *Viagem ao redor de meu quarto* de Xavier de Maistre (1794/1998). A *viagem* então é pelo enclausuramento de um mundo-quarto, ou mesmo um mundo-instituição, quando nosso andar passeia pelas construções memoriais, ressignificando os encontros e desencontros do cotidiano com pessoas e objetos familiares, tal como nas expedições propostas por de Maistre. Uma *flânerie* na intimidade de uma casa/instituição, buscando a potencialidade de rompimento destas ressignificações com o enclausuramento instituído, tal como a ruptura dos interesses privados empreendida pelo flanador benjaminiano.

Da mesma forma acontece quando ganhamos a rua, pois a cultura da exclusão, o manicômio mental citado por Lancetti (1997), não está trancafiado dentro das paredes do hospício, tampouco tem seus domínios somente circunscritos nos lares em que habitam pessoas com sofrimento psíquico grave. A construção de uma ruptura dessa exclusão é o que colhemos como fruto de nosso trabalho, quando possibilitamos um encontro com uma possibilidade criativa de novos lugares sociais. Nisso a *flânerie* do acompanhamento terapêutico também desvela sua dimensão política revolucionária. Para isso, nosso andar é num ritmo distinto da velocidade contemporânea. Precisamos colher cada detalhe de nosso encontro com a cidade para que destas mínimas coisas, destas quinquilharias, possamos colher a preciosidade poética da criação de um espaço onde a diferença possa inscrever-se e, desde sua diferença mesma, possa marcar seu lugar no mundo dos iguais.

O reservatório de eletricidade de nossa *flânerie*, buscamos na potencialidade dos acontecimentos proporcionados pelo encontro com o outro em nossas andanças. Esse outro que se esconde no detalhe cotidiano, nos passantes, nos itinerários percorridos, nos mapas que acabamos traçando e no qual inscrevemos singulares logradouros, que podem ser tanto ruas e avenidas quanto uma calçada desenhada, uma folha de árvore, um canteiro florido, até mesmo pessoas que se tornam importantes para uma circulação, como marcas simbólicas de uma linguagem construída por sorrisos acolhedores, um abraço e um aperto de mão amistoso, ou uma conversa banal sobre as condições do tempo; mas que também passa por um nariz

torcido em reprovação, por olhos arregalados por temor da diferença, ou pelo duro e indiferente silêncio em resposta a uma simples pergunta.

Assim, é na perspectiva de um acompanhamento terapêutico, de uma singular flânerie, que surge o já falado personagem, este que, enquanto tal, faz parte da metodologia de pesquisa, do caminho investigativo que adotei para produzir este trabalho. Posso dizer que tal personagem, de certa maneira, surge desde a minha primeira visita à casa do menino, há sete anos, como um profissional contratado para dirigir um tratamento, quando flanava com o menino – tal como Xavier de Maistre em viagem ao redor de seu quarto – pelas galerias que se abriam em cada objeto, em cada pessoa, que compunha o seu mundo-casa: seu quarto, a sala, a cozinha, o banheiro, o pátio cercado.

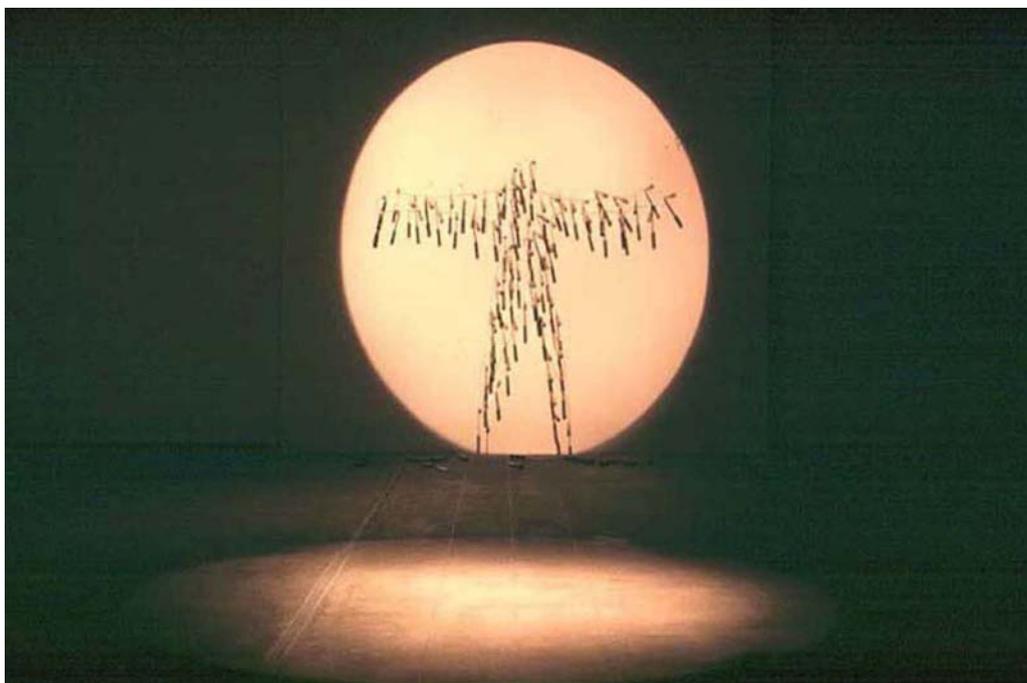
Digo “de certa maneira” porque naquela época não tinha idéia do desenrolar dos acontecimentos, não sabia o que iria se produzir a partir de nosso encontro. Na verdade, não sabia sequer se realmente poderia estabelecer um encontro propriamente dito com aquele menino. Contudo, agora que paro para pensar em minhas andanças com ele, dou-me conta o quão importante foi aquela primeira sessão (como na grande maioria das vezes é uma primeira sessão). Mesmo sem ter consciência disso, ali nascia o menino-que-produz-imagens.

Sem sombra de dúvida, foi um dos momentos mais complexos e difíceis que vivenciei nesse meu tipo de trabalho. Aprendi muito com esse menino. Continuo aprendendo com ele, mesmo dois anos depois de não mais nos encontrarmos presencialmente. Esta é também uma das razões da escolha desse caso específico, ao que posso somar uma característica muito marcante do garoto, que era a de criar imagens com seu corpo para poder comunicar-se, principalmente dizer de seus sentimentos. Uma criação de imagens das quais, a partir da transferência, fui cúmplice. Por isso trago essa história para compartilhar em um trabalho de pesquisa.

Busco, então, colher do que construímos juntos, num período de cinco anos, ferramentas para refletir sobre o ato criativo, articulando esta ficção, produzida a partir de um encontro, com o que pude estabelecer de encontro com certos artistas e suas obras, especialmente, como já afirmei, Evgen Bavčar.

No próximo capítulo, refletiremos sobre nossas andanças com o menino, iniciando pelo primeiro contato com ele, recorrendo às imagens produzidas neste momento, passando também por outras imagens que o menino foi criando a partir do trabalho terapêutico, a partir de nossa *flânerie*.

3. ANDANÇAS COM O MENINO-QUE-PRODUZ-IMAGENS



[Milton Machado – Título: Um Homem Muito Abrangente¹⁰]

Nosso personagem, como já apresentado, ao mesmo tempo em que utiliza sua linguagem peculiar, produz imagens com seu corpo. Mas que imagens o menino

¹⁰ Obra apresentada na exposição “Territórios - A recente trajetória da Arte Brasileira”, que apresentou obras de Carmela Gross, Flávia Ribeiro, Angelo Venosa, Elida Tessler, Milton Machado, Lia Menna Barreto, Marcelo Reginato, Dora Longo Bahia e Cao Guimarães, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, Curadoria: Agnaldo Farias. 12/11/2002 - 2/2/2003. Imagem colhida no *site* http://www.macniteroi.com/boasnovas/filmesdemiltonmachado/fotos/MILTON_MACHADO_03.jpg, em 10/8/2004.

produz à época do início do acompanhamento? Precisamos do auxílio de Milton Machado e seu Homem Muito Abrangente para entendê-las:

“Homem Muito Abrangente. Tão abrangente que quase total. Mas falta-lhe um que de si mesmo. Procura-se, mas sempre em vão (o Homem Muito Abrangente ocupa todos os vãos). E, no entanto, é sem volta. Sua perda é de origem, origem tão abrangente que nada nele é final (já se disse que seu fim não é um fim em si mesmo). Como todo homem digno (a quem Pico dedicou uma oração) tem algo de camaleão. Carece de individualidade, não tem uma vocação, nem sequer uma aparência. Parece-se ao que parece. Singular é plural. Pode ser todas as coisas fazendo tudo o que quer. No entanto lhe é vetada uma única ocupação: a própria. Principalmente interior. Daí que é híbrido, impuro. Sempre além dos limites, o Homem Muito Abrangente é o mais puro exterior”.
(MACHADO, 2003, p.59)

É preciso dizer que a idéia de fazer comparecer o Homem Muito Abrangente para falar sobre o menino-que-produz-imagens foi construída junto com o próprio Milton Machado. Certa feita, no café de um conhecido hotel de Porto Alegre, enquanto esperava o horário que havia marcado com Evgen Bavčar para uma atividade, tive a surpresa e a boa sorte de encontrar Milton Machado. Mais adiante falarei sobre o acontecimento que foi essa atividade com Bavčar¹¹. Milton estava em Porto Alegre para uma banca de defesa de uma dissertação de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e se hospedava no mesmo hotel que Bavčar, que vinha à cidade para a aula inaugural do mesmo Programa de Pós-Graduação.

No dia anterior a esse encontro, havia assistido uma palestra do Milton, ocasião em que ele apresentou alguns de seus trabalhos, dentre eles seu Homem Muito Abrangente, por meio de um vídeo. Fiquei sabendo, então, que tal obra tinha a ver com o sentimento que assolava Milton ao voltar a residir no Brasil depois de sete anos morando em Londres por conta de seu doutorado. Depois da palestra trocamos algumas palavras, mas, como havia outras pessoas disputando sua

¹¹ Os citados acontecimentos serão discutidos no capítulo 4.

atenção, foi nesse momento frugal propiciado pelo acaso, na cafeteria, que pudemos realmente conversar.

Talvez o próprio Milton não se lembre, contudo, entre um saboroso café expresso e não menos prazerosa conversa, quando perguntou sobre o que tratava minha pesquisa de mestrado. Falei para ele, entre outras coisas que na época pensava em trabalhar, sobre a idéia de escrever o estudo de caso do menino-que-produz-imagens. Então, nutrido da simplicidade e profundidade próprias das coisas que são ditas num balcão de cafeteria a uma pessoa que, em verdade, apesar do efêmero encontro do dia anterior, praticamente se desconhece, ao ouvir meu relato do início do trabalho com o menino, Milton Machado disse que o tal garoto era um homem muito abrangente.

Ocorre que, antes desta vinda do Milton a Porto Alegre, já conhecia a obra em questão. Todavia, ter o conhecimento da existência da obra, ou mesmo assistir a um vídeo sobre a execução do Homem Muito Abrangente, não foi suficiente para que eu pudesse juntar a obra com meu conhecido personagem. Foi necessária a medida de cumplicidade possível nesse encontro para que eu fizesse essa articulação entre meu estudo de caso e sua obra de arte.

Quando conhecemos o menino-que-produz-imagens ele se parecia muito com esse Homem Muito Abrangente de Milton Machado. Ficar ao lado de nosso personagem era ter a nítida sensação de se estar sendo engolfado por ele, era como se estivéssemos participando de sua quase totalidade. O menino produzia imagens terrivelmente angustiantes em quem se atrevia a estar a seu lado, como se seus incautos acompanhantes fizessem parte de seu eu. Estar perto dele era ser parte dele. Sair de perto dele era arrancar-lhe um pedaço. Sua angústia, que parecia a busca pela continência de uma espacialidade, era sentida em cada corpo que dele se aproximava. Angústia essa com as cores de uma perda, uma perda que é de origem, como aquela que sobrevém ao trauma do nascimento, já que é corpo separado do corpo materno, mas sem condições de estabelecer uma unidade corporal, sendo, então, tudo que lhe é fisicamente exterior. Origem que aqui pode ser tomada no sentido benjaminiano, pois tal perda de origem se encontra tanto no vir-a-ser do filho desejado pelos pais antes de seu nascimento, quanto na extinção encontrada no filho modelo ditado pela cultura, o qual não teria sequer chance de alcançar (se é que alguém possa ter

realmente a capacidade de ser tal qual um filho modelo), pois a relação que se estabelecera, em função do peso que significou sua carga genética para seus pais, impedia, antes de tudo, que esses pais o colocassem em qualquer lugar de desejo possível – seja o do filho esperado, seja o do filho modelo.

Jerusalinsky (1988) nos ensina que, nesses casos, ocorre uma ruptura narcísica nos pais. Desde Freud (1914/1981), sabemos que os pais revivem nos filhos seu narcisismo de recém-nascidos, atribuindo toda a perfeição e projetando na criança todos os sonhos a que eles mesmos tiveram que renunciar. O filho, assim, por esse investimento narcísico, garantiria a imortalidade do eu dos pais, realizaria todos os sonhos que não conseguiram colocar em prática. Contudo, em virtude dessa ruptura da qual nos fala Jerusalinsky, que se presentifica num corpo marcado por uma deficiência, cai por terra a possibilidade direta desse investimento, pois está ligada ao filho do qual falaram e desejaram mesmo antes de seu nascimento. Dessa forma, os pais enfrentam uma grande dificuldade em colocar o filho nesse lugar de realização de seus próprios desejos, já que este que nasceu protagoniza algo semelhante a um assassinato do filho que esperavam. Toda a operação simbólica que empreendiam falando sobre o filho, colocando-o no campo da linguagem mesmo antes que ele nascesse, parece-lhes neste momento sem sentido.

Com nosso menino-que-produz-imagens não é diferente, ele acaba padecendo desta falta de investimento. Chega à situação de, aos nove anos, ainda parecer uma criança de poucos meses de idade, o que se observa pelo fato de que ele ainda toma o seu corpo como fragmentado. Sendo assim, o que está fora de seu corpo físico é justamente o que compõe nessa época então o corpo do menino-que-produz-imagens. A imagem produzida, dessa forma, é de fuga e esfacelamento, pois, se ele, como afirmamos, produz imagens com seu corpo, sendo que esse corpo naquele momento é composto pelos corpos dos outros, a insuportabilidade de se estar ao seu lado fazia com que estes corpos fossem, na grande maioria das vezes, corpos em fuga, tornando despedaçado o corpo dele.

De seu corpo físico, o menino-que-produz-imagens tinha quase nenhum controle. Mal caminhava, e, quando o fazia, era é aos tropeções. Não tinha controle de seus esfínteres, bem como a característica mais marcante de sua face era a da boca sem controle, sempre aberta, por onde a saliva escorria por longos fios até encontrar o chão, ou sua roupa, ou qualquer objeto que se interpunha àquela lenta

cachoeira. Suas expressões iam do choro convulsivo à solta gargalhada sem intervalo aparente, sem mesmo uma precisa delimitação do que era choro ou gargalhada. No outro que lhe compunha, ou seja, nas pessoas ao seu redor, a imagem era a da dor apavorante e do riso contagiante, plena perda e pleno gozo.

Mas é preciso conhecer um pouco mais da obra *Homem Muito Abrangente*, principalmente de sua execução, para que possamos obter o máximo do auxílio que essa obra aqui pode nos dar. Cabe, porém, salientar que tipo de auxílio é esse que pretendemos obter, utilizando uma imagem criada de forma tão claramente distinta das produções imagéticas do menino. Não se trata de tomar uma para sublinhar a outra, fazer isso não tem o menor sentido, não traz nenhuma contribuição. Tampouco é nosso objetivo buscar uma equivalência formal entre ambas. Partimos do princípio de que certas imagens, principalmente no campo da arte, produzem pensamento.

“[...] se pousarmos o olhar sobre os efeitos das obras acabadas, descobrimos em algumas uma particularidade que as agrupa, opondo-se a todas as outras. Essa obra, colocada à parte, divide-se em partes inteiras, sendo que cada uma comporta algo capaz de criar um desejo e de satisfazê-lo. A obra oferece-nos em cada uma de suas partes o alimento e o excitante ao mesmo tempo. Ele desperta continuamente em nós uma fome. Como recompensa do que lhe cedemos de nossa liberdade, dá-nos o amor pelo cativo que nos impõe e um sentimento de uma espécie deliciosa de conhecimento imediato; e tudo isso despendendo, para a nossa grande alegria, nossa própria energia [...] e sentimo-nos possuídos para sermos magnificamente possuídos.” (VALÉRY, 1938/1999, p.189)

Este pensamento da imagem ao qual nos referimos é justamente esse algo capaz de criar e satisfazer um desejo, e se apresenta no exato instante em que com ela entramos em contato, sendo acessado pela fruição da mesma e através do qual podemos analisar a própria produção da imagem, já que as obras de arte “[...] relacionam-se apenas ao *que faz nascer o que as fez nascer elas mesmas*, e absolutamente a nada mais” (VALÉRY, 1938/1999, p.186).

Trata-se de um pensamento que também nos permite dialogar com outras imagens, no sentido de lançar luz sobre o que estas últimas nos propõem. Isto nos permite analisar a obra de Milton Machado, a partir do pensamento da mesma, para promover a articulação com a análise das imagens do menino, justamente nos pontos de possível iluminação ou mesmo opacidade que colhemos quando as colocamos lado a lado, permitindo que tão distintas imagens possam dialogar.

Tal diálogo, também podemos empreender com outras formas de produção artística. O mesmo Valéry, quando apresenta esse algo das obras de arte que é tanto a fome quanto seu alimento, está falando de toda a forma de produção artística, seja um poema, uma pintura, uma música, etc. Este é um ponto em que a famosa frase de Horácio, poeta latino do século I a.C., mantém sua força: “*ut pictura poesis erit*”, a poesia é como a pintura. Segundo Jimenez (1997/1999), isto implica dizer que a representação imagética da poesia é tão poderosa quanto a da pintura. Tomamos o “*ut pictura poesis erit*” aqui no sentido em que tanto a poesia, quanto a pintura, ou mesmo outras formas de produção artística, podem ser imagens pensantes. Então, da mesma maneira temos que pensar o diálogo que estabelecemos no capítulo anterior com a poesia de T. S. Eliot, ou seja, a partir do pensamento produzido pela *Terra Desolada*, assim como, de forma semelhante, ao longo do trabalho estabeleceremos diálogos com obras artísticas de diferentes campos.

Mas nosso atual diálogo é com o Homem Muito Abrangente. Tentemos conhecê-lo melhor. Ao chegar ao local onde será executada a citada obra, Milton Machado vai escrevendo na escadaria que dá acesso ao prédio, no corrimão, e em tantos outros lugares inusitados, a palavra “pele”. O Homem Muito Abrangente começa a ser apresentado, pois em virtude de sua particular abrangência sua pele está em tudo que lhe é exterior. Chegando à sala na qual acontecerá a obra, alguns minutos de suspense: é preciso aguardar a chegada de um atirador de facas. Um artista de circo que foi contratado. Por volta, paredes brancas e, em um canto, uma longa mesa onde estão dispostas várias facas de mesmo tamanho, à espera de seu atirador.



[Milton Machado – Título: Um Homem Muito Abrangente¹²]

Chega o atirador, um homem alto, devidamente trajado com sua roupa de trabalho, com direito a faixa na cabeça, colete e camisa com manga bufante. Logo após o encontro dos dois artistas, Milton e o atirador, e posteriores cumprimentos de quem se encontra e de quem se conhece, seguem ambos para o extremo oposto da sala em relação à mesa com as facas. Lá o atirador se posiciona de pé com seu corpo de costas tocando a parede, abre levemente as pernas, abre bastante os braços até que, junto com seu tronco, forme uma cruz. Milton, então, com o mesmo instrumento que escrevera “pele” nas dependências do prédio, marca na parede o contorno do corpo do atirador. Feito esse procedimento, o atirador vai até as facas, enquanto o outro artista se posiciona em frente a uma parede ao lado da mesa. Agora, os dois ao mesmo tempo executam a obra. Milton escreve na parede em letras maiúsculas: “UM HOMEM MUITO ABRANGENTE”, seguido da frase: “UM HOMEM TÃO ABRANGENTE QUE OCUPASSE O MUNDO TODO MENOS O ESPAÇO DE SEU CORPO PODERIA SAIR-SE MUITO BEM COMO ASSISTENTE DE UM MAU ATIRADOR DE FACAS”. Enquanto isso, o outro artista atira as facas, uma a uma, dentro da figura desenhada na parede, ou seja, no único espaço que o Homem Muito Abrangente não ocupa, o espaço de seu próprio corpo. Terminada a escritura da frase, terminado o procedimento de atirar todas as facas, Milton se aproxima da figura do contorno do corpo do atirador, que agora ganha volume pelas facas cravadas no espaço interno e, ao lado, na mesma parede, num espaço exterior à figura, ele escreve novamente a mesma palavra: “pele”.

¹² Imagem colhida no *site*: http://www.estacio.br/site/universidarte/funarte_02.asp em 09/07/2005.

Mesmo não estando presente na execução da obra, pude notar a partir do vídeo que nem todas as facas foram tão certeiras. Algumas acertaram, por poucos milímetros, o corpo do Homem Muito Abrangente, ou seja, o exterior da figura desenhada na parede. Outras se chocaram contra a parede e caíram ao chão, e também não ficaram cravadas no único espaço que o Homem Muito Abrangente não ocupava. Cada faca que o atirador acertava no Homem, mesmo que de raspão, fazia o tensionamento aumentar na sala de exposição. Acontecia da mesma forma quando as facas não ficavam cravadas na parede. Através do vídeo que assisti, pude perceber algo desse clima de tensão que contaminava o ambiente. Todavia, só tomei consciência dessa percepção por completo, quando pude ouvir o relato de Elida Tessler, que estava presente na execução da obra. Também pelo testemunho de Elida consegui, só depois, entender melhor essa faceta do que compunha a grande tensão que se deixava transparecer, na cena filmada, tanto em Milton Machado quanto no atirador de facas e até mesmo nos observadores ali presentes.

O público que assistia à execução da obra encontrava-se bastante próximo do alvo das facas. A cada lâmina que cravava fora da figura desenhada na parede, e a cada uma que caía no chão, aumentava a possibilidade de um erro muito maior que um simples raspão. Talvez as pessoas que ali estavam não suspeitassem do perigo que corriam. A partir do generoso testemunho de Elida, ficou mais claro para mim que, sendo o Homem Muito Abrangente tão abrangente que ocupa todos os espaços menos o de seu próprio corpo, ele também compunha os corpos das pessoas à sua volta. Errar o único espaço que tal homem não ocupava e acabar alvejando-o, era também a possibilidade muito grande de acertá-lo justamente nesse espaço que acabava ocupando no corpo do público. Isso me fez também pensar que tais pessoas que assistiam ao evento passavam da posição de público para a posição de assistente do atirador de facas, ou seja, cada um, um pedaço do Homem Muito Abrangente.

Guardemos então em nossa memória, pelo menos por alguns instantes, o que já foi dito sobre a produção de nosso menino-que-produz-imagens e sobre o Homem Muito Abrangente. Precisamos agora de algumas ferramentas conceituais para abordar tais obras. Instrumentos de abordagem das imagens artísticas que nos

permitam uma aproximação conceitual com o pensamento nelas contido e, desta forma, possibilitando também a instrumentalização necessária para discutirmos posteriormente o estatuto do ato criativo.

Roland Barthes (1980/1984), trabalhando as questões sobre a fotografia, propõe as noções de *punctum e studium*. O motivo pelo qual escolhemos tal autor, assim como os que adiante convocaremos no sentido de municiar nossa discussão, passa pela característica de sua argumentação filosófica sobre a abordagem da obra de arte, que vai ao encontro de nossa investigação da cumplicidade contida na criação, pois sua conceitualização está indelevelmente marcada, como veremos a seguir, por aquilo que ocorre no observador em contato com a obra.

O *punctum*, para o autor, é aquele elemento quase fortuito na fotografia, um simples detalhe, que tem a força de pungir o observador, ao mesmo tempo ferindo e mortificando. O *punctum* não está codificado na imagem, e sua leitura requer um olhar curto e ativo. O *punctum* é aquele detalhe quase imperceptível que, de repente, como uma fera encolhida, salta aos nossos olhos num ataque fulminante. Já o *studium* é aquilo que está presente na imagem fotográfica e que nos agrada por proximidade, uma proximidade cultural. O que se refere ao *studium* é da ordem do gostar, não do amar, é onde encontramos a intenção do artista. Barthes compara o *studium* a um gesto preguiçoso.

Apesar de esse autor propor essas noções referindo-se especificamente à fotografia, podemos abranger esse conceito para toda a obra de arte, onde acreditamos poder encontrar tanto a estrutura do *studium* quanto a do *punctum*. Seja escultura, pintura, instalação, ou qualquer forma em que a obra possa se apresentar, é possível encontrar algo nela que provoque essa sensação de proximidade do *studium*, bem como – agora não em todas as obras – algum detalhe dessa obra que nos punja, algo que possa fazer a função de *punctum*.

E se estamos refletindo sobre o *punctum* e o *studium*, que têm sua manifestação a partir do contato do observador com a obra, cabe ainda uma reflexão sobre esse espaço que se apresenta no próprio ato de observação, do qual Didi-Huberman (1992/1998) nos fala a partir do conceito benjaminiano de aura. Trata-se aqui da dupla distância que se desdobra entre o observador e a obra, entre o que olha e o que é olhado. Uma distância tal qual uma trama, um tecido impregnado de espaço e tempo que se produz a partir do olhado. A aura é antes de tudo um poder de

distância. O mesmo autor aponta que, para Walter Benjamin, a aura se opõe ao traço, pois o traço seria o que na obra comparece como proximidade, por mais distante que ela esteja do observador. Já sobre a aura:

“[...] Benjamin insiste, permanecerá sob a autoridade da lonjura, que só se mostra aí para se mostrar distante, ainda e sempre, por mais próxima que seja a sua aparição. Próximo e distante ao mesmo tempo, mas distante em sua proximidade mesma: o objeto aurático supõe assim a forma de varredura ou de ir e vir incessante, uma forma de heurística na qual as distâncias – as distâncias contraditórias – se experimentariam umas às outras dialeticamente.” (DIDI-HUBERMAN, 1992/1998, p.148)

É como um aproximado distante. A aproximação provocada por um poder que é atribuído ao olhar por aquele que olha, ou seja, que o objeto, a obra, estaria também nos olhando. É quando algo num objeto nos dá a sensação que *isso tem a ver conosco*. Mas tal sensação é acompanhada de um estranhamento que marca uma indubitável distância.

Sabemos, a partir de Freud (1919/1989), que só podemos sentir que algo é estranho porque inconscientemente guardamos uma insuspeita proximidade. Um inquietante estranhamento porque, em verdade, entramos em contato com algo que nos causa espanto, apesar de sua profunda intimidade. Há algo de nós mesmos ali presente, parte integrante do que nos é por deveras íntimo está ali colocado. Sentimos como estranho justamente por observar no outro aquele traço subjetivo nosso que parece nos escapar, com essa fuga fazendo morada no que aparentemente nos é alhures, e desde essa sua nova casa nos enxergando com olhos (re)veladores. Desde o outro, vela por nossa intimidade ao mesmo tempo em que revela nossa condição cúmplice de alteridade. Em se tratando de uma obra de arte, devemos pensar em sua condição de imagem pensante, de um objeto que tem uma vida independente, como aponta René Passeron (1980/2001), da vida própria que a obra acaba tomando a partir de sua criação e que se desdobra em sua relação conosco, seus observadores. Assim, também podemos pensar a partir desse inquietante estranhamento que sentimos ao fruir aquelas que, em consonância com Valéry (1938/1999), chamamos de obras de espírito, quando se colocam como outro, como alteridade na relação com o observador.

Podemos fazer também uma ligação desse inquietante estranhamento freudiano com a noção de aura para Walter Benjamin (1939/1994). Tratando sobre a poesia de Baudelaire, este autor nos fala que o fenômeno da aura se dá justamente em função do pedaço do trabalho humano esquecido na coisa, na obra de arte. A aura benjaminiana está ligada a uma memória involuntária, e é dessa memória involuntária que surgiriam as imagens que se agrupariam em torno da obra. Estas imagens, produção com todo o corolário de uma formação inconsciente, são a própria produção da aura. Estamos falando de algo que, sendo comparável ao conteúdo do sonho, é atravessado por todas as temporalidades.

De volta a Milton Machado, o *studium* de Um Homem Muito Abrangente poderia ser a própria constituição de sujeito, constituído pelo olhar do outro, desde o início estruturado por um puro exterior. Podemos pensar ainda como *studium* as questões sobre a cultura global contemporânea e sua influência massificante, que reza pela cartilha da tentativa de aniquilação da diferença; o próprio mau atirador de facas faz parte do *studium*, esse personagem que na obra nos dá um contorno perceptível ao homem muito abrangente com suas facas. Vemos, então, que também a categoria do *studium* estrutura-se por uma qualidade particular, pois sua característica fundamental, que é uma certa proximidade cultural sentida ao entrar em contato com a obra, está atravessada também pela singularidade daquele que observa. No caso do Homem Muito Abrangente, destacamos, por exemplo, a proximidade cultural com um artista de circo, já que faz parte de nossa memória desde a infância.

Todavia, o *punctum*, aquilo que nos punziu, foi o detalhe da palavra pele, não quando escrita antes do acontecimento da obra, não aquela pele escrita pelos corredores do museu, um passado imediato do acontecimento da mesma, mas sim aquela escrita que encerra o acontecimento real da obra. Mas é preciso ressaltar que pungente é, por definição, particular. Se identificamos essa específica palavra “pele” como o *punctum* da obra, não quer dizer que outros detalhes do Homem Muito Abrangente não possam também dessa maneira serem pensados por outros observadores. Estamos apenas apontando o detalhe que, singularmente, nos punziu. E justamente pela característica de particularidade presente no *punctum*, podemos também pensá-lo a partir dessa qualidade de íntimo estranhamento da qual nos fala Freud (1919/1989).

O *studium* e o *punctum* de Roland Barthes nos apontam o quanto construímos em nossa interação com uma imagem pensante. Ou seja, o quanto o pensamento da imagem necessita de nossa participação, de nosso corpo, de nossa mente, para colocar-se em ação. Claro que, necessitando do meio ambiente configurado pela subjetividade de seu observador, o pensamento da imagem acaba se contaminando da historicidade daquele que entre em contato com ela. Tal contaminação também possibilita a formação do fenômeno aurático, esse espaço tramado de uma dupla distância entre a obra, a imagem, e o observador. Assim, estamos falando de um pensamento marcado pelas cores da alteridade, que tem na cumplicidade entre a obra e o observador o seu pigmento principal. Mas de que forma a imagem, enquanto objeto artístico, chega à nossa percepção para que possibilite toda essa gama de contaminações potencializadora de pensamento?

Para discutirmos tal questão, é profícuo agora convidarmos Maurice Merleau-Ponty (1945/1999) – sua obra, é claro – a nos acompanhar em nossas reflexões, ele que foi um dos filósofos que melhor trabalhou com a noção de objeto, na medida em que esse chega até nós a partir da percepção. O objeto, seja ele qual for, artístico ou não, podendo ser desde uma casa a uma obra de arte, para Merleau-Ponty se configura como a razão da experiência que tivemos com ele, da mesma forma que é razão de tudo aquilo que poderíamos ter tido de experiência com tal objeto e do que poderemos vir a ter com ele. Mas, quando o objeto participa de nossa experiência, ele participa em toda a sua essência e aparência, mesmo que nossos sentidos não sejam suficientes – e realmente não são – no instante de contato com o objeto. O objeto participa com todas as suas dimensões, mesmo que haja partes dele que a princípio pareçam ocultas.

Uma escultura num canto de uma sala é vista pela parede justamente no ponto em que nossa visão não a alcança. Os objetos participam inteiros de nossa percepção, mesmo não estando sendo focados por nossa atenção, pois, se fixamos os olhos, se dirigimos nossa atenção para a escultura – essa que agora há pouco usamos como exemplo –, os detalhes da parede, supondo que seja, neste exemplo, adornada por um colorido papel de parede, ficam desfocados, mas participam enquanto horizonte para a imagem da escultura que estamos apreciando. Da mesma maneira, a escultura se transforma em horizonte quando os detalhes do desenho da parede é que prendem nossa atenção. Merleau-Ponty vai dizer, então, que o horizonte é aquilo que garante a

identidade do objeto quando de nossa exploração. O horizonte é “[...] o correlativo da potência próxima que meu olhar conserva sobre os objetos que acaba de percorrer e que já tem sobre os novos detalhes que vai descobrir” (MERLEAU-PONTY, 1945/1999, p.105). Temos, assim, a estrutura objeto-horizonte, e essa estrutura é a propriedade contida no objeto de tanto se esconder quanto se apresentar aos nossos sentidos.

O mesmo autor aponta que, quando percebemos um objeto, percebemo-lo como um todo, mesmo que uma face dele esteja velada, sendo que nesse objeto estão contidos os olhares dos outros objetos ao seu redor, que desvelam a sua face oculta. É também quando nosso olhar faz morada nesse objeto que, a partir dessa habitação, percebemos os outros objetos ao redor. Nesse sentido, para Merleau-Ponty, cada objeto tem a qualidade de ser espelho de todos os outros. E, se na perspectiva espacial o objeto é perpassado de todos os lados pelo olhar, também para esse autor a mesma coisa acontece numa perspectiva temporal.

“O presente ainda conserva em suas mãos o passado imediato, sem pô-lo como objeto, e, como este retém da mesma maneira o passado imediato que o precedeu, o tempo escoado é inteiramente retomado e apreendido no presente. O mesmo acontece com o futuro iminente que terá, ele também, seu horizonte de iminência.” (MERLEAU-PONTY, 1945/1999, p.105)

Assim, aquela mesma escultura de que falávamos, que percebíamos como toda, inclusive com aquilo que nela faz função de espelho para a parede, percebemo-la com toda sua temporalidade, sua presentificação como tal, na qual está contida seu passado e seu futuro.

Quando Roland Barthes (1980/1984) fala de um tipo especial de *punctum* que é percebido quando lembramos da foto, ou seja, quando descobrimos um detalhe em uma obra que nos punge ao trazermos à mente sua lembrança, inclusive apontando que esse *punctum* percebido através da memória tende a ser mais pungente, podemos aproximá-lo das questões levantadas por Merleau-Ponty, pois só encontraremos esse *punctum* através da memória, esse pungente detalhe, na medida em que a obra, o objeto-horizonte, apresente-se a nossa percepção como um todo espacial e temporal. Espacial, na medida em que um detalhe, outrora em contato com a obra no lugar de horizonte, em nossa lembrança pode se apresentar com toda a força e eloquência de

um *punctum*. Temporal também, porque, mesmo sendo uma imagem do passado, agora se faz presente no pungente da lembrança, que se desdobra também no futuro. No momento em que entramos em contato com a obra, quando nada ela nos disse, já continha o futuro em que a fera despertaria de seu adormecimento, o *punctum* na potencialidade de mostrar-se em toda a sua força.

O *punctum* do Homem Muito Abrangente, então, em nossa particular interação com a obra, é aquela pele escrita (inscrita) depois de todas as facas atiradas, bem próximo ao público que assistia, mas que já deixava perceber-se enquanto objeto-horizonte das outras peles escritas e do próprio conjunto da obra. Era algo que aparecia como fora de foco, ainda fora de compreensão, mas que já acontecia em seu passado imediato do desenrolar da produção, um presente antecipado do futuro desfecho da obra. Essa última pele já era constituída pelas imagens que o observador produzia ao longo de sua execução, a aura que atravessava desde seu vir-a-ser nessa dupla distância aproximada pela exterioridade do próprio sujeito observador que, por definição, enquanto caráter exterior, era já distante. É uma pele que nos diz – e principalmente falando quase ao pé do ouvido do menino-que-produz-imagens – que somos pele da exterioridade de nosso outro próximo, e por isso mesmo distante.

Voltando então ao nosso personagem, já que o convocamos em meio a travessões – é preciso dizer, em meio a outros travessões, que não adianta qualquer subterfúgio sintático ou de pontuação, nosso personagem por sua abrangência fundante escuta tudo, até o que tentamos esconder por trás de travessões –, sua pele era um p/ele, um para-ele. O espaço que a pele física do menino-que-produz-imagens delimitava não dava conta de seu ser, não dava conta de mostrar quem era ele, pois era preciso enxergá-la em todo o mundo a sua volta. Por não ter controle de seu próprio corpo, como o Homem Muito Abrangente, era somente nesse espaço que ele não habitava.

Perante tal quadro, nossa intervenção não pôde ser outra que a de um mau atirador de facas. Na verdade, um mau **A**Tirador de facas. Nesse momento, o acompanhamento terapêutico se resumia em atirar facas naquele corpo. Tais facas seriam facas de linguagem apontadas exatamente para o lugar que aquele sujeito não conseguia ocupar. E, mais do que isso, era preciso ser também um mau representante da arte de atirar facas, pois era tentando literalmente adivinhar o que sentia o menino-que-produz-imagens, produzindo construções sobre isso e falando das

mesmas para ele, que o trabalho se desenvolvia. Facas de linguagem sendo atiradas para dar continência ao corpo esfacelado do menino, para dar continência à angústia que sentíamos ao seu lado e que, por ser parte também de seu corpo naquele momento, era muitas vezes tema e/ou direção das afiadas construções. Estamos assistindo, nesse momento, ao nascimento do eu do menino-que-produz-imagens. Assistimos à criação de seu eu, na medida em que contribuímos para tal ato com nossas facas de linguagem.

Jacques Lacan, a partir de sua teoria sobre o estágio do espelho, ensina-nos que a criança ainda em tenra idade, mais ou menos a partir dos seis meses, já reconhece a sua imagem no espelho:

“[...] o espetáculo cativante de um bebê que, diante do espelho, ainda sem ter o controle da marcha ou sequer da postura ereta, mas totalmente estreitado por algum suporte humano ou artificial (o que chamamos, na França, um trotte-bébé [um andador], supera numa azáfama jubilatória, os entraves desse apoio, para sustentar sua postura numa posição mais ou menos inclinada e resgatar, para fixá-lo, um aspecto instantâneo da imagem.” (LACAN, 1949/1998, p.97)

Ocorre que o eu, segundo Lacan (1953-1954/1996), tem íntima ligação com a imagem do próprio corpo. Nessa idade, a criança ainda se encontra num estado de dependência e impotência motora. Ao ter a visão da totalidade da imagem do seu corpo, surge uma discordância, uma claudicação, justamente entre essa visão geral de seu corpo e sua condição prematura, o que precipita o surgimento do eu. A criança antecipa o domínio de seu corpo através dessa imagem especular. Antes, seu corpo era despedaçado, tal como o do Homem Muito Abrangente, como o do menino-que-produz-imagens no início do acompanhamento. Contudo, a visão dessa imagem de domínio antecipado rejubila, cativa a criança. Ela a toma como uma imagem ideal de si e identifica-se com a mesma, todavia, nunca conseguirá unir-se a essa imagem que constrói a partir do espelho. A criança, então, toma essa imagem como se fora ela mesma. Sendo assim, o eu que cria nessa relação especular configura-se na razão de uma alienação, já que é dessa imagem exterior que é composto. Lacan (1949/1998) nos aponta que o outro faz essa função de espelho para a criança. É no olhar do outro sobre si que a criança constrói o seu eu e, nesse mesmo olhar, conseqüentemente, ela também se aliena.

Ora, em que lugar poderia se colocar o menino-que-produz-imagens senão o da impossibilidade de unir os fragmentos de seu corpo? O olhar que lhe enviavam era esvaziado de desejo, ele era visto como uma produção deficiente de um cromossomo defeituoso. Até então, não era mesmo possível dizer se seu estado de pura fragmentação era somente por causas orgânicas, não era possível medir o quanto a síndrome impusera suas profundas impossibilidades de maturação cerebral, ou se lhe faltava uma função de espelhamento que pudesse garantir uma unidade mínima.

É preciso apontar que, a partir de um certo ponto do tratamento, os familiares do menino-que-produz-imagens, observando a atitude de um inquebrantável mau ATirador de facas de linguagem, e estimulados a fazerem o mesmo, começam a poder apostar na construção de um olhar que não fosse só o da plena deficiência.

Como resultado desse exaustivo trabalho de buscar marcá-lo num campo de linguagem, o menino começa a produzir uma outra imagem quando, em repetidas brincadeiras, esconde e faz ressurgir um objeto qualquer. É o início da elaboração da unidade de seu corpo, é o ato de criação do seu eu. E, é claro, este começa a ser agora o tema da maioria de nossas construções em análise que lhe são dirigidas. Construções acompanhadas de uma vertigem. A vertigem que o menino produzia como imagem ao tentar encontrar-se com o seu reflexo do espelho. Aquele reflexo que lhe era nomeado como sendo ele a partir das facas de linguagem, a partir de nossas construções. Um salto ao encontro de sua imagem especular. E o que podemos trazer como marcante desse salto é a próxima imagem que o menino nos oferece, talvez uma das mais poéticas que ele pôde produzir naquele momento.

No entanto, seremos obrigados, por enquanto, a congelar esse salto. Vamos prorrogar a apresentação dessa imagem em favor da participação de outro interlocutor.

“O Mapa

Olho o mapa da cidade

Como quem examinasse

A anatomia de um corpo...

(É nem que fosse o meu corpo!)

Sinto uma dor infinita

Das ruas de Porto Alegre

Onde jamais passarei...
Há tanta esquina esquisita,
Tanta nuance de paredes,
Há tanta moça bonita
Nas ruas que não andei
(E há uma rua encantada
Que nem em sonhos sonhei...)
Quando eu for, um dia desses,
Poeira ou folha levada
No vento da madrugada,
Serei um pouco do nada
Invisível, delicioso
Que faz com o que o teu ar
Pareça mais um olhar.
Suave mistério amoroso,
Cidade do meu andar
(Desde já tão longo andar!)
E talvez de meu repouso..." (QUINTANA, 1976/1997, p.66)

As razões pelas quais convoquei a poesia de Mário Quintana ultrapassam o auxílio na discussão das imagens do menino. Mesmo não tendo tido o prazer de conhecê-lo pessoalmente, o poeta das coisas simples esteve comigo desde o primeiro acompanhamento terapêutico que fiz. E cada vez mais ele comparece como um auxílio luxuoso para esse meu trabalho clínico. Mário Quintana fala do dia-a-dia em suas poesias, das coisas simples de nosso cotidiano, lançando assim um olhar que desloca para um plano poético isso que é o mais banal de nossa vida. Com isso, ele transforma também meu olhar sobre a simplicidade, tornando-o também criador de novas significações. Ora, o trabalho em acompanhamento terapêutico é justamente isso. É das coisas simples do cotidiano, daquilo que para muitos é considerado como sendo o mais banal de sua vida, das pequenas grandes coisas que sem o olhar atento podem passar despercebidas é que nutro meu poïen, quando busco construir com aqueles que acompanho outras formas de significações possíveis em sua circulação pela cidade. Quintana seria, para mim, um acompanhante poïético.

Especialmente O Mapa tem um sentido peculiar, pois fala daquilo que também protagoniza a cena do acompanhamento, a saber, a cidade. Além disso, a cidade colocada em verso é Porto Alegre, é onde desenho junto com meus acompanhados as singulares cartografias das andanças com cada um, inclusive as do menino-que-produz-imagens.

Todavia, por mais que essas cartografias sejam traçadas na cumplicidade possibilitada pela transferência estabelecida, há ruas por onde jamais passarei. Ser cúmplice é poder subjetivamente participar de uma ação. Mesmo no sentido mais comumente utilizado, ou seja, o de cúmplice de um crime, a contravenção ganhará força nas qualidades específicas de cada contraventor. Não se trata aqui de um crime, mas, da mesma forma, cada um tem uma qualidade distinta de encontro com as mesmas ruas. Concordando com os versos de Quintana, minha participação é justamente garantir que, em nossa circulação, aqueles que eu acompanho caminhem por outras ruas, as quais nunca conhecerão meus passos. Ou seja, mesmo que nossas pegadas possam ser observadas lado a lado, em pari passu, cada um tem um andar singular, que passa pelo encontro de cada sujeito com o caminho percorrido, com a cidade. Não posso impor o meu jeito de ser e estar na cidade como modelo a ser seguido. Transformo, assim, a dor infinita de Quintana em um vazio necessário para potencializar um andar terapêutico.

O menino-que-produz-imagens olhava o mapa de sua cidade como quem examinasse a anatomia de um corpo. Ainda não havíamos saído juntos à rua, mas o mapa da cidade aqui pode ser entendido como a significação de seu jeito de ser na cidade, no mundo, na cultura. Ao mesmo tempo em que esse mundo fazia parte de seu próprio corpo, quando o Homem Muito Abrangente lhe era quase como um irmão gêmeo, foi ao examinar a anatomia dessa abrangência que ele pode significar o espaço físico de seu corpo, quando dessa outrora abrangência lhe era dirigido um olhar especular. Mapeando os olhares a ele dirigidos, as construções especulares, a anatomia investigada não era outra senão a de sua própria imagem. Até que ele consegue, numa azáfama jubilatória, como diria Lacan (1949/1998), antes tomado por sua exterioridade quase total, construir nas facas de linguagem a especularidade necessária que lhe garantisse um espaço de delimitação corporal, do seu eu. *É nem que fosse o seu corpo.*

Constrói um eu a partir da negação presente no “nem” e pela condicionalidade presente no “fosse”. Tal como se o menino-que-produz-imagens começasse a tentar dizer: *este aqui ao meu lado não sou eu; se ele não é eu, ele é outro; e é nesse outro que me vejo*. Estas três orações que acabamos de apresentar são as imagens que preparam o tão falado salto. São a imagem de *preparação* por que o salto não se dá em nenhuma delas, pois o sujeito encontra-se justamente *entre* essas três frases, como um indizível axioma originado da contradição dialética desses três discursos ditos ao mesmo tempo, e não em sua linearidade lógica. O resultado é a possibilidade de encontro com esse outro, seja em seus familiares, seja em seu mau ATirador de facas, porquanto alienado no outro, podendo reconhecê-lo como alteridade. Antes eles eram parte de sua fragmentação constituinte, sua ocupação de todos os vãos.

Eis, então, o salto, carregado de poesia, num gesto que o olhar pouco atento poderia tomar como desprezioso, tamanha sua efêmera espontaneidade: certo dia, depois de o menino-que-produz-imagens exaustivamente brincar de esconder e descobrir uma folha de árvore sob a sua camisa, numa tarde ensolarada no pátio de sua casa, ele olha nos olhos de seu companheiro de brincadeira (não por acaso o autor das presentes linhas), abre um terno sorriso, arranca uma flor de uma árvore, oferece essa flor ao companheiro, pega a sua mão e, com a outra mão livre, faz um gesto: aponta com o dedo indicador em direção à rua, mais precisamente na direção de um ônibus escolar que ele vislumbrava estacionado ali por perto.

Nunca antes o menino-que-produz-imagens lançara um olhar fixo aos olhos de outra pessoa. Seu olhar era, até então, fugidio. Nunca antes oferecera qualquer coisa à outra pessoa com tão nítida impressão de que se desfazia deste objeto, muito menos que reconhecia nesse sujeito um outro. Eis o salto ao encontro do espelho: aqui ele produz a imagem do reconhecimento do outro e, fazendo isso, constrói uma significação mínima para seu eu que o diferencia e o separa do outro. Esse outro que lhe dirigia construções sobre a imagem de seu corpo que ele acaba de encontrar.

Aqui podemos dizer que, tal como as imagens que o menino produzia naqueles que dele se aproximavam, nosso personagem faz obra. Não uma obra de arte, mas obra como algo que é resultado de um árduo trabalho, de uma ação, e que lhe serve de dispositivo para operar novas construções. Dispositivo no sentido que Foucault dá ao termo, tal como retoma Deleuze (1990), é uma máquina de fazer ver e

falar. Máquina porque é resultado de uma construção humana. Mais do que isso, é resultado de um labor criativo, tendo a qualidade de, tal como afirma Lourau (1993), macular o sagrado.

Essa obra do menino-que-produz-imagens é máquina de fazer ver, pois possibilita-lhe encontrar os outros, seus semelhantes, não mais imiscuídos na sua abrangência. Também faz com que esses semelhantes o vejam em sua diferença, pois, com sua obra, não há mais como enxergá-lo como o simples resultado de um cromossomo defeituoso. É máquina de fazer falar, na medida em que potencializa a fala dos outros que lhe auxiliaram a montar sua imagem especular, colocando essa fala num espaço de cumplicidade com tal criação. Ao mesmo tempo, cava um abismo entre a forma em que outrora era imaginado por seus pares e a em que agora passa a ser, ou seja, com inimagináveis possibilidades para além de seu organismo marcado como defeituoso. É justamente esse abismo, esse lugar vazio, essa falta, que faz com que ele possa ser falado de outra forma. Abre, sobretudo, espaço para que sua própria fala, seu DA DA para a maioria ininteligível, cumpra a função de voz do trovão, de palavra cega. O DA DA, para o qual agora os familiares tentam buscar uma significação, tentam também adivinhar seu sentido e acabam oferecendo possibilidades de ancoragem para a construção de uma fala. Mormente, o lugar vazio cumpre com mais força ainda sua função, como na *Terra Desolada* de Eliot (1922/2004), de quebrar uma série de imagens, abrindo espaço no qual é necessário produzir novas imagens, novas significações. Enfim, macula o sagrado das sólidas muralhas erigidas pelo olhar que o enclausurava na impossibilidade de ser mais do que seu genótipo. Macula o sagrado de seu diagnóstico-sentença-psicopatológica.

Contudo, uma imagem que não é artística, como as do menino, pode ser considerada como produtora de aura, no sentido benjaminiano? Por exemplo, o gesto de oferecer a flor, somado ao olhar que busca os olhos do outro, junto ao aceno em direção à rua, tudo o que compõe a citada imagem-salto, agora reconstituída pelos artificios da memória, possibilita que cheguemos a encontrar um *studium* e um *punctum*, assim como Barthes os define? Em suma, uma imagem que não seja artística pode também ser considerada como uma imagem pensante? Iremos discutir essas questões a seu tempo, pois isso requer que analisemos um outro tipo de produção de imagens, uma outra forma de criação. Falamos aqui da criação artística

propriamente dita e das escrituras feitas com luz de Evgen Bavčar. Mas, antes disso, acompanharemos ainda mais algumas andanças do menino-que-produz-imagens.

A partir da imagem-salto, o menino começa a inventar toda a sorte de imagens, utilizando o gesto, fazendo de seu próprio corpo a matéria de produção das mesmas. Ganhávamos a rua agora, já que, a partir de seu convite junto ao oferecimento da flor, as imediações de sua casa, o seu bairro, passam também a ser o campo de nosso trabalho. No início, parecem caminhadas sem rumo, pois aparentemente o menino-que-produz-imagens escolhe ruas ao acaso, quase que como efeito do ritmo claudicante de seu andar, no qual um tropeço, um desequilíbrio, faz-lhe escolher um rumo incerto. Nesses tropeços, tem pela frente os transeuntes, os carros velozes, principalmente as motocicletas, as quais busca alcançar toda vez que uma passa ao nosso lado. E vamos seguindo-as até que desapareçam no horizonte, quando um outro desequilíbrio o faz buscar uma direção diversa: o latido de um cachorro, uma árvore florida, um papel solto no chão, uma rajada de vento, o sorriso amistoso de alguém que passa por perto.

Por essas andanças encontramos praças, nas quais a sedução do escorregador, do balanço e da gangorra exerce uma sólida atração. E, assim, nossas saídas começam a ter um destino mais freqüente, tal como as muitas idas a praças, nas quais passamos tardes a nos entreter com os brinquedos e com as pessoas que nelas encontramos. Cada vez mais o menino produz novas imagens, novos gestos, que lhe servem de comunicação tanto com seus familiares quanto com as pessoas na rua. Talvez nem sempre ele consiga dizer tudo que quer, tudo que sente, sua linguagem gestual rudimentar é a soma de gestos, expressões faciais e sons não muito inteligíveis para a maioria das pessoas. Mas, aos poucos, com essas imagens o menino vai cavando um espaço para inscrever seus sentimentos. E quem diz que quando dizemos “estou meio triste” ou “isso é muito legal” conseguimos dizer realmente o que estamos sentindo?

Com o menino-que-produz-imagens acontece o mesmo, claro que de uma forma mais radical, já que ele não compartilha como a maioria das pessoas, do mesmo código de linguagem. É preciso que, com cada um que ele encontre e com quem queira se comunicar, o menino crie um código que vem da relação estabelecida com essa pessoa. Esse tipo de imagens que ele constrói, que iniciam e têm sua fonte primordial na imagem-salto, tem para ele um sentido utilitário, já que é o meio de sua

comunicação. Esse sentido utilitário nos faz pensar nas suas imagens como um artesanato e, dessa forma, como contendo a qualidade de uma narração, tal como Benjamin (1936/1994) a define.

Este autor, em seu texto sobre o narrador, nos ensina que desde aquela época, nas primeiras décadas do século XX, a arte de narrar estava em declínio e, com isso, também a capacidade de trocar experiências. Traz, então, o exemplo dos soldados que voltavam do *front* de batalha, da primeira guerra mundial, que não conseguiam falar sobre o que haviam vivenciado, só tinham o emudecimento como resposta.

Para Benjamin, a mais alta escola da narração era a oficina medieval. Nela era possível encontrar juntos os dois tipos de narrador, a saber, aquele cuja narração tem sua fonte na tradição, que poderia ser reconhecido no mestre da oficina, que ensina o ofício a seus alunos; mas também aqueles cuja arte de narrar está vinculada à vivência do viajante que conta de suas andanças pelo mundo, uma voz que vem no registro da lonjura e povoa o imaginário de quem escuta o relato, pois os aprendizes da oficina vinham de lugares distintos. Mas tal registro da lonjura não está somente presente na voz do viajante, o mesmo Benjamin dá a toda narração a qualidade dessa voz, tendo em vista que também a tradição se coloca como uma lonjura, na medida em que fala de algo construído a partir de tempos passados. Para o autor, a narrativa terá sempre, oculta ou abertamente, uma essência utilitária. É uma forma artesanal de comunicação que se diferencia da informação, pois a última precisa estar ligada a um fato acontecido, a uma verdade factual. Já a narrativa se dirige a um fato por acontecer, no sentido de se colocar como uma inspiração utilitária, uma ferramenta que possibilita a cada um criar sua própria forma de interpelar e se relacionar com os acontecimentos. E é dessa forma que entendemos as imagens do menino.

Nosso menino-que-produz-imagens também sofreu com um emudecimento, não em função de uma guerra, mas de uma exclusão, quando encarcerado em seu diagnóstico-sentença-psicopatológica. Tem também na produção de suas imagens a participação desses dois tipos de narração, pois utiliza tanto essa voz do viajante, marcada por aquilo que ele apanha nas suas andanças e acaba fazendo parte de sua criação, quanto está contida nessas imagens a voz da tradição, na medida em que sua imagem-salto é matéria bruta que influencia e inspira novas criações.

Assim, de certa forma o menino utiliza o passado, sua imagem-salto, citando-a em suas novas imagens, talvez com tanta destreza quanto a *humanidade redimida*

das teses sobre a história de Walter Benjamin: “[...] somente para a humanidade redimida o passado é citável, em cada um dos momentos. Cada momento vivido se transforma numa *citation à l’orde du jour* – e esse é justamente o dia do juízo final.” (BENJAMIN, 1940/1994, p.223) Para este autor, a verdadeira imagem do passado perpassa em velocidade, só se deixando fixar no momento em que esse passado é reconhecido, como um relâmpago, irreversível. E é na medida de uma cumplicidade possível, quando participamos da construção de suas novas imagens, que podemos reconhecer nessas produções do menino a citação do passado contido na imagem salto e em sua linguagem trovejante. Segundo Benjamin, articular historicamente o passado:

“Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. [...] o dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer.” (Ibidem, p.224)

É preciso, porém, situar o contexto destas palavras benjaminianas. Elas são escritas no momento em que o fascismo irrompe na Europa com toda a sua força. Benjamin se utiliza, então, do materialismo histórico marxista para propor um contraponto político-filosófico. Antes de tudo, é a crítica a um regime que nega a historicidade, centralizando na figura de um ditador a ideologia de uma suposta raça superior formadora de uma nação também supostamente superior. Os tempos agora não são os mesmos, contudo, numa cultura em que o capitalismo neoliberal avança vertiginosamente como discurso único e na qual a capacidade de consumo é um valor maior do que a história do sujeito, as teses sobre a história de Walter Benjamin nos parecem bastante atuais.

No contexto de nosso estudo de caso, poderíamos aproximar as questões que dizem respeito a um regime racista autoritário e violento daquelas que se referem a um imperativo de corpo perfeito, habilitado ao consumo, que relega a diferença à exclusão. Nesse sentido, o menino-que-produz-imagens, utilizando a reminiscência de sua imagem-salto e de sua linguagem trovejante, desperta nesse passado as centelhas da esperança. Esperança, porque, quando cria uma nova imagem para se comunicar, tem como horizonte o entendimento, pelo outro, de seus sentimentos, suas vontades, seus íntimos desejos, ou até mesmo um simples comentário jocoso

sobre uma situação corriqueira. É uma citação à ordem do dia, à ordem do momento vivido. Pensar sobre o perfeito entendimento de sua comunicação é pensar no dia do juízo final, no sentido benjaminiano.

E aqui mais um acaso contribui para meu entendimento das imagens do menino. Em fevereiro de 2005, ou seja, alguns meses atrás, aqui em Porto Alegre, em pleno Fórum Social Mundial, participava como painelista e membro da comissão organizadora de um evento não vinculado ao FSM, intitulado Experimentum Mundi: Utopia, Arte e Psicanálise. Esse evento era o grand finale luxuoso de uma disciplina de mesmo nome, pertencente aos já citados Programas de Pós-graduação em Artes Visuais e o de Psicologia Social e Institucional da UFRGS, ministrada por Edson Luiz André de Sousa. Luxuoso, porque contava também com a participação de convidados de renome internacional, que vinham justamente falar de suas produções e debater os trabalhos apresentados pelos alunos da disciplina. Um dos momentos mais esperados era a conferência da Prof^a. Dr^a. Jeanne Marie Gagnebin. Sua conferência se chamava Reflexões sobre imanência, Ou por que não gosto muito da palavra utopia em artes. Ocorre que exerci a função de coordenação dos trabalhos neste momento, estando, assim, na mesa junto com Jeanne Marie Gagnebin.

Nesse momento, Jeanne Marie brindou a todos com uma explanação do conceito do Messias para Walter Benjamin. Em termos mui resumidos, em comparação à amplitude do que ela nos disse, para Benjamin o Messias é aquele que nunca chega, aquele que está sempre no porvir. Nesse sentido, a qualidade messiânica estaria contida naquele horizonte ideal que vislumbramos com uma qualidade de crítica de uma realidade atual e não como algo a ser alcançado, já que o Messias, por definição, estaria colocado sempre na medida de um vir-a-ser. Estando sempre no registro do futuro, e tal como reza a cartilha da mitologia judaica, o Messias chegará no dia do juízo final, mas esse dia está condenado, no entendimento benjaminiano, a sempre estar para chegar.

Assim, foi justamente naquele momento em que eu fazia a função da formalidade necessária para garantir a fala de Jeanne Marie Gagnebin, em que cumpria o papel de horizonte cúmplice organizativo para os olhares da platéia que se concentravam admirados na conferencista, que entendi o quanto a imagem-salto e

a linguagem trovejante do menino produziam esse caráter messiânico que possibilitava o ato de criação das suas novas imagens.

O acompanhamento foi prosseguindo até o menino não precisar mais de nossa presença para criar suas imagens-narrativas. Imagens que podem ser comparadas a uma ação revolucionária, pensando essa ação em nossa aproximação com as teses sobre a história de Benjamin. Seriam imagens saturadas de história, pois não são produzidas a partir de um tempo homogêneo e vazio, e sim numa temporalidade que se constrói por uma saturação de *agoras*. O *agora* da efetividade da imagem salto, o *agora* relampejante de sua linguagem peculiar, sobretudo, o *agora* dos momentos cúmplices que lhe propiciaram a potência criadora e que segue explodindo o *continuum* da história em cada uma de suas novas imagens produzidas em cumplicidade com novos interlocutores.

“Ele capta a configuração em que sua própria época entrou em contato com uma época anterior, perfeitamente determinada. Com isso, ele funda o conceito de presente como um ‘agora’ no qual se infiltram estilhaços do messiânico.” (BENJAMIN, 1940/1994, p.232)

Dessa forma, o menino-que-produz-imagens trilha seus caminhos buscando colher outras fontes de cumplicidade para suas imagens. Passamos a ser, em verdade, tal como nos versos de Quintana, *poeira ou folha levada no vento da madrugada*. Mais precisamente, passamos a ser parte de *um pouco do nada* presente na imagem-salto que é fonte de suas próximas construções. Referimo-nos à participação da criação do citado abismo, do vazio, que faz com que o menino-que-produz-imagens possa operar uma ruptura discursiva. Uma ruptura do lugar de discurso no qual ele é colocado pelo outro.

Também participamos da circulação pela sua subjetiva cidade, cúmplices no encontro com o olhar que a cidade, os transeuntes, os brinquedos, os familiares e até uma folha de papel esquecida no chão dirigem para o menino, fazendo-se matéria de suas escolhas para produção de sua peculiar narrativa. Fazendo desse *ar* um *olhar* da *cidade* de nosso *andar*, temos nosso *repouso* naquilo que o menino-que-produz-imagens pode colher de nossa cumplicidade para suas passadas, presentes e futuras criações.

4. NAS TRILHAS DO ESCRITOR DA LUZ

No capítulo anterior levantamos questões que deixamos em aberto, a saber, se poderíamos falar de aura, *punctum* ou *studium* quando nos referimos às imagens do menino; se estas podem ser entendidas como imagens pensantes. Sabemos que uma obra de arte pode produzir pensamento e, sendo assim, para discutir tais questões, passaremos à investigação mais direta sobre as imagens artísticas. Mais do que isso, nosso olhar voltar-se-á para a criação artística, buscando colher dessa investigação subsídios para avançarmos sobre aquilo que deixamos em suspenso. É preciso dirigir nossas indagações para iluminar o ponto onde as obras surgem. Teremos de pensar o ato criativo como tal e sua efetividade a partir do estudo de obras de arte, o que nos levará a outras andanças.

As andanças sobre as quais refletiremos agora já foram previamente anunciadas. Não são com o menino-que-produz-imagens, mas, sim, com o escritor da luz, com Evgen Bavčar. A escolha deste artista-filósofo como nosso guia não é aleatória. Parte, principalmente, do pensamento proposto por sua produção artística, que tem, como veremos, a cumplicidade como ponto importante. Se convocamos a investigação filosófica de autores como Roland Barthes, Walter Benjamin e Maurice Merleau-Ponty, pelo olhar que eles lançam sobre a participação do observador na obra de arte, é justo que estudemos a obra de um artista que, mais do que propiciar a entrada do observador em sua produção, tem como uma das premissas fundamentais de suas proposições artísticas a participação do outro como interlocução necessária para a criação de suas imagens

Contudo, neste capítulo não se trata simplesmente de iniciarmos outros caminhos, como se outrora nenhum caminho tivéssemos trilhado. Não abandonaremos os que percorremos juntos com o menino-que-produz-imagens. Seria como se o menino, depois de acenar com um sorriso em despedida, com um até logo, nos entregasse nas mãos de Bavčar para seguirmos nossa investigação. Aquele que nos recebeu com sua palavra cega trovejante agora nos deixa aos cuidados de quem tem a noite como companheira inseparável, acreditando que podemos colher desse encontro toda a potencialidade do personagem de Tirésias – aquele que não declara nem oculta; como o oráculo de Apolo, ele significa. Sendo assim, trazemos na bagagem aquilo que aprendemos com este nosso primeiro interlocutor. Se até agora o principal foco de nossa atenção eram as imagens que o menino produzia quando do nosso encontro com ele, voltaremos nosso olhar, a partir de então, às imagens produzidas pelo escritor da luz, dando também atenção especial àquelas em cuja produção tivemos, de algum modo, a oportunidade de efetivamente participar.

Mas, antes de passarmos diretamente a essas citadas imagens, é preciso conhecer melhor esse nosso interlocutor. Evgen Bavčar nasceu em 2 de outubro de 1946 na cidade de Lokavec, na Eslovênia, próxima da fronteira com a Itália, situada a trinta quilômetros de Trieste. Como já afirmamos anteriormente, foi a partir de dois acidentes subseqüentes que ele tornou-se privado da visão física: aos dez anos perde a visão do olho esquerdo, acidentalmente, num choque com um galho de árvore enquanto brincava; aos onze anos sofre o segundo acidente, com a explosão do detonador de uma mina terrestre, quando fere o olho direito, cuja vista vai gradativamente enfraquecendo, até perdê-la por completo com doze anos. Vivendo sua infância na Eslovênia do pós-guerra, muitos dos brinquedos que tinham à disposição, ele e seus companheiros de folguedos, eram restos de armas esquecidas a sua própria sorte, deixadas pelo caminho pelas tropas de pretéritas batalhas. Perigosas marcas, memórias latentes de conflitos passados ainda com força de fazer novas vítimas. Mesmo tendo nascido depois do fim da segunda grande guerra, o escritor da luz é uma de suas vítimas. Se Evgen Bavčar foi obrigado a tomar a noite como cúmplice em função dessas memórias latentes de pretéritas batalhas, é também a partir de uma memória, no caso a sua pequena lanterna eslovena, que, como veremos, ele fará explodir o *continuum* de uma história compartilhada na superfície de suas imagens.

Bavčar relata¹³ que essa viagem sem retorno do dia à noite teve a duração de aproximadamente oito meses, como uma demorada despedida. Tempo em que sua mãe busca lhe apresentar o máximo possível de imagens, com as quais forma o banco de dados de que se utiliza atualmente com rara perícia. Outro artista das palavras, todavia não as mesmas de Bavčar, não as escritas com luz, mas as da literatura, fala-nos de uma viagem semelhante, ainda que tenha durado muito mais do que oito meses. Jorge Luis Borges, em seu conto *El Otro*, narra um inusitado encontro com ele mesmo. Um Borges já com setenta anos se vê, de repente, sentado ao lado de si mesmo ainda jovem e, entre muitas conversas, diz: “Cuando alcances mi edad habrás perdido casi por completo la vista. Verás el color amarillo y sombras y luces. No te preocupes. La ceguera gradual no es una cosa trágica. Es como un lento atardecer de verano.”¹⁴ (BORGES, 1972/2000, p.22)

O que está colocado nesse conto de Borges, nesse encontro consigo mesmo, é um encontro com sua própria história. O Borges velho se encontra com seu passado, mais do que isso, com o porvir de seu passado, já que o jovem Borges não é somente aquilo que ele foi, mas também a concentração daquilo que viverá para tornar-se o ancião que é. Quanto ao jovem Borges, encontra-se com seu futuro, ou melhor, com aquilo que será o seu futuro se seguir as mesmas trilhas deste que inusitadamente está sentado ao seu lado. Ou seja, encontra-se também com a possibilidade de se tornar outra pessoa, distinta do velho Borges que agora conversa consigo. Narrando um pouco do que o jovem irá viver, o velho Borges lhe dá a possibilidade de fazer diferente, mesmo que aparentemente não tenha este objetivo, e, assim, possibilita a si mesmo ser diferente.

Em cada imagem de Bavčar, encontramos a dialética presente no pensamento da imagem proposta por esse conto borgeano. Como afirmamos anteriormente, Bavčar utiliza uma pequena lanterna eslovena para iluminar o mundo. São as lembranças de imagens da sua infância, antes de se despedir totalmente da luz.

¹³ Cf. *O verdadeiro valor do tempo – Entrevista de Evgen Bavčar a Eduardo Veras, Edson Luiz André de Sousa e Elida Tessler*. In: Revista Humanidades nº 49. *As inovações do olhar de Evgen Bavčar*. Brasília: Editora da UNB, 2003.

¹⁴ Tradução Livre: “Quando alcançares minha idade haverás perdido quase por completo a visão. Verás a cor amarela e sombras e luzes. Não te preocupes. A cegueira gradual não é uma coisa trágica. É como um lento entardecer de verão.”



[Evgen Bavčar – Título: Paisagem da Eslovênia¹⁵]

“El mundo de mi infancia fue el de la luz y el de la eternidad. Todo me llega de él. Intento recuperar todas las cosas en el terreno personal. Las fotos del álbum familiar son las que más me gustan. Cuando un amigo me explicaba los cuadros de El Greco, la luz y los colores son los recuerdos que tengo de niño. Para mí la fluorescencia siempre será el brillo de la luz en el agua, los reflejos que yo veía. Necesito volver a mi país con frecuencia para refrescar la paleta de mis colores.

Quando vuelvo a mi pueblo acaricio los árboles o la parte inferior de las fachadas para percibir el paso del tiempo. Pero lo más importante es lo que pasa en la cabeza, lo que yo imagino.”¹⁶

(BAVČAR¹⁷, S/D)

¹⁵ Imagem colhida da exposição virtual *El espejo de los sueños*,

<http://www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/bavcar/bavcar11.html>, em 03/09/2005

¹⁶ Tradução livre: “O mundo de minha infância foi o da luz e o da eternidade. Tudo me chega dele. Intento recuperar todas as coisas no terreno pessoal. As fotos do álbum familiar são as que mais gosto. Quando um amigo me explicava os quadros de El Greco, a luz e as cores são as recordações que tenho de criança. Para mim a fluorescência sempre será o brilho da luz na água, os reflexos que eu via. Necesito voltar a meu país com frequência para refrescar a paleta de minhas cores. Quando volto ao meu povoado acaricio as árvores ou a parte inferior das fachadas para perceber o passar do tempo. Contudo, o mais importante é o que passa na cabeça, o que eu imagino.”

¹⁷ Citação colhida da exposição virtual *El espejo de los sueños*,

<http://www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/bavcar/bavcar11sp.html>, em 03/09/2005.

Assim como *Paisagem da Eslovênia*, Bavčar cria muitas outras imagens de sua terra natal. As fotografias nos falam da sua paleta cromática e imagética, fonte de correspondência com as imagens que cria em outros lugares. Parte dessa paleta é herdeira do citado esforço materno de apresentação de imagens. Ao fazer fotografias da Eslovênia, ele se encontra com sua infância. Tal como o encontro de Borges consigo mesmo mais novo, essas imagens falam sobre o encontro de Bavčar com o gérmen de sua própria produção, ou seja, as coisas e pessoas que enxergava em sua infância. Nesse sentido, são fotos que refletem sobre a sua particular condição de produtor de imagens, ao mesmo tempo em que seu pensamento nos faz refletir sobre a nossa condição. Ou seja, fala-nos o quanto as imagens que uma pessoa adulta erige, podendo ser a mais simples possível, guardam também do gérmen da produção imagética infantil. É dizer que, por exemplo, quando imaginamos uma casa, quando ligamos a coisa a seu significado linguajeiro, aquele primeiro lugar de moradia, aquela construção que aprendemos a chamar de casa participa agora da casa que imaginamos, por mais distinta que essa imagem atual seja daquela pretérita construção.

Assim, uma casa que agora Bavčar registra em sais de prata, seja em qualquer lugar do mundo, conserva as casas da sua terra natal. É a partir das casas da Eslovênia que ele pode formar a imagem de uma outra com a qual entra atualmente em contato, revisitada agora por seu olhar aproximado. Um olhar que é composto por outras formas de percepção que não a visão física, das quais também faz parte aquilo que pode colher do relato de seus privilegiados interlocutores. Dessa maneira, o Bavčar adulto é enriquecido pela cumplicidade desses interlocutores, e é com tal enriquecimento que ele conversa com o pequeno Evgen. Essas singulares escrituras feitas com luz nos falam da decalagem temporal presente numa imagem e do que há de possibilidade de construção do novo, de uma nova imagem, que ressignifica o passado e possibilita a tomada do futuro como um horizonte de prováveis criações. Além disso, como Bavčar nos convoca a participar de suas fotografias, seja pela interlocução no momento da execução da foto, seja pela simples observação das mesmas em uma exposição, a cumplicidade experienciada dispara-nos toda essa constelação de possibilidades, propiciadas por um andar em *pari passu* com essa pequena lanterna eslovena.

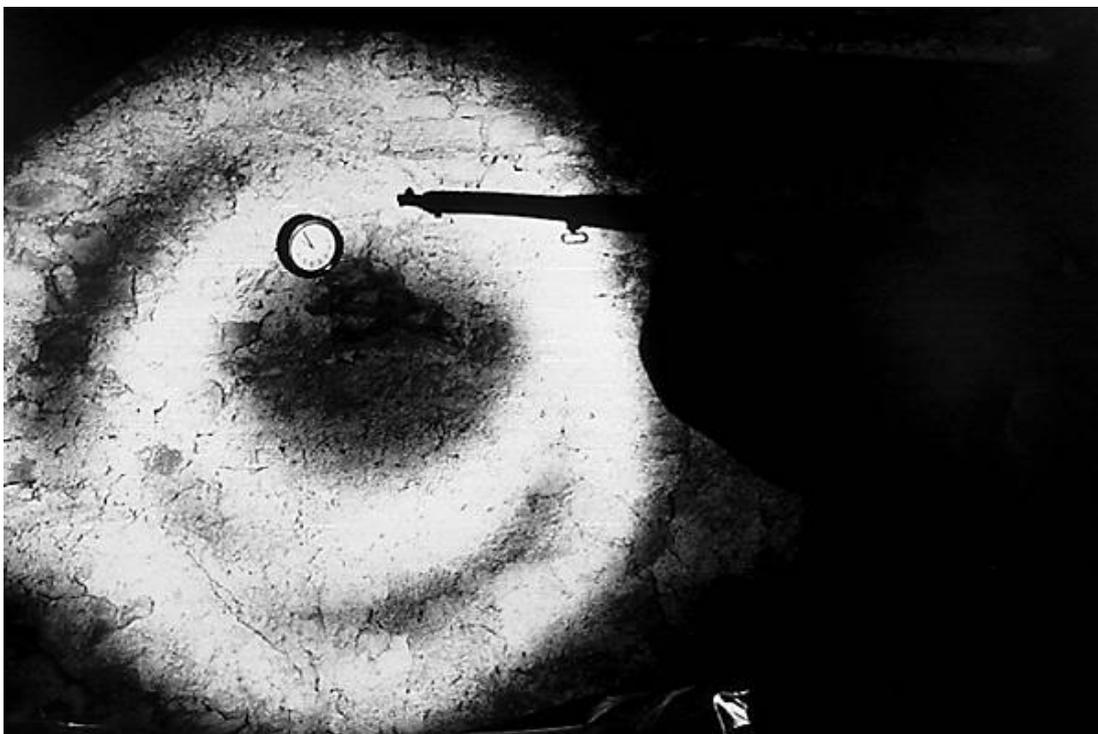


[Evgen Bavčar – Título: Auto-retrato¹⁸]

E por esses caminhos também encontramos o menino-que-produz-imagens. Ou melhor, aquilo que aprendemos com ele. Ora, justamente por estabelecer a citada decalagem, a produção de Bavčar tem a marca do historiador das teses de Benjamin (1940/1994). Também podemos pensá-la como produtora de uma temporalidade saturada de *agoras*, nos quais se infiltram estilhaços do messiânico. As imagens do pequeno Evgen, essas pequenas lanternas eslovenas que agora possui para iluminar o mundo, são tomadas historicamente como *agoras* para compor as escrituras que Bavčar cria com luz, nos quais está colocado um horizonte messiânico, o porvir contido na possível cumplicidade com cada futuro observador de sua obra. Dessa forma, podemos considerar as fotografias como *Paisagem da Eslovênia*, as que são imagens de sua terra natal, como chaves de acesso ao entendimento de sua produção artística. De certa maneira, elas pensam sobre a própria obra de Bavčar, na medida que em toda a fotografia feita por ele participam as imagens da Eslovênia de sua

¹⁸ Imagem colhida da exposição virtual *El espejo de los sueños*, <http://www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/bavcar/42.html>, em 03/09/2005

infância. Um disparo de *agoras* contra o inexorável Cronos ao erigir imagens que se alimentam justamente desta decalagem.



[Evgen Bavčar – Título: Disparo contra o tempo¹⁹]

Não obstante, convém falarmos sobre outros *agoras* que compõem a história desse artista-filósofo. Após o segundo acidente e depois de um bom tempo hospitalizado, em 1959 ele retoma suas atividades escolares no Instituto para Jovens Cegos de Lubliana, capital da Eslovênia. Quatro anos depois, Bavčar ingressa no Liceu Nova Gorica, na mesma cidade, agora não mais uma instituição para cegos. Nessa época, entre 16 e 17 anos, com uma câmara presenteada por Maria, sua irmã, Bavčar faz as suas primeiras fotos depois de sua derradeira despedida da luz, suas primeiras experiências, ensaios, na arte que futuramente dominaria com maestria. Bavčar²⁰ lembra que era uma Zork 6, uma câmara russa bastante popular na região, imitação da alemã Leica. Ele conta que, na ocasião, fez algumas fotos de uma colega

¹⁹ Imagem colhida da exposição virtual *El espejo de los sueños*, <http://www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/bavcar/02.html>, em 03/09/2005

²⁰ Em entrevista para o Jornal da URGs, <http://www.ufrgs.br/jornal/setembro2001/entrevista.html>, colhida em 04/12/2001.

de escola, da qual confessa que muito gostava. Levou então o filme para ser revelado por um fotógrafo que, encantado, comparou essas imagens a um milagre. Bavčar recorda, inclusive, da regulagem de sua máquina para tais fotos: diafragma 8, velocidade 60. Em 1966, já realizava seus primeiros ensaios fotográficos.

Um ano mais tarde conclui seus estudos secundários em Lubliana e, na mesma cidade, ingressa na universidade, onde estuda história e filosofia. Durante a graduação, por um ano exerce a profissão de professor de geografia, tornando-se o primeiro professor cego em seu país. Em 1971, Bavčar termina seus dois cursos de graduação e, no ano seguinte, já inicia seu Doutorado em Filosofia e Estética pela Universidade de Paris I, concluindo-o em 1976 com a defesa de sua tese sobre a estética em Ernst Bloch e Theodor Adorno.

Passado apenas um ano de seu doutoramento, ganha o Prêmio Jamathy em estética e é contratado para trabalhar como pesquisador junto ao *Centre National de la Recherche Scientifique* (CNRS). Em 1981 obtém a naturalização francesa. Seis anos depois, faz sua primeira exposição de fotografia, no Sunset Jazz Club, em Paris, cidade na qual, em 1988, é agraciado com a grande homenagem de ser o fotógrafo oficial do "Mês da Fotografia".

Desde então, já realizou mais de oitenta exposições em diversos países e seguidamente é objeto de produções para cinema e televisão.

“Tem se dedicado também à divulgação da literatura eslovena e da Europa central, organizando debates, encontros e promovendo autores daquela região. Mantém contato com escritores como Peter Handke e Milan Kundera e escreveu os prefácios das traduções para o esloveno dos livros de José Saramago. Escreve ensaios e promove palestras em torno de temas literários, estéticos e ligados à fotografia. Desde o início dos anos 90, suas fotografias têm sido mostradas no Brasil e o próprio Bavčar veio ao País por diversas vezes, acompanhando algumas de suas exposições e fazendo conferências.” (BAVČAR et al, 2003, p.147)

Foi numa dessas ocasiões, numa exposição e em duas conferências na cidade de Porto Alegre, que pude experienciar todo o impacto do encontro com Evgen Bavčar e sua obra. Confesso que em parte fui movido pela curiosidade de conhecer o trabalho de um fotógrafo cego, talvez esperando encontrar um certo tipo de

caricatura que meu desconhecimento preconceituoso insistia em fazer comparecer. Mas, por outro lado, também pela vontade de buscar entender o que Bavčar produzia, o que me permitiu derrubar tal preconceituosa insistência já na primeira fotografia avistada.

No final da tarde do dia 23 de agosto de 2001, na abertura da exposição A Noite Minha Cúmplice, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, traçou-se para mim um caminho que sabia, desde então, não ter como recusar. Um convite imperioso a buscar desvendar os mistérios daquelas imagens tão generosamente oferecidas por Bavčar, reforçado a partir do colóquio As Imagens Possíveis – promovido pela UFRGS na mesma época – bem como das conferências por ele proferidas nesse evento. Deste meu encontro com Bavčar e sua obra, sentia-me convocado a tentar entender como aquele simpático senhor, que tão amistosamente se colocava à disposição de conversar e que tudo fotografava a seu redor, produzia tão belas imagens. Perguntava-me, pensando também em minha prática clínica, afinal, como se cria uma nova imagem? O que estava em jogo quando o menino-que-produz-imagens criou esta que a partir da presente pesquisa conhecemos como imagem-salto?

Assim, a origem desta pesquisa estava lançada. Isto que, no contexto de minha vivência particular, foi iniciado como uma irrecusável indagação, toma a forma do objeto de uma pesquisa formal. Enveredei pelo rumo desta exegese, que me apontou a questionar, então, o que seria o ato criativo; como nossa cultura estrutura o entendimento sobre o ato de criar. Além do mais, na época meus poucos conhecimentos sobre fotografia somente me permitiam entender essa arte por meio do instante absoluto, deste momento crucial, decisivo, que se captaria pela imagem fotográfica, presente, por exemplo, na obra de Henri Cartier-Bresson. Assim, o que ficaria gravado em saís de prata seria este instantâneo fragmento da história, ou melhor, um simulacro, a mimesis deste fragmento. Contudo, não conseguia colocar as fotos de Evgen Bavčar dentro desta perspectiva. Elas não eram feitas a partir de um instante absoluto. Não obstante, indagava-me na época sobre o que teria de mimesis nessas imagens. Seria a imitação de quê, já que seu produtor não enxergava o que fotografava? Por conseguinte, as questões que me levaram a iniciar o estudo da obra de Bavčar eram referentes à criação de uma nova imagem e o que há de mimesis nesta imagem.

Já temos uma certa compreensão das propostas artísticas de Bavčar. Já vimos o quanto de suas imagens infantis está presente nas suas fotografias, bem como de que forma essas pretéritas imagens participam das atuais. Contudo, para aprofundarmo-nos no estudo de sua produção, convém buscar aquele ponto inicial de ignorância que deu o impulso necessário para empreendermos esta caminhada. Afinal, sabemos, desde a criação de nossos caminhos investigativos, por meio de Lancri (2002), o quão frutífero é partir do meio de uma ignorância quando de uma pesquisa em artes visuais. Sendo assim, convém determo-nos sobre o conceito de criação, como este conceito foi historicamente desenvolvido, o que nos fará iniciar pela definição de mimesis e, então, tomar o percurso da discussão destas questões como uma proposta de entendimento da obra artística de Bavčar. Buscaremos a sucessão de *agoras* que marca a história do ato criativo, principalmente naquilo que esses *agoras* nos possibilitem aprofundar o estudo da obra do escritor da luz. Ou seja, apropriaremos-nos das distintas formas de entendimento do ato criativo, tratando-as como reminiscências, tal como aponta Benjamin (1940/1994), fazendo com que as mesmas relampejem no momento mesmo de nossa reflexão sobre as escrituras feitas com luz.

Jimenez (1999) aponta que a abordagem sobre a criação tem distintos entendimentos, de acordo com cada época histórica. Em consonância com o mesmo autor, sabemos que mesmo concepções atuais sobre o ato criativo carregam traços desse passado. Isto quer dizer que, no que entendemos hoje sobre o tema, mesmo que apenas por pequenos traços, podem estar contidas concepções sobre a criação que remetem a épocas remotas de nossa história. E, mais do que isso, que convivem, num mesmo entendimento sobre o ato criativo, traços correspondentes a concepções por vezes até antagônicas sobre a criação artística, de épocas distintas de nossa história. É como se a herança que cada momento histórico foi-nos deixando para entendermos a criação de uma nova imagem fosse constituída por camadas sobrepostas de diferentes sedimentos.

O mesmo Jimenez nos ensina que, na antigüidade greco-latina, a idéia de criação propriamente dita não era sequer concebida. No que se refere à arte, vamos encontrar a produção artística vinculada ao registro da mimesis, da imitação. A *Poética* de Aristóteles, ou melhor, o fragmento desse livro que chegou aos nossos

dias, dedicado à tragédia, é um dos textos antigos mais importantes que se detém sobre o tema e até hoje influencia as reflexões sobre a produção artística. Aristóteles diz que:

“O poeta é um imitador, como o pintor e qualquer outro artista. E imita necessariamente por um dos três modos: as coisas, tal como eram ou como são; tal como os outros dizem que são, ou parecem; tal como deveriam ser. (ARISTÓTELES, aprox. 335-323 a.C./2000, p.70)

Para o mesmo Aristóteles, o que está colocado na tragédia e que lhe confere um *status* qualitativo superior a outras formas de mimesis artística é, principalmente, a imitação de uma ação, e não a imitação de pessoas a partir dos personagens que compõem a trama. Para ele, a finalidade da tragédia está na ação, na narrativa em que se desvela a mimesis dos acontecimentos da vida, em sua felicidade, em sua desventura. A essa mimesis da ação, o mestre do Liceu denomina de *fábula*, que, segundo escreve, pode manifestar-se de duas formas: simples ou complexa:

“Denomino simples a ação que, de modo uno e coerente, como ficou definido, produz mudanças na sorte sem que haja peripécia ou reconhecimento; digo ação complexa quando se segue mudança, quer por reconhecimento, quer com peripécia, quer com ambos.” (ARISTÓTELES, Ibidem, p.70)

A *peripécia* ocorre quando há uma alteração das ações transcorridas, de um estado de coisas para seu oposto, causada, por exemplo, pela tomada de conhecimento de um fato no sentido contrário à intenção de um esclarecimento. A peripécia, então, seria o momento da narrativa trágica que altera o curso dos acontecimentos de maneira inesperada, modificando a situação e o modo de agir dos personagens. Podemos observar a peripécia em *Édipo Rei*, de Sófocles, quando um mensageiro vem com o intuito de alegrar Édipo e livrá-lo de seus temores em relação à sua mãe. Para tal, o mensageiro lhe revela seu verdadeiro parentesco, fazendo exatamente o contrário de sua intenção, pois é a partir desta revelação que Édipo tem o conhecimento de que matou seu pai e desposou sua mãe. Já o *reconhecimento* seria quando, no desenrolar dos acontecimentos da ação trágica, há a simples passagem do desconhecimento ao conhecimento.

Cabe salientar também que, para Aristóteles, uma das características que tornaria a tragédia superior a outras formas de produção poética é que a mesma seria

a mimesis de uma ação com início, meio e fim, que caberia em uma revolução do sol ou a ultrapassaria um pouco. Outro elemento a salientar seria o que ajudaria a conferir a garantia da mimesis na obra trágica: não falar em nome próprio. Para Aristóteles, quanto menos o autor falar em seu nome, mais ele estará estabelecendo a mimesis de uma ação.

Mais do que uma simples imitação, podemos pensar que o que a mimesis coloca em cena na tragédia seria da ordem de uma apropriação. O ato de apropriar-se da ação transcorrida no mito, que, por sua vez, atravessava a vida de cada um dos espectadores, com sua infelicidade e infortúnio, promovia para o público, assim, a purgação das emoções que tinham ligação com a ação mítica encenada. Estamos falando do que Aristóteles chama de *catarse*. Ao assistir Édipo furando seus próprios olhos, depois de sua descoberta de que havia assassinado o pai e tomado sua própria progenitora como esposa e mãe de seus filhos, o espectador, em cumplicidade com essa mimesis de uma ação mitológica, obtinha a purgação das emoções vinculadas a este aspecto do mito.

Podemos observar nas fotografias de Bavčar uma mimesis semelhante à que Aristóteles concebe em relação à tragédia, ou seja, suas imagens colocam em jogo a mimesis de uma ação. Uma ação em cumplicidade. Contudo, de antemão já constatamos algumas distinções entre a fábula da tragédia e essa possível mimesis de uma ação, contida nas escrituras feitas com luz. Se estamos falando de uma ação em cumplicidade, é necessário que o autor fale em nome próprio, principalmente por que, como vimos, as imagens de Bavčar estão carregadas dos *agoras* de suas lembranças infantis. Sendo assim, também é uma ação que não caberia dentro de uma revolução do sol, pois abriria um espaço carregado da explosão do *continuum* da história. Mesmo assim, algo da peripécia e do reconhecimento parece-nos contido nessa fábula bavčariana, na medida em que ela é tramada em um espaço de cumplicidade,.

Entretanto, para que tenhamos uma melhor compreensão dessa qualidade de mimesis contida em sua obra, será necessário que entremos em contato com o processo de criação das imagens de Bavčar. Vamos nos demorar um pouco sobre esse processo. E, seguindo o mesmo método de pesquisa com o qual abordamos as imagens do menino, lançaremos mão do pensamento contido na obra de outro artista para articular a discussão. Neste caso, abordaremos produções artísticas que têm, a

princípio, pelo menos um elemento em comum. São obras de Evgen Bavčar e Elida Tessler em que a oportunidade que tivemos de participar de sua produção constitui esse primeiro algo em comum.

E aqui é preciso novamente chamar a narrativa para a primeira pessoa do singular, já que vou falar a partir de minha participação na produção das obras dos citados artistas. Quero trazer, então, a memória de dois acontecimentos que protagonizei, ocorridos, respectivamente, no início do ano de 2003 e no final de 2004. Nessas duas situações, aventurava-me em participar como cúmplice na produção dos dois artistas. Digo de antemão que devo essa vivência, isso que agora busco transformar em experiência por meio da narração do acontecido, à generosidade de Evgen Bavčar e Elida Tessler, que aceitaram minha singela e claudicante colaboração.

Contudo, antes de falar de minhas memórias, é preciso dizer que as duas situações podem ser qualificadas como acontecimentos, no sentido que Jorge Valadares (2002) aponta. Acontecimento entendido como possibilidade de encontro com o outro, com a alteridade, quando é necessária a coragem de perder algo de si. Acontecimento como o que torna possível um corte, uma ruptura com aquilo que torna o sujeito refém de uma posição congelada.

Trago, então, as minhas imagens memoriais desses acontecimentos na forma de uma narrativa, com o intuito de, como afirmei, transformá-las em experiência. Para que esta memória possa cumprir a função de mais uma ferramenta de minha investigação. Benjamin (1936/1994) aponta que, para transformar uma vivência em experiência, é preciso que haja a transmissão, função presente na narração.

Utilizo minhas lembranças sob esse estilo particular para que elas cumpram também a função de testemunho, da qual nos fala Ernst Bloch (1959/2004). Testemunho que, para este autor, dispara um olhar para o futuro, transformando o vivido no germen da esperança, algo que tem o poder de propiciar futuras construções, pois o testemunho exerce o papel de colocar a pessoa que o faz como protagonista de uma retomada crítica no agora daquilo que ela vivenciou.

Voltarei, então, ao ano de 2003 e ao acontecimento que envolveu uma sessão de fotos com Evgen Bavčar.

Era um final de tarde. O clima ameno contrastava com o anseio que me assaltava à espera do horário marcado para o encontro, no hall de entrada do hotel em que estava hospedado Bavčar. O objetivo era de seguir para o Jardim Botânico de Porto Alegre. O anseio a que me refiro poderia ser comparado ao de uma criança que aguarda por um passeio há muito tempo imaginado. Na verdade, cronologicamente não se tratava de tanto tempo assim, pois tal evento fora programado no dia anterior. Contudo, tomando a comparação de uma espera infantil, imagens de minha própria infância povoavam meus pensamentos, imagens com as quais a minha imatura impaciência transformava vinte e quatro horas em séculos.

Talvez, justamente por saber da função que cumprem as imagens da Eslovênia de Bavčar, este meu momento de espera era povoado por minhas próprias imagens infantis. De certa maneira, já estava tomado pela cumplicidade com a qual Bavčar convoca quem tem a oportunidade de participar de sua produção.

Mas minha memória infantil não era o único elemento que compunha essa espera. Lembrava também daquela primeira vez que vi sua produção artística. Por minhas lembranças desfilavam tanto as fotografias quanto as palavras de Bavčar proferidas no citado colóquio, quando de sua visita anterior a Porto Alegre. Sobretudo recordava suas construções sobre o mito de Eros e Psichê, sobre o convite a adentrar a escura morada de Eros e exercitar o olhar aproximado, que de certa forma aceitava acompanhando-o nessa jornada que estava por iniciar.

Tal anseio, posso dizer que era da qualidade de um afeto de espera, tal com é definido por Ernst Bloch em seu Princípio Esperança. Afeto de espera, segundo o autor, é o que promove os sonhos diurnos, sonhos que têm a capacidade de impulsionar o sonhador para adiante, para o futuro, é onde se pode colher na fonte da esperança. Para o mesmo Bloch, o que está em questão nessas ocasiões seria o que ele denomina como a instância do todavia-não-consciente, que, estando dirigido adiante, ao futuro, a uma consciência por vir, seria, para o autor, o lugar psíquico do nascimento do novo.

Tomado, então, por esse afeto de espera, sob a influência de um todavia-não-consciente, lembrava também de como foi construída essa oportunidade impar de acompanhar Bavčar na produção de suas fotos. Durante essa sua estada em Porto Alegre, pude conversar com ele diversas vezes, mas foi na noite anterior, quando

Bavčar ministrava a aula inaugural do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional, ambos da UFRGS, que a idéia desse evento tomou forma. Nessa semana já ouvira algumas vezes Bavčar falar sobre o vermelho. Ocorre que agora estava preocupado em pesquisar a cor – seus trabalhos anteriores eram todos em preto e branco.

A cor vermelha do vestido de uma colega de aula em sua infância, por quem nutria uma grande afeição, sendo essa uma de suas últimas lembranças rubras; o vermelho de sua infância na Eslovênia, dos detalhes dos uniformes dos soldados e das bandeiras comunistas; bem como o vermelho do pau-brasil, corante para atingir a citada cor na época da colonização, que agora se ressignificava na diagonal Europa-Brasil que Bavčar ultimamente vem freqüentando e que é tema de suas produções artísticas e filosóficas.

Tomado pela citada cumplicidade com que Bavčar convoca seus interlocutores, indaguei-o sobre seu interesse em fazer fotos de uma árvore de pau-brasil à noite – note-se que sabia, é claro, da importância que as trevas têm em sua obra, o que justifica o caráter noturno do convite. Aceitando pronta e empolgadamente, sua única exigência foi a de que eu convidasse uma mulher para posar junto ao pau-brasil e que ela estivesse trajando um vestido vermelho.

De rubro também se vestia o fim de tarde, quando finalmente, acompanhando Bavčar, dirigi-me ao Jardim Botânico. Já neste local, aguardavam tanto a dama de vermelho – uma amiga, das muitas indagadas durante a manhã daquele dia, a única que aceitou a proposta – quanto o guia que conduziria ao pau-brasil, além de outros colegas e amigos que também quiseram estar presentes na ocasião. Um detalhe importante é que o guia, o único do grupo que sabia onde se encontrava a citada árvore, o único funcionário que aceitou ficar depois de seu expediente para indicar a árvore, era surdo. Essa estranha combinação, Bavčar não deixou passar em branco. Munido de seu particular humor, proclamou: “que fantástico, dois aleijados.” Outro fato no mínimo curioso é que este funcionário tem como profissão a taxidermia, um labor que, de maneira distinta, também interfere no tempo; contudo, seu estatuto é mais o da petrificação mortal, sendo o seu olhar o da Medusa, diferente do olhar de Eros da obra de Bavčar.

Assim, esse inusitado grupo, munido de algumas lanternas, dirigiu-se ao local de descanso do pau-brasil: um fotógrafo cego, um taxidermista surdo, uma

mulher de vermelho e mais umas oito pessoas. Digo descanso porque àquela hora, naquela total escuridão, em meio às muitas árvores e plantas de todas as espécies, parecia que tal grupo estava despertando um mundo outrora preso ao selvagem reino do instinto, às vicissitudes do presente, parafraseando Jorge Luis Borges (1944/2001), trazendo-o para a dimensão humana. Uma dimensão histórica, como não poderia deixar de ser, em que comparecia o passado e futuro de cada um.

Aqui preciso acrescentar uma contribuição ulterior a estes narrados acontecimentos, mas que me ajudou a entender o quão potencializadora era a inusitada formação deste grupo. Ocorre que, no evento citado no capítulo anterior, quando participei como a função organizativa necessária junto à fala de Jeanne Marie Gagnebin, também apresentei um trabalho, no qual contava essas minhas aventuras no Jardim Botânico de Porto Alegre. Como comentador dos trabalhos de mesa em que apresentei meu texto, estava Jorge Valadares. Em um dos seus comentários sobre minha fala, Valadares comparou a inusitada trupe que eu descrevera à obra cinematográfica O Incrível Exército de Brancaleone.

Esta comédia italiana, dirigida por Mario Monicelli, conta as aventuras e desventuras de um não menos inusitado grupo. Acreditando ter matado, para roubar suas armas, o cavaleiro Arnolfo Mão-de-Ferro, vassalo do Príncipe Otoni, o Briguento, grande senhor da Salscônia, o esquálido Capráccio da Veletri, junto com seus mal arranjados comparsas, Taccone e Pecoro, tentam vender o fruto de seu crime a Abacue, um velho comerciante judeu. Junto com esse mascate errante, descobrem entre as armas um documento que outorgava ao portador do mesmo a posse de uma cidade. Assim, bolam o plano de tomar posse da cidade, no qual incluem um cavaleiro tão maltrapilho quanto eles: Brancaleone da Norcia (interpretado por Vittorio Gassman) e sua montaria, o estranhíssimo e genioso cavalo Alquilante, pois precisavam do status de um cavaleiro para efetivar a posse. Em suas andanças em direção à cidade, ao grupo se junta o cavaleiro Teofilatto de Lonzi, renegado pela família por sua indolência e mesquinhez. Então, formada L'Armata, e aos brados de "Branca! Branca! Branca! Leon! Leon! Leon!", enfrentam toda uma série de insólitas situações, mas sempre acabam tirando proveito justamente daquilo que poderia ser tomado como sua fraqueza. É justamente da heterogeneidade presente no Incrível Exército e o quanto eles aproveitam das estranhas habilidades de cada um, muitas vezes do que seriam

defeitos em soldados comuns, que eles conseguem se safar das enrascadas em que acabam se metendo.

Também o incrível grupo em rumo ao pau-brasil, comandado por Evgen Bavčar, como ver-se-á a seguir, tirará vantagem de sua heterogeneidade, principalmente pela habilidade de Bavčar em convocar essa mesma heterogeneidade. De fazer comparecer a historicidade de cada um.

Mas, antes desta entrada nas trevas, desta visitação à escura morada de Eros na qual se teria a experiência da cumplicidade do olhar aproximado de Bavčar, este me confidenciou seu plano para a sessão de fotos.

Evgen Bavčar aponta²¹ que, antes de fazer suas fotos, precisa imaginá-las, ou seja, antes de gravar uma imagem no filme fotográfico, precisa laboriosamente construí-la em pensamento.

“Yo fotografio lo que imagino, digamos que soy un poco como Don Quijote. Los originales están en mi cabeza. Se trata de la creación de una imagen mental, y de la huella física que mejor corresponde al trabajo de lo que es imaginado.”²² (BAVČAR²³, S/D)

Assim, disse-me, talvez como Don Quixote diria a Sancho Pança, que primeiro faria uma foto da árvore em meio à obscuridade; depois a árvore e o que ele chama de olhares táteis; seguida do pau-brasil e a mulher de vestido vermelho; da árvore, a dama de rubro e os olhares táteis; da mesma insólita dupla e o seu olhar aproximado, quando Bavčar entrava no foco da câmara e agachado segurava bem próximo aos seus olhos a barra do vestido vermelho; finalizando com a foto da dupla e algum dos acompanhantes exercendo o olhar aproximado.

Não tenho a reprodução dessas imagens para mostrar aqui neste trabalho. Tenho somente minhas lembranças do ocorrido, esta narrativa memorial, estas trôpegas imagens que escrevo com tinta. Talvez por ironia do fato de que só posso

²¹ Em entrevista para Tessler, E. e Caron, M. 2001.

²² Tradução Livre: “Eu fotografio o que imagino, digamos que sou um pouco como Don Quixote. Os originais estão em minha cabeça. Trata-se da criação de uma imagem mental, e do rastro físico do que melhor corresponde ao trabalho do que é imaginado.”

²³ Citação colhida da exposição virtual *El espejo de los sueños*, <http://www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/bavcar/bavcar02sp.html>, em 03/09/2005.

aqui apresentar essa narrativa memorial, tenha a oportunidade de aproximar-me da cegueira das palavras em relação às imagens.

Mas, como exemplo de suas fotografias que pensam sobre essa qualidade de olhar aproximado, sobre os olhares táteis, um tema bastante visitado pela obra de Bavčar, apresento as seguintes imagens:



[Evgen Bavčar – Título: Nu com mãos²⁴]

Cabe salientar aqui, porém, que essas específicas fotografias são muito mais do que a representação de uma imagem sendo construída pelo tato. Elas pensam sobre uma outra qualidade de olhar que ultrapassa a simples troca de um sentido para o outro, ou seja, da visão para o tato. Elas pensam sobre a construção de uma imagem a partir da aproximação do olhar a cada fragmento tocado por uma outra qualidade de olhar. Cada ponto em que a mão toca cria um espaço de obscuridade necessário a esse olhar.

²⁴ Imagem colhida da exposição virtual *El espejo de los sueños*, <http://www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/bavcar/21.html>, em 03/09/2005.



[Evgen Bavčar – Título: Retraro com mãos²⁵]

Voltando ao Jardim Botânico, o roteiro acima descrito, previamente planejado por Bavčar, foi seguido com exatidão. Chegamos ao local, Bavčar analisou atentamente a árvore de pau-brasil, tocando-o com suas mãos, por meio de seus olhares táteis e das descrições que pôde colher de seus acompanhantes, montou o aparato fotográfico e, com a ajuda de um de seus acompanhantes, acertou as regulagens da câmara. Note-se que a regulagem da câmara foi toda de Bavčar, somente precisou de uma pessoa para ver se o aparato estava em suas especificações. Precisou que alguém olhasse através da câmara fotográfica, somente para certificar-se do enquadramento que havia previamente imaginado, e fez as fotos planejadas.

No local onde se realizava a sessão, as luzes da cidade não conseguiam penetrar. Abraçado pelas trevas, o ambiente era propício ao trabalho artístico de Bavčar. O obturador da câmara ficava alguns minutos aberto, deixando o filme em tempo suficiente de exposição para que ele pudesse inscrever os olhares táteis,

²⁵ Imagem colhida da exposição virtual *El espejo de los sueños*, <http://www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/bavcar/17.html>, em 03/09/2005.

repetidos toques de suas mãos em vários pontos da superfície do que estava sendo fotografado, iluminados por pequenas lanternas de luz verde e vermelha, bem como propiciava a inscrição dos contornos luminosos, produzidos por hábeis e rápidos movimentos com as mesmas lanternas, e, é claro, dava a possibilidade de também gravar em filme a escuridão que nos envolvia.

Convém, entretanto, chamar a atenção para um pequeno detalhe ocorrido durante a sessão de fotos, tão extraordinário quanto acompanhar in loco a produção artística de Bavčar. Um detalhe que talvez Roland Barthes (1980/1984), mesmo neste caso antes da finalização (ampliação) da fotografia, certamente chamaria de pungente. O punctum antes da foto pronta era o silêncio respeitoso de todos os acompanhantes-cúmplices, que se iniciava com o disparo da máquina fotográfica e só terminava com o som da foto concluída. Era um estranho e quase infantil sentimento de que, se algo fosse falado durante a exposição do filme, essas palavras apareceriam na foto. Ora, esse punctum, na verdade, é um prelúdio de um dos elementos mais pungentes que se pode observar na obra de Evgen Bavčar, e é por isso que ele chama suas fotos de escrituras feitas com luz. Suas imagens são produzidas com a necessidade do verbo, daquilo que o outro pode traduzir em palavras e que ele constrói acrescentando suas lembranças infantis – sua pequena lanterna eslovena – bem como os meios táteis de que dispõe para compor sua percepção. A soma de todos esses meios é o que Bavčar chama de olhar aproximado.

O outro acontecimento que prometi narrar inicia também por um convite, por uma provocação. Isso aconteceu há menos tempo, somente alguns meses atrás. O local preciso era o Torreão: espaço de produção, discussão e exposição de arte contemporânea, aqui de Porto Alegre, dirigido por Elida Tessler e Jailton Moreira.

O motivo de minha presença no Torreão nesse dia era o da reunião de um grupo que se chamava As coisas e as palavras – isto não é, do qual fazia parte. Tal grupo, idealizado e convocado por Elida Tessler, encontrava-se quinzenalmente para compartilhar a leitura de As palavras e as coisas de Michel Foucault, e foi num desses encontros que Elida convidou o grupo a construir um horizonte. Horizonte Provável²⁶ era a exposição que ela estava preparando para ser apresentada no

²⁶ A exposição *Horizonte Provável*, de Elida Tessler, aconteceu no Museu de Arte Contemporânea de Niterói – RJ, de 05 de dezembro de 2004 a 27 de fevereiro de 2005.

Museu de Arte Contemporânea de Niterói. O convite era referente a uma das obras que compuseram a exposição.

Naquele dia, quando cheguei ao Torreão, a maioria das pessoas já estava presente. Lembro claramente das janelas abertas por onde a luz brilhante de uma tarde primaveril iluminava meus colegas que conversavam à solta, mas principalmente parecia servir de morada para um misto de anseio e entusiasmo que, a olhos vistos, tomava conta da Elida. Em meio a livros, fotocópias, sacolas com régua de metal, estiletes e papel contact transparente, tudo isso disposto na mesa a sua frente e na qual o grupo se deixava ficar ao redor, Elida sorria a luz convidativa daquela tarde.

Seu convite, então, foi o de que, junto com ela, o grupo construísse um livro em horizonte. Que fosse cortada linha por linha do livro A arte no horizonte do provável de Haroldo de Campos (mais precisamente, a sua fotocópia); que se prensassem essas linhas dentro de um sanduíche de fitas de papel contact transparente da largura e comprimento de uma fita métrica; finalmente, que se juntassem todas as fitas numa construção única. Na verdade, o primeiro convite foi o de um teste. O intuito era antes o de assegurar a viabilidade de tal empreendimento.

Se há pouco falei sobre o anseio enquanto um afeto de espera, descobri nesta ocasião uma interessante propriedade desse afeto: ele é contagioso. Mas seu contágio não atinge a todos da mesma forma. O que quero dizer com essa metáfora do contágio é que, para algo dessa envergadura, é preciso produzir uma resposta. Neste caso, ela oscilou entre a imediata cumplicidade até a vertigem de uma insuportabilidade, dependendo do que cada um dos que na ocasião foram convidados a participar pôde estabelecer como resposta.

Dessa forma, iniciou-se o corte, desfiando o livro com estilete, juntando linha a linha, inclusive notas de rodapé, de forma que o livro pudesse ser lido, se fosse o caso, sem perder uma palavra. Os dias foram passando, pessoas desistiram, outras se integraram ao trabalho, mesmo que por uma tarde apenas. Talvez alguns dos que heroicamente permaneceram tenham desistido também por uma tarde apenas e depois retornado à hercúlea tarefa.

O resultado, meses depois, foi um livro em uma grande linha, quase 600 metros de comprimento, que foi enrolado como um grande carretel em um tubo de

PVC, para ser aberto na beira da Praia da Boa Viagem, ao lado do Museu de Arte Contemporânea de Niterói, na linha do horizonte.

E assim foi feito. Com a ajuda de várias pessoas do Rio de Janeiro e de Niterói, convidadas pelo diretor do Museu, o incansável Luiz Guilherme Vergara. Um horizonte provável foi construído e sustentado pelas mãos das pessoas que se dispuseram a descer até a praia e acompanhar o lento desenrolar. Mais ou menos a cada trinta metros da praia, cada pessoa foi se posicionando e segurando a fita na linha do horizonte na medida em que ela ia sendo aberta. Ao final da praia, ainda sobravam uns 200 metros de livro. Esse horizonte, assim, foi sendo também lentamente recolhido por Elida, com ajuda de Edson de Sousa, para seu merecido descanso no MAC, onde foi instalado em lugar privilegiado, com vista para o mar. Tal horizonte agora teria toda uma exposição pela frente.

Não há muito como descrever o inebriante e inquietante estado de espírito que se seguiu após o acontecimento na praia e a sessão de fotos no Jardim Botânico. Talvez o que chegue mais próximo dessa descrição seja um comentário quase desprezioso, que escutei ainda à beira do mar, na Praia da Boa Viagem, em Niterói, dito como um suspiro, como se tais palavras fossem proferidas sem um autor, como se tivessem sido trazidas pelo vento de algum lugar distante, como se tivessem sido trazidas da linha do horizonte: “...isso é como tocar o sublime...”

O *Horizonte Provável* de Elida Tessler foi colocado em nossas mãos, desde que cortamos o livro linha por linha, e colamos, e enrolamos, e desenrolamos na beira da praia, e estendemos na linha do horizonte privilegiado de Niterói. A artista teve a coragem de correr o risco de depender do outro, deixando o trabalho perder-se um pouco nas mãos de cada um que dele participou. Seu trabalho bebe, portanto, da fonte do acontecimento, tal como é definido por Jorge Valadares (2002). A aura de seu *Horizonte Provável* respira as marcas que o tempo deixou gravadas nas singulares digitais de cada um de seus cúmplices. A linha do horizonte, esta imagem inalcançável, “intocável feito estilete riscando espaços” (DERDYK, 2001, p.9), que está sempre adiante por mais veloz que se tente persegui-la, a artista trouxe para a ponta de nossos dedos. Depois do *Horizonte Provável* de Elida Tessler não podemos mais afirmar que “a linha de horizonte nunca estará aqui, ao alcance de nossas mãos” (Ibidem, p.32).

E aqui é preciso ampliar esse *nossos* também para as marcas históricas das mãos, mesmo daquelas pessoas que observaram a obra em seu descanso no Museu de Arte Contemporânea de Niterói. Ao observar a obra, ao sentir sua aura, também sustentamos um horizonte naquilo que o pensamento dessa obra nos convoca a responder com nossa história pessoal, com nossa cumplicidade. Isso fica mais claro se lembrarmos que, a partir de Merleau-Ponty (1945/1999), na estrutura objeto-horizonte está contida toda a temporalidade que envolve o mesmo. Isto é, quando olhamos esse objeto em sua morada no MAC-Niterói, sofremos os efeitos do toque das mãos que o desenrolaram e sustentaram à beira mar. Mãos estas, por sua vez, influenciadas pelos pretéritos toques que cortaram, colaram e enrolaram o *Horizonte Provável*.

Reencontramos aqui, de certa forma, a fábula, pois a qualidade mimética desta obra de Elida Tessler está também vinculada a uma ação: a mimesis da ação do tempo em cada um de seus cúmplices, sejam eles observadores ou auxiliares de produção-execução, daquilo que nossa historicidade conjunta pode sustentar de um horizonte provável. Também é a mimesis de uma ação em que se necessita falar em nome próprio, bem como não cabe em uma revolução do sol. É um horizonte que nos convida a participar com a constelação dos *agoras* de nossa história vivida, e dispara a potencialidade da criação de novas imagens, de novos *agoras* que sustentem uma atitude crítica perante a vida.

O *Horizonte Provável* de Elida Tessler igualmente nos faz indagar sobre essa qualidade mimética presente no pensamento das imagens de Bavčar. Também estamos falando da mimesis de uma ação, pois o disparo da lente desse artista mira na direção de uma historicidade compartilhada, da ação vivida por cada um de seus cúmplices, por exemplo, quando de nossa expedição às trevas do Jardim Botânico de Porto Alegre, ao encontro das rubras lembranças que povoam a imaginação de cada um de nós. Cada vermelho momento de nossa vida participou daquela sessão de fotos, contribuindo para a criação daquelas imagens. Assim, de forma semelhante ao supracitado *Horizonte*, as imagens de Bavčar, por serem feitas do que compõe o que ele chama de olhar aproximado, ou seja, sua pequena lanterna eslovena, somada ao verbo que lhe vem do outro e de sua própria particular percepção, têm a qualidade mimética da ação histórica que envolve cada um de seus cúmplices, observadores e/ou participantes de sua produção.

Estar diante de uma fotografia de Evgen Bavčar é, portanto, ser convocado a compartilhar de sua criação, justamente por que é feita do que este artista imagina no encontro com a matéria pulsante dos *agoras* compartilhados no momento de sua produção. Encontro que se redobra no irrecusável convite que suas fotografias nos fazem, quando somos levados pela mão do escritor da luz para adentrarmos a escura morada de Eros e sentirmos a aproximação de seu olhar, seja por reconhecimento ou peripécia, no exato instante em que entramos em contato com sua obra.



[Evgen Bavčar – Título: Bicicleta com andorinhas²⁷]

A fábula bavčariana conta com a mimesis da ação do encontro dessas distintas historicidades. Desvela-se, assim, como um acontecimento, quando se mostra como um reconhecimento do observador da ação de sua pequena lanterna eslovena e/ou de seus olhares táteis. Mas também, e sobretudo, um acontecimento em que estabelecemos um encontro com a alteridade presente na obra de Bavčar, no qual deixamos perder algo de nós, por uma qualidade de peripécia: quando o *punctum* nos ataca como o salto de uma fera até então encolhida na superfície da

²⁷ Imagem colhida da exposição virtual *El espejo de los sueños*, <http://www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/bavcar/14.html>, em 03/09/2005

imagem: quando, na qualidade de observadores de sua obra, experimentamos o inquietante estranhamento de participarmos em cumplicidade com a fotografia observada a partir dos *agoras* de nossa própria historicidade. É da aproximação do olhar de Bavčar presente em suas imagens que o observador tem a experiência de um acontecimento, na medida em que se opera um corte, uma ruptura com a congelada posição de refém da atitude de mera e fria contemplação.

Sendo assim, é uma aproximação que toca na história vivida de cada um, compondo uma pungente constelação de lembranças. Uma constelação que o acurado olhar de Bavčar utiliza com maestria, fazendo com que suas imagens devolvam essa mesma constelação para seus observadores. Ele sabe “[...] perfeitamente que as andorinhas logo voam se não há um olhar para retê-las um pouco.” (BAVČAR, 2003, p.123)



[Evgen Bavčar – Título: Nu a dois e andorinhas²⁸]

²⁸ Imagem colhida da exposição virtual *El espejo de los sueños*, <http://www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/bavcar/03.html>, em 03/09/2005

As andorinhas que seguidamente Bavčar coloca em suas imagens, fazendo-as sobrevoar por meio de sua mão algum objeto, pessoa ou lugar, falam-nos dessa necessidade de um olhar atento que possa reter, por exemplo, os *agoras* provenientes da cumplicidade histórica de seus interlocutores e/ou observadores. Note-se que invariavelmente Bavčar faz questão de gravar na fotografia a sua mão que segura as andorinhas, que assegura seu vôo. É seu olhar tátil, seu olhar aproximado, assegurando a presença de nossa constelação memorial.

Tal constelação não é outra senão a aura que sentimos ao observar o trabalho de Bavčar. Se o conceito benjaminiano aponta para uma dupla distância, na obra de Bavčar essa distância é sentida a partir de um indelével estranhamento que se origina do encontro com algo de nossa própria história escondida na superfície da imagem.

A partir dessas duas experiências com a criação artística, vimos o papel da cumplicidade na criação das mesmas. E se participamos tão intensamente na produção destas imagens, é exatamente dessa intensidade que podemos começar, então, a abordar a definição do conceito de criação, de construção de uma nova imagem. Jimenez (1999) nos ensina que, desde o século XI d.C. é conhecido, a partir do mestre de Tomás de Aquino, o dominicano Alberto, o Grande, que “criar é produzir alguma coisa a partir de nada”. A criação, assim, é concebida através desta sentença desde essa época. Ora, se pensarmos no contexto de uma Idade Média ocidental, no qual o domínio da igreja era quase total, concluiremos que o único que poderia criar alguma coisa seria seu deus. Sob o domínio do dogma cristão, somente seu deus teria a capacidade de produzir algo a partir do nada.

A tradição deste deus como o único criador incriado avançou vários séculos, muito pela força política da citada igreja, mas também pela força da influência do pensamento de Santo Agostinho. Em suas *Confissões*, este pensador, que ao longo da vida converteu-se ao cristianismo, diz:

“De que modo, porém, criastes o céu e a terra, e qual foi a máquina que Vos servistes para esta obra tão imensa, se não precedestes como o artífice que forma o corpo de outro corpo, impondo-lhe, segundo a concepção de sua mente vigorosa, a imagem que vê em si mesma, com os olhos do espírito? De onde lhe viria este poder se Vós lhe não tivésseis criado a imaginação? [...] Criastes a matéria com que fabrica os objetos, a inspiração com que ele concebe a arte e vê internamente o plano que executa no exterior. [...] Concedestes

ao artista os sentidos do corpo, com os quais, servindo-se deles como intérpretes, transpõe da fantasia para a matéria a figura que desejam realizar. [...] Vós os criastes pela palavra!” (AGOSTINHO, 398/2000, p.314-315)

Mesmo que no estudo das artes já se tenha superado a influência religiosa no que diz respeito à criação, podemos observar, no senso comum, sua permanência. Ainda hoje se diz que uma pessoa, para poder executar uma profissão ligada às artes, seja ela qual for, precisa ter um dom específico. Ora, o dom é de natureza divina, mesmo que em nossa cultura o deus que conceda esse dom seja a natureza, ou mesmo a genética. Por trás de uma singela, por vezes até carinhosa, afirmação, esconde-se uma concepção naturalista. Desvaloriza-se toda uma laboriosa construção individual e coletiva – na medida em que a cultura participa também dessa construção – que faz com que uma pessoa possa produzir artisticamente. Com tal afirmação, por mais ingênua que possa parecer, parte-se do princípio de que alguém em especial nasce com o dom de produzir novas imagens. Um dom natural de dar existência ao que não existe.

Recordo que por muitas vezes também não escapei dessa concepção naturalista. Lembro novamente de meu primeiro contato com a obra de Bavčar e da primeira impressão impactante que me levou a pensar sobre o dom maravilhoso que tinha esse senhor esloveno. O que não deixava de ser um resquício da imagem caricatural de minha preconceituosa ignorância que eu esperava encontrar na ocasião. Foi só aproximando-me mais da produção artística de Bavčar que consegui derrubar a idéia de um dom natural necessário, pois acabei descobrindo, como se tivera encenado uma peripécia, que parte da matéria que ele usa para construir suas imagens é formada também pelo verbo do outro e, desta maneira, também pela minha palavra. Palavra que não tem nada de divina, tampouco de natural, já que construída na teia da linguagem que me atravessa a partir do outro.

Todavia, como antes afirmamos, a queda do conceito de criação como proveniente do divino demorou alguns séculos. Na Renascença, ela ainda perdura. Jimenez (1999) assevera que mesmo os grandes mestres dessa época – estamos falando de nomes como Leonardo da Vinci e Michelangelo – não escapavam de tal

concepção. A diferença em relação ao início do cristianismo é que entra em jogo então a figura do gênio. A arte é, nesse momento, o resultado de um acúmulo de saberes, que vão da óptica, à geometria, à matemática, à filosofia, etc., pelos quais o gênio executa sua obra. Não obstante, o gênio, por mais que ele acumule toda uma série de saberes, só os acumula por um dom a ele dado pela divindade. E esse dom é também o de, a partir de seus amplos conhecimentos, pintar o mais próximo possível da natureza das coisas, das pessoas e da divindade. Ou seja, representar o mais fidedignamente possível a obra divina. Vemos o quão perto da Renascença está a concepção do senso comum sobre a criação. Contudo, é importante salientar que, como assevera o mesmo Jimenez, vemos na Renascença o surgimento do artista como criador, mesmo que seja um dom concedido pela divindade.

Sabemos, de acordo com o mesmo autor, que a concepção divina da criação só irá mudar definitivamente a partir de Descartes, com sua obra *As paixões da alma*, de 1649.

“Segundo Descartes, Deus, responsável pelas verdades matemáticas, é também responsável pelo nosso pensamento; assegura ele, ao mesmo tempo, a possibilidade do conhecimento. Significa isto que o homem pode chegar ao saber se quiser exercitar sua vontade em conformidade com as regras da razão. Deus, portanto, lhe concedeu um livre arbítrio, de um lado na ordem do conhecimento: uma idéia insuficientemente clara e distinta chegará a seu espírito? Ele pode recusá-la, duvidar de sua veracidade ou suspender seu julgamento; de outro lado, na ordem das paixões: ‘Observo em nós uma única coisa que possa dar-nos uma razão correta para nos estimarmos, isto é, o uso de nosso livre arbítrio e o domínio que temos sobre as nossas vontades’, declara Descartes em *Les passions de l’âme*, chegando ao ponto de afirmar que este livre arbítrio nos torna ‘de algum modo semelhantes a Deus, fazendo-nos senhores de nós mesmos’.” (JIMENEZ, 1999, p.55)

Ainda segundo Jimenez, a partir das questões referentes ao livre arbítrio, o homem cartesiano passa ser dono e até mesmo criador de suas próprias representações. O gesto cartesiano, vinculado ao conceito de livre arbítrio, apesar deste livre arbítrio ser concedido por um deus, libera o sujeito da concepção da criação como pertença exclusiva da divindade, ou mesmo da criação como uma

qualidade outorgada ao gênio pela divindade, pois é o livre arbítrio o que seria concedido. O autor aponta, então, que é a partir do pensamento de Descartes, sendo o homem senhor de si mesmo, que se possibilita atribuir ao artista a capacidade de criar.

Entretanto, somente a partir do *cogito ergo sum*, do *penso logo sou* de Descartes, não poderíamos chegar ao entendimento do gesto criativo da obra de Bavčar. Sabemos, a partir de Sigmund Freud, desde sua *Interpretação dos Sonhos* de 1900, através da descoberta do inconsciente, que o eu, esse eu da razão cartesiana, não é senhor em sua casa. Esta seria a ruptura mais profunda com o racionalismo cartesiano da cultura ocidental.

O criador das escrituras feitas com luz não é um racionalista no sentido estrito, não há sentido em comparar sua obra às formulações cartesianas. Apenas trouxemos o pensamento de Descartes para marcar o ponto no qual o ato criativo tem, historicamente, a possibilidade de se desvincular da divindade. Não nos demoraremos sobre a história da estética, pois isso desviaria nossa caminhada. Seria um outro caminho a tomar: a proposição de uma história do ato criativo pela história da estética. É um caminho deveras promissor, mas é preciso aqui fazer uma escolha. A nossa, no presente trabalho, será a de seguir discutindo o que a obra de Bavčar nos provoca. E isso nos move a indagar se Bavčar cria a partir do nada, pois, por mais que há tempos o homem possa ser pensado como sujeito da criação, ainda não havia sido completamente derrubada a afirmação de Alberto, o Grande. Um longo debate perdurou durante séculos, para que só em nossa época atual uma solução para tal questão tenha sido proposta. Antes, porém, de falarmos desta solução, voltemos a Bavčar: apostaremos nas trilhas as quais nos encaminhará sua obra para uma compreensão de tal solução.

Falamos anteriormente sobre a impossibilidade de ligarmos as imagens de Bavčar ao instante absoluto da fotografia de Henri Cartier-Bresson. A fotografia de Bavčar deve ser entendida de uma forma diferente. Se Daguerre e Niepce alcançaram simultaneamente o resultado de fixar as imagens da câmara obscura, instrumento conhecido desde o Renascimento, como afirma Benjamin (1931/1994), dando origem à fotografia, Bavčar alcança o resultado de fixar em saís de prata as imagens provenientes de um olhar aproximado, dando origem às escrituras feitas com luz, esse encontro na câmara obscura da morada de Eros. O instante decisivo, embora

guardando uma distância formal, estaria mais perto do olhar da Medusa do ofício de nosso guia surdo, já que imobilizaria e eternizaria um pequeno fragmento da história. Seria algo como uma taxidermia do instante.

Dominique Baqué (1998) aponta o declínio dessa noção de momento decisivo na prática fotográfica atual, mais próxima do que ela chama de fotografia plástica, muitas vezes observável na vinculação com uma produção conceitual. A fotografia plástica recusa a fugacidade do instante decisivo e busca um entendimento pictórico da fotografia. Este pictorialismo contemporâneo da fotografia, assevera Baqué (1998), teria as características da pintura do século XIX.

Baudelaire, que odiava a fotografia de sua época, lançava toda a sorte de loas a um pintor conhecido seu, mas que em seu texto *O Pintor da Vida Moderna* apenas identifica por G., mantendo sua identidade em sigilo. Diz ele sobre a obra de G.:

“E as coisas renascem no papel, naturais e, mais do que naturais, belas, singulares e dotadas de uma vida entusiasta como a alma do autor. A fantasmagoria foi extraída da natureza. Todos os materiais atravancados na memória classificam-se, ordenam-se, harmonizam-se e sofrem essa idealização forçada que é o resultado de uma percepção infantil, isto é, de uma percepção aguda, mágica à força de ser ingênua!” (BAUDELAIRE, 1863/1988, p.173)

Tal descrição da obra de G., pintor do século XIX, tem muitas coisas em comum com a fotografia de Bavčar. Comparando-se a sua produção fotográfica com a pintura de G., vemos com mais clareza as afirmações de Dominique Baqué. Ambos apostam nessa percepção infantil, aguda, para alcançarem seus resultados. Só que os materiais atravancados na memória que comparecem nas imagens de Bavčar, que ele, como vimos, harmoniza brilhantemente, também são compostos pela participação do outro, das memórias do outro.

“Um artista que tem o sentimento perfeito da forma, mas acostumado a exercitar sobretudo a memória e a imaginação, encontra-se então como que assaltado por uma turba de detalhes, todos reclamando justiça com a mesma fúria de uma multidão ávida por igualdade absoluta.” (BAUDELAIRE, 1863/1988, p.179)

A imaginação de Bavčar é seu pincel, o qual é empunhado por todos os traços memoriais que comparecem, provenientes desta turba de detalhes cúmplices que reclamam por justiça. Os detalhes captados por um olhar que se deixa afetar por essa

multidão de significações em ebulição que reclama por continência. Continência alcançada nos limites de cada folha de papel fotográfico, que se transforma nessa particular forma de escritura proposta por Bavčar.

Nesse sentido, sua produção fotográfica mantém a função de testemunho histórico, não só o das pessoas envolvidas na produção da imagem, mas também o testemunho histórico da época, com todo o peso da tradição contida no rio caudaloso das historicidades, nas constelações memoriais atraídas pela lente de Bavčar e por suas imagens.

Se, para Benjamin (1935/1994), as fotos de Atget se transformam em autos no processo da história, justamente por esse fotógrafo radicalizar seu processo de fazer imagens de ruas desertas de Paris e por isso compor imagens radicais dos indícios da vida humana, como se fora uma foto do local de um crime, podemos considerar que as imagens de Bavčar radicalizam no sentido oposto. Benjamin atribui às fotografias de Atget um significado político latente, proveniente dessa sua característica de um auto do processo histórico, de forma que suas fotos “[...] inquietam o observador, que pressente que deve seguir um caminho definido para se aproximar delas” (BENJAMIN 1935/1994, p.174). As fotografias de Bavčar, por sua vez, contêm a multidão de historicidades, de constelações memoriais, e justamente por isso também se configuram como autos nesse processo descrito pelo autor, também possuem um significado político latente, promovendo semelhante inquietação em seu observador.

Em meio a essa multidão, a lente de Bavčar passeia como um *flâneur*. Faz de nossas constelações memoriais suas ruas de mármore cobertas por vidro. Sua lentidão é marcada pelo longo tempo de exposição do filme fotográfico, necessário para a construção de suas imagens. Lentidão também colocada no lento tempo do verbo, matéria fundamental de suas escrituras feitas com luz. Uma *flânerie* que ressignifica cada momento – por mais simples ou banal que, a princípio, tal momento possa se apresentar a nossa lembrança –, transformando-o em promotor de acontecimento. Estamos falando de acontecimento tal como Valadares (2002) o descreve, na medida em que colhemos a potencialidade criativa desse encontro com a alteridade, deixando que se perca algo de nós no exato instante desse encontro, ao mesmo tempo em que nos permitimos ser atravessados pela constelação de historicidades que compõem as imagens de Bavčar.



[Evgen Bavčar – Título: Genebra com estrelas²⁹]

Sendo assim, como pensar que Bavčar crie suas imagens a partir do nada? São tantos elementos externos e internos que participam de suas construções! É aqui que vem em nosso auxílio René Passeron (1996), quando propõe que, na criação *ex-nihilo*, o nada está depois, não antes. O nada é, dessa forma, o que sobrevém ao ato criativo. Não deixa de ser causa para passar a ser efeito. Não se trata disso. O nada que surge a partir do ato criativo é tanto sua causa quanto seu efeito. Desta forma, segundo o mesmo autor, criar seria sempre criar um futuro. Produzir uma nova imagem é, então, presentificar a possibilidade de uma ruptura a partir da historicidade necessária para engendrá-la. Isto significa que não se cria a partir de uma tabula rasa, mas, sim, que toda uma constelação de *agoras* é necessária para fazer surgir uma nova distribuição imagética. Coloca em jogo a criação de um futuro na medida em que cava um vazio, um nada, no qual será aberto o espaço para ser tramado o pensamento da imagem, sobretudo um espaço engendrado pela cumplicidade com o observador.

²⁹ Imagem colhida da exposição virtual *El espejo de los sueños*, <http://www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/bavcar/40.html>, em 03/09/2005.

Esse nada é, por exemplo, o sentimento que não conseguimos descrever, desse não-lugar que a força do ato criativo nos colocava, quando participávamos com nossas rubras memórias das imagens de Evgen Bavčar, bem como quando nossas mãos tocavam o *Horizonte Provável* de Elida Tessler. Não-lugar como uma formação crítica, que nos impele a produzir sentidos, que imperiosamente nos convoca a produzir uma resposta que não consta em nosso repertório habitual. Uma formação herdeira da cumplicidade exigida pelo ato criativo, que aqui podemos claramente observar em função da generosidade desses dois artistas. Contudo, propomos que tal cumplicidade possa ser pensada como estando presente em toda obra de arte. Mais do que estar simplesmente presente, a cumplicidade é necessária para que haja a criação, se pensarmos que, no observador, para o qual se dirige a obra de arte, é que o nada constituinte da formação de uma nova imagem tem toda a sua pungente efetividade.

Cumplicidade, essa palavra tão empregada na presente pesquisa, no seu sentido jurídico, o sentido que comumente é mais utilizado em nosso dia-a-dia, significa:

- “[...] a existência de uma ligação entre várias pessoas responsáveis por um mesmo ato delituoso. Neste sentido a cumplicidade chega a confundir-se com a própria co-autoria, que implica na idéia de pluralidade de agentes de um crime;
- No conceito atual se restringiu o sentido do vocábulo, que passou a expressar simplesmente o favorecimento pessoal ou real ao criminoso, porquanto todo ou qualquer concurso para a execução do crime, seja principal ou acessório, entendendo-se como co-autoria (Cód. Penal, art. 29);
- O auxílio, em que se calca a cumplicidade, assim, ou se funda em furtar o criminoso à ação da justiça (art 348 do Cód. Penal), ou é destinado a tornar seguro o proveito do crime (art. 349).” (SILVA, 2004, p.403)

Passeron (1989), em sua reflexão sobre a poética, aponta o quão estão interligados os campos do artista, da obra e do público, de forma que a criação depende da participação destes três campos. Podemos entender a cumplicidade como o elemento que enlaça artista, obra e público, com seus heterogêneos tempos e

qualidades de participação, lançando essa tríade que sustenta a arte ao encontro do lugar psíquico do nascimento do novo. É ela que possibilita a criação. É a existência da ligação entre essas três instâncias a responsável, não por um ato delituoso, mas pela produção artística. Não chega aqui a confundir-se com a co-autoria, porém implica numa idéia de pluralidade na responsabilidade da criação de uma nova imagem. A cumplicidade, então, seria o que favorece a criação, o que torna seguro e efetivo o ato criativo.

Já vimos, a partir de Valéry (1938/1999) e Duchamp (1957), desde a construção de nossos caminhos investigativos, que o público participa efetivamente da criação. O mesmo Duchamp ainda acrescenta uma luz sobre tal participação, quando define o que ele chama de coeficiente artístico.

“Na cadeia de reações que acompanha o ato criador falta um elo. Esta falha que representa a inabilidade do artista em expressar integralmente a sua intenção; esta diferença entre o que quis realizar e o que na verdade realizou é o ‘coeficiente artístico’ pessoal contido na sua obra de arte. [...] o ‘coeficiente artístico’ pessoal é como uma relação aritmética entre o que permanece inexpresso embora intencionado, e o que é expresso não-intencionalmente.” (DUCHAMP, 1957, p.73)

Segundo o mesmo autor, o coeficiente artístico seria uma expressão da arte em estado bruto, cabendo ao público a função de refinar esse estado bruto. Seria, então, o coeficiente artístico, o ponto de indeterminação que convoca o público a tomar parte do ato criador. Ora, falar da claudicação do que permanece inexpresso embora intencionado e do que é expresso não-intencionalmente numa obra de arte é falar de todo o processo de criação artística. Porém, vemos na obra de Evgen Bavčar, mais do que a presença desse coeficiente artístico, a sua ascensão a uma premissa fundamental de suas proposições. Diz Bavčar, em entrevista a Tessler & Caron, que: “Michelangelo se enganou em sua leitura da bíblia, quando colocou cornos em Moisés. Eu talvez também coloque cornos em algum lugar de minhas imagens” (TESSLER; CARON, 2001, p.33)

Mais do que uma simples e benfazeja coincidência, suas imagens são construídas em torno dessa claudicação, daquilo que é captado por seu olhar aproximado que permanece inexpresso e daquilo que é expresso não-intencionalmente no resultado final de suas imagens, pela justa condição do espaço

de obscuridade tramado entre o que o escritor da luz imagina e intenciona e a interlocução imprecisa necessária do verbo do outro. Na verdade, essa imprecisão é somente factual, pois, se é tomada como matéria prima de suas imagens, transforma-se na medida exata e, por isso, necessária para a concretização da imagem.



[Evgen Bavčar – Título: Moises de Michelangelo com autógrafo³⁰]

Assim, sendo o coeficiente artístico o elemento que convoca a cumplicidade do público, e sendo essa claudicação fundante do citado coeficiente a matéria prima da produção artística de Bavčar, podemos afirmar que suas imagens contêm como pensamento principal a cumplicidade necessária para o ato criativo. Bavčar eleva a cumplicidade à categoria de um conceito, na medida em que a mesma se mostra como um instrumento fundamental do pensamento de sua obra. Mais do que isso, sua obra nos aponta que a cumplicidade assume a função de dispositivo possibilitador do ato criativo.

³⁰ Imagem colhida da exposição virtual *El espejo de los sueños*, <http://www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/bavcar/20.html>, em 03/09/2005.

E, se atribuimos tanta importância à cumplicidade no que se refere à criação de novas imagens – reencontrando por essas andanças o menino-que-produz imagens e sua imagem-salto –, essa particular participação do público na criação artística pode ser pensada como o espelho em que a obra de arte constrói o eu de sua qualidade de pseudo-sujeito.

O menino-que-produz-imagens partiu para a criação de sua imagem-salto na medida em que se encontrou refletido, como num espelho, na cumplicidade transferencial presentificada nas afiadas construções que lhe eram dirigidas por seu mau ATirador de facas de linguagem. Não obstante, aprendemos em nossas trilhas com o escritor da luz que o ato criativo é engendrado por uma indelével cumplicidade com o observador. Essa mesma cumplicidade seria, então, a medida de uma especularidade necessária para que a obra de arte possa recriar-se a cada observador.

“Imagino a poética criadora como um *lugar atemporal* onde *algum eu* possa estar, ser e fazer com *outros eus*: singularidades que se multiplicam. Lugar atemporal porque independentemente de sua origem, localidade, circunstância histórica, a forma sobrevive conceitualmente de alguma maneira através dos tempos; a matéria sobra em resíduos de alguma maneira no espaço; o conteúdo vai se multiplicando através de leituras e olhares rotativos que se sobrepõem ao longo da história. E assim mesmo, a linguagem carrega pelo tempo e espaço afora a sombra de seu casco, pontificada por alguém que foi e fez num aqui e agora eternos”
(DERDYK, 2001, p.31)

Desta forma, o caráter perene de uma obra de arte nutre-se do olhar do público, quando ela consegue, ao longo da história, convocar esse olhar cúmplice do observador. A cumplicidade seria o espelho em que a obra, numa azáfama jubilatória, recria a unidade mínima de seu corpo conceitual, garantindo a sua qualidade de pseudo-sujeito no espaço tramado a cada olhar.

Uma vez que o menino-que-produz-imagens nos auxiliou nestas últimas reflexões, agora esse nosso tão caro personagem reclama as reflexões que ainda lhe são devidas. Resta-nos ainda, depois de um longo caminho, com as ferramentas que já possuímos, discutir as questões que envolvem as imagens produzidas pelo menino, principalmente sua imagem-salto.

Ocorre que a imagem-salto só ganha a qualidade de uma imagem que possa produzir algum pensamento na medida em que a recortamos de uma situação cotidiana e lhe dirigimos um olhar atento. Um olhar semelhante àquele que Bavčar refere em relação às andorinhas. Não fosse esse olhar em cumplicidade com a cena do oferecimento da flor, conferindo-lhe outro estatuto que um gesto banal sem importância, tal gesto se perderia no horizonte da vida cotidiana como um pássaro que se lança ao vôo e se perde de nossas vistas. Uma obra de arte, uma imagem artística, produz pensamento também a partir da qualidade cúmplice presente no ato criativo; contudo, é a partir da criação de futuro nela presente, no nada *a posteriori* que a mesma conclama a participação do observador. A diferença é que a imagem artística produz pensamento enquanto a imagem-salto do menino pode criar o futuro de um artesanato de imagens porque lhe é conferido clinicamente um pensamento.

Nesse sentido, o pensamento da imagem-salto é, sobretudo, um pensamento clínico. A imagem-salto está envolvida em uma aura clínica, na dupla distância em que um observador que dirige um tratamento ajuda a tramar a transferência com seu desejo. Seu *studium* é o gesto poético do oferecimento de uma flor, que reconhecemos culturalmente enquanto um gesto de afeto. Isso não quer dizer que, para o menino, oferecer uma flor tenha o mesmo sentido do que é culturalmente reconhecido. Talvez ele pudesse fazer o mesmo gesto com qualquer outro objeto. Quem sabe ele não tenha tentado anteriormente fazer o mesmo gesto com qualquer outro objeto. Talvez tenha sido necessária a flor para que seu observador pudesse reconhecer esse gesto como algo distinto. Ou seja, talvez o *studium* de uma demonstração de afeto tenha tido que se apresentar para que este específico observador pudesse dirigir um olhar especial para a citada imagem, de modo a conseguir encontrar a intenção de tal imagem.

Finalmente, o *punctum* dessa imagem-salto, o elemento quase fortuito, o simples detalhe não codificado na imagem, é seu olhar de reconhecimento do outro e, assim, de seu próprio eu. Um olhar sutil, mas carregado de uma força avassaladora. Um simples detalhe, quase imperceptível, que, de repente, como uma fera encolhida, salta aos nossos olhos num ataque fulminante. Fulmina a exclusão de um diagnóstico-sentença-psicopatológica e abre um horizonte provável de futuras construções.

5. PONTO DE CHEGADA, PONTO DE PARTIDA...

Justifica-se, portanto, o dizer que o que fazemos depende daquilo que somos; mas é necessário acrescentar que somos, em certa medida, aquilo que fazemos, e que nos criamos continuamente a nós próprios. Esta criação de cada um por si próprio é, aliás, tanto mais complexa quanto mais se pensa aquilo que se faz.

Henri Bergson

Depois de percorrer caminhos tão distintos, da longa jornada empreendida nesta pesquisa, sendo guiado ora pelo menino-que-produz-imagens, ora por Evgen Bavčar, acompanhado de obras de arte, e autores, e escritos, e memórias transformadas em experiência, na tessitura mesma destas linhas que agora se concluem, sinto que me deixei perder um pouco em cada uma destas interlocuções. Mas com isso também ganhei elementos, apanhados cuidadosamente como numa demorada colheita feita à mão, na ponta dos dedos, que agora fazem parte do olhar que posso dirigir às produções artísticas e do olhar que construo a cada vez que dirijo um tratamento. Elementos que também ultrapassam a aquisição de uma forma de abordagem de obras de arte ou do que diz respeito à prática clínica. Ora, pago o preço exigido por minhas construções, a saber, o de buscar a investigação do ato criativo e da cumplicidade a partir de uma metodologia construída que me possibilitasse estar também em questão.

Tornar a cumplicidade qual uma ferramenta investigativa de acesso à própria cumplicidade fez-me erigir uma ficção de mim mesmo com a função de costurar o texto utilizando como linha o horizonte das participações cúmplices, que

tanto me convocaram a produzir esta pesquisa quanto possibilitaram o acesso às manifestações clínicas e artísticas que convoquei para discutir em meu trabalho. Digo ficção de mim mesmo para salientar o labor construtivo de uma face que se volta a uma pesquisa. Especificamente, a construção de um eu-pesquisador em artes visuais, este que há dois anos se preocupa em refletir sobre ato criativo e cumplicidade, essa imagem que agora me toma de assalto, ganhando tanta força a ponto de fazer-me lembrar do questionamento shakespeariano da Comédia dos Erros. Esta comédia, que é tida pelos pesquisadores como a primeira peça de William Shakespeare, escrita provavelmente em 1594, sendo somente publicada depois de sua morte em 1623, apresenta pela primeira vez em nossa história um questionamento sobre o eu, através da fala do personagem Drômio de Siracusa: “O senhor me conhece, sir? Sou eu o seu criado? Sou eu eu mesmo?” (SHAKESPEARE, 1623/2004, p.49).

A narrativa shakespeareana é tramada a partir dos encontros e desencontros de dois personagens com seus respectivos irmãos gêmeos idênticos. Ocorre que esses irmãos foram separados ainda em tenra idade e, no desenrolar das ações, acabam se encontrando e desencontrando numa mesma cidade. O questionamento do personagem Drômio de Siracusa, que marca esse primeiro questionamento sobre o eu, aponta-me o caminho do questionamento sobre este eu-pesquisador em artes visuais.

Não se trata aqui de um irmão gêmeo, mas inicia pelos encontros e desencontros, pela cidade de Porto Alegre, com o menino-que-produz-imagens, aquele que, por certo tempo, teve o Homem Muito Abrangente quase como um irmão gêmeo. Posso dizer, então, que este específico eu-pesquisador, esta ficção de mim mesmo, nasce da experiência vinculada à abrangência de ambos, aos encontros e desencontros com suas exterioridades, naquilo em que meu corpo era pele do corpo do menino, pele do corpo dessa obra de Milton Machado. Participava, assim, da criação de distintas imagens, uma in loco, na experiência clínica, outra como observador distante da execução de uma obra de arte – a distância de quem ouve falar da obra a partir do relato narrado pelo autor e pelo testemunho de quem estava presente na execução da mesma, bem como a distância de quem assiste sua execução por meio de um vídeo. Em ambas, via-me convocado justamente pela cumplicidade exigida pelo ato criativo. Era uma participação que colocava em cena

o ponto de exterioridade necessária em que este recém forjado eu-pesquisador se fazia parte do outro, e nesse ponto mesmo iniciava a construir sua existência e a deixar perder um pouco de si nas marcas que se construíam no espaço tramado da cumplicidade.

Cumplicidade que possibilitou a construção da imagem-salto, mas que principalmente tornou viável que essa imagem tivesse a potência criativa de propor novas imagens, como a função de um agora, no sentido que nos traz Benjamin (1940/1994), no qual relampeja o lugar de nascimento do novo, o qual, sobretudo, aponta para o futuro das próximas construções imagéticas que seguem possibilitando ao menino travar novos encontros com as pessoas e com a cidade. Um artesanato de imagens, narração de sua própria historicidade, possibilitado pelo encontro com seu mau ATirador de facas de linguagem, pois este garantiu com sua presença, seu olhar e suas facas, o estatuto de um pensamento, um pensamento clínico, a sua imagem-salto.

Assim, aproximo-me também de outro atirador de facas, não somente aquele da obra de Milton Machado. Aqui é necessário convocar o atirador de facas da obra cinematográfica de Patrice Leconte, La fille sur le pont, o qual, interpretado por Daniel Auteuil, tem sua vida transformada pelo encontro com sua partner, interpretada por Vanessa Paradis. Falo daquele ponto em que me deixei perder no encontro com o menino-que-produz-imagens e que me possibilitou a construção do eu-pesquisador.

Este último foi também quem se fez parte da fábula bavčariana, pela convocação efetuada através do olhar aproximado do escritor da luz e de sua obra. Também uma dimensão de exterioridade cúmplice necessária, não só executada na pele de um observador das escrituras feitas com luz, como também de um colaborador direto da construção de suas imagens. Tal dimensão é aquela tramada na proximidade de historicidades convocadas na presença desse específico olhar de Evgen Bavčar, que pude encontrar tanto ao adentrar a escura morada de Eros, em que se tornou o Jardim Botânico de Porto Alegre pelo gesto cúmplice do artista, quanto na mera observação de suas fotografias nas paredes do museu. Uma fábula que acaba ultrapassando a simples imitação, pois se apropria da minha historicidade, junto com a do próprio artista e a de seus possíveis passados,

presentes e futuros interlocutores, para criar sempre uma nova construção imagética, uma crescente constelação de historicidades.

Bavčar, que, como citado, iniciou sua vida profissional como professor de geografia, a partir de sua obra, convoca seus interlocutores a agora traçar uma estranha e inquietante geografia de corpos, naquilo que estes constroem conjuntamente de um horizonte provável de participações cúmplices na superfície mesma de suas fotografias. Um horizonte embebido na memória compartilhada que dispara a possibilidade de sempre renovadas imagens, criando uma decalagem temporal, um desequilíbrio na inexorável ação de Cronos. Um horizonte provável, tal como aquele que Elida Tessler trouxe para a ponta de meus dedos e de todos aqueles que puderam vivenciar a generosidade de uma produção artística que convida a todos, sejam observadores ou auxiliares de produção, a participar com suas marcas históricas. Horizonte que se edifica na cumplicidade, na força da presença dos agoras da historicidade de cada um, fortalecendo cada recordação que compõe cada um desses agoras, corporificando as imagens que estes erigem.

Esta experiência junto à produção artística de Bavčar, bem como a de Tessler, de Machado, de Quintana, de Borges, de Cortázar, de Eliot, enfim, de todos os artistas de que me fiz acompanhar nesta pesquisa, da flânerie investigativa destas páginas, fez-me chegar à conclusão de uma cumplicidade necessária para a produção de uma obra do espírito. Cumplicidade costurada na medida da presença do observador como partícipe do ato criativo. Cumplicidade que engendra a ficção potencializadora de todas as futuras presenças responsáveis pela criação e recriação da obra de arte.

“[...] a arte, como um fazer, uma produção humana sempre renovada, desde a expressão até a transformação, e passando continuamente pelo sensível, pelo vivo da compreensão (Holanda, 1977; Tassinari 2001) é, em si mesma, o lugar dos sujeitos, de uma nova utopia de presença, de presente, com memórias e convívio, e ainda com sonhos, isto é, com a possibilidade de futuro. Falo agora, de uma poesia, uma produção não delegada às telas midiáticas, meios imediatos, fins disfarçados, camuflados, quando vidas são transformadas, sem se transformarem. Arte aqui, seria um fazer, um presente que é dádiva viva.” (VALADARES, 2002, p.19)

Imagens são produzidas por todos nós, mas nem sempre têm a força criativa de uma imagem pensante, como as que me acompanharam durante esta pesquisa. Inclusive, imagens podem ser protagonistas de exclusão, como a imagem de um diagnóstico-sentença-psicopatológica que aprisionava o menino-que-produz-imagens. Podem até enclausurar vidas na eterna reprodução do esvaziamento de significação.

“O que tem acontecido é que as próprias vidas se transformaram em instrumento. Instrumento de produzir imagens, de produzir sestros, manhas e tiques a serem, em si, aparências, faz-de-conta, semblants, sintomas, uma meia vida (Naipul) ou um meio de vida, mesmos, clones, um vazio.” (Ibidem, p.18)

Mas se uma imagem pode ser promotora de um vazio enclausurante, de um nada, de um não lugar que produz um esvaziamento de sentido, o que a diferenciaria de uma imagem que produz um vazio, um nada, um não lugar que aponta para o futuro, que direciona a construção de novas respostas, de novos questionamentos, de novas significações, de novas imagens? Eis meu ponto de chegada. A diferença está justamente na produção de uma imagem em cumplicidade, na qual podemos observar a aparição de um acontecimento, na qual o encontro, como uma ação revolucionária, faz comparecer distintas subjetividades, que participam desde sua história, desde sua potência singular. Uma diferença por vezes sutil, mas com efeitos de grandes repercussões.

Efeitos observáveis ao interpelar uma obra de arte. Efeitos também observáveis no cotidiano, no dia-a-dia, quando interpelamos essa construção de imagens por meio de um olhar clínico que se alimenta do olhar aproximado de Bavčar, como imagens pensantes, transformando uma quinquilharia, uma simples e corriqueira construção, num deslocamento discursivo, como o efetuado pelo menino-que-produz-imagens. Efeitos sobretudo observáveis quando a marca da presença de uma alteridade se faz sentir, presentificada, no campo da arte, na convocação da cumplicidade pelo coeficiente artístico, este do qual fala Marcel Duchamp (1957/2002), e que se acessa, no campo da clínica, por meio da transferência.

Contudo, também se apresentam pontos de partida. Pontos de partida para novos caminhos investigativos. No que se refere ao estudo da obra de Bavčar, por exemplo, é certo que pude produzir um entendimento sobre o pensamento de suas

imagens. Mas sinto necessidade, agora, de, partindo deste mesmo entendimento, explorar os caminhos de sua pesquisa com a cor. Necessidade que também se coloca quando penso agora nessa qualidade da obra de arte de engendrar um não lugar que aponta para o futuro. Que contribuições poderia trazer o estudo da utopia para abordarmos esse aspecto da arte?

Tomás Morus (1516/1997), ao cunhar a palavra utopia, que significa não lugar, trouxe a narrativa sobre um país (Utopia) para criticar a realidade política da Inglaterra de seu tempo. É preciso, porém, atentar ao fato de Morus ter se colocado como personagem dessa narrativa. Em seu livro, Morus é um dos personagens a quem um viajante conta sobre esse distante e impressionante (não)lugar.

Assim, estes meus pontos de partida dão mais força ainda ao personagem do eu-pesquisador em artes visuais, esta ficção de mim mesmo que toma o comando desta pesquisa, como o timoneiro em uma nau que navega pelas palavras. Um personagem como o pensamento de uma imagem sobre a autoria, como o que apresenta Jorge Luiz Borges em seu conto Borges y yo:

“Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVIII, el sabor del café y la prosa de Stevenson; el otro comparte esas preferencias, pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor. Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil; yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica.”³¹ (BORGES, 1960/2000, p.54)

Tal personagem se configura na construção de uma ficção que tenha a potencialidade de engendrar a cumplicidade necessária para a criação de uma obra, no caso, a criação deste presente trabalho. Posso até ouvi-lo pedindo a palavra: eu, o pesquisador em artes visuais, o flaneur das presentes linhas, vivo e deixo-me viver neste espaço tramado de cumplicidade com os interlocutores com quem pude estabelecer encontros durante minhas andanças investigativas, bem como com os que futuramente irei encontrar por outros caminhos; tudo isso para que o autor

³¹ Tradução Livre: “Eu gosto dos relógios de areia, dos mapas, da tipografia do século XVIII, do sabor do café e da prosa de Stevenson; o outro compartilha estas preferências, mas de uma forma vaidosa que as converte em atributos de um ator. Seria exagerado afirmar que nossa relação é hostil; eu vivo, eu me deixo viver, para que Borges possa tramar sua literatura e essa literatura me justifica.”

destas linhas possa continuar tramando suas escrituras e estas mesmas escrituras possam continuar me justificando.

“Hace años yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito, pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas. Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es olvido, o del otro.

No sé cuál de los dos escribe esta página.”³² (Ibidem, p.54)

Por toda a cumplicidade vivenciada e aqui transformada em experiência, pelo ato de criação de um personagem a partir desta experiência que me toma de assalto depois de costurar meu próprio texto, tal como na citada narrativa borgeana, também não tenho mais como saber quem escreve esta página, tampouco as que a antecederam.

³² Tradução Livre: “Há anos eu tratei de livrar-me dele e passei das mitologias do arrabalde aos jogos com o tempo e com o infinito, mas estes jogos são de Borges agora e terei que idear outras coisas. Assim, minha vida é uma fuga e tudo perco e tudo é esquecimento, ou do outro. Não sei qual dos dois escreve esta página.”

6. BIBLIOGRAFIA

6.1. Referências Bibliográficas

- AGOSTINHO, Santo (398) *Confissões*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 2000.
- ARISTÓTELES (aprox. 335-323 a.C.) *Poética*. In: *Aristóteles – Vida e Obra*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 2000.
- BAQUÉ, Dominique. *La Photographie plasticienne, un art paradoxal*. Paris: Éditions du Regard, 1998.
- BARTHES, Roland (1980). *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAUDELAIRE, Charles (1863). *O Pintor da Vida Moderna*. In: *A modernidade de Baudelaire*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- _____ (1868). *Salão de 1859*. In: *A modernidade de Baudelaire*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- BAVČAR, Evgen. Catálogo da Eexposição: *A Noite Minha Cúmplice*. Museu de Arte do Rio Grande do Sul Aldo Malagoli; Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. Curadoria: Élida Tessler – Exposição de 23 de agosto a 30 de setembro de 2001.
- BAVČAR, Evgen; TESSLER, Elida; BANDEIRA, João. *Evgen Bavčar: Memória do Brasil*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

- BENJAMIN, Walter (1928). *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____ (1931). *Pequena história da fotografia*. In: *Obras Escolhidas Volume I – Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre literatura e história e cultura*. 7ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____ (1935). *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. In: *Obras Escolhidas Volume I – Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre literatura e história e cultura*. 7ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____ (1936). *O Narrador*. In: *Obras Escolhidas Volume I – Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre literatura e história e cultura*. 7ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____ (1938a). *Paris do Segundo Império*. In: *Obras Escolhidas Volume III – Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. 3ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____ (1938b). *O Flâneur*. In: *Obras Escolhidas Volume III – Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. 3ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____ (1939). *Sobre alguns temas em Baudelaire*. In: *Obras Escolhidas Volume III – Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. 3ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____ (1940). *Sobre o conceito da História*. In: *Obras Escolhidas Volume I – Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre literatura e história e cultura*. 7ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BLOCH, Ernst (1959). *El principio esperanza [1]*. Madri: Editorial Trotta, 2004.
- BORGES, Jorge Luis (1944). *El Fin*. In: *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2001.
- _____ (1960). *Borges y yo*. In: *El Hacedor*. Buenos Aires, Emecé Editores, 2000.
- _____ (1972). *El Otro*. In: *El Libro de Arena*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2000.
- CORTÁZAR, Julio. *Las armas secretas*. Barcelona: Editorial Sol 90, 2000.
- DELEUZE, G. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

- DERDYK, Edith. *Linha de Horizonte por Uma Poética do Ato Criador*. São Paulo: Escuta, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1992). *O que vemos, O que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- DUCHAMP, Marcel (1957). *O ato criador*. In: BATTOCK, Gregory. *A nova arte*. 2ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- ELIOT, Thomas Stearns (1922). *A terra desolada*. In: *T. S. Eliot: Obras completas – Volume I: Poesia*. São Paulo: Arx, 2004.
- FÉDIDA, Piérre. *Nome, Figura e Memória: A linguagem na situação psicanalítica*. São Paulo: Escuta, 1991.
- FREUD, Sigmund (1914). *Sobre o narcisismo: uma introdução*. In: *Obras Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1989. v. 14.
- _____ (1910). *Cinco lições de psicanálise*. In: *Obras Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1989. v. 11.
- _____ (1912). *A dinâmica da transferência*. In: *Obras Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1989. v. 12.
- _____ (1912). *Observações sobre o amor transferencial (Novas recomendações sobre a técnica da psicanálise)*. In: *Obras Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1989. v. 12.
- _____ (1918). *Linhas de progresso na terapia psicanalítica*. In: *Obras Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1989. v. 17.
- _____ (1919). *O Estranho*. In: *Obras Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1989. v. 17.
- _____ (1937). *Construções em Análise*. In: *Obras Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1989. v. 23.
- JERUSALINKY, Alfredo. *Psicanálise e desenvolvimento infantil*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1988.
- JIMENEZ, Marc. *O que é estética?* São Leopoldo: Ed. Unisinos, 1999.
- LACAN, Jacques (1949). *O estádio do espelho como formador da função do eu: tal como nos é revelada na experiência psicanalítica*. In: *Escritos*. Rio Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- _____ (1953-1954). *O Seminário, livro 1: Os escritos técnicos de Freud*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

- _____ (1954-1955). *O Seminário, livro 2: O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. 4ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.
- _____ (1959-1960). *O Seminário, livro 7: A ética da psicanálise*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.
- _____ (1960-1961). *O Seminário – Livro 8: A Transferência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1992.
- _____ (1964). *O Seminário, livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- LANCETTI, Antônio. *Loucura Metódica*. In: LANCETTI, Antônio (org.). *Saúdeloucura 2*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- LANCRI, Jean. *Modestas proposições sobre as condições de uma pesquisa em artes plásticas na Universidade*. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida. (orgs.) *O meio como ponto zero*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2002.
- LOURAU, René. *Análise Institucional e Práticas de Pesquisa*. Rio de Janeiro: UERJ, 1993.
- MACHADO, Milton. *Um Homem Muito Abrangente*. In: Catálogo da Exposição: *Territórios – A recente produção da arte brasileira* - Instituto Tomie Ohtake, São Paulo. Curadoria de Agnaldo Farias – Exposição de 12 de novembro de 2002 a 2 de fevereiro de 2003.
- MAISTRE, Xavier de (1794). *Viagem ao redor do meu quarto*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1945). *Fenomenologia da Percepção*. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MORUS, Tomás (1516). *A Utopia ou O Tratado da Melhor Forma de Governo*. Porto Alegre: L&PM, 1997.
- NASIO, Juan David et alli. *Os grandes casos de psicose*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- PASSERON, René (1980). *Poiética e Patologia*. In: SOUSA, Edson Luiz André; TESSLER, Elida; SLAVUTZKY, Abrão. (orgs.) *A Invenção da Vida: Arte e Psicanálise*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001.
- _____. *Philosophie de la création*. Paris: Klincksieck, 1989.
- _____. *La naissance d'Icare: Éléments de poiétique générale*. Paris: ae2cg, 1996.

- _____ (2000). *Por uma Poïanálise*. SOUSA, Edson Luiz André; TESSLER, Elida; SLAVUTZKY, Abrão. (orgs.) *A Invenção da Vida: Arte e Psicanálise*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001.
- PESSOTTI, Isaías. *A Loucura e As Épocas*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- QUINTANA, Mário (1976). *O Mapa*. In: *Quintana de Bolso*. Porto Alegre: L&PM, 1997.
- REVISTA HUMANIDADES. *As inovações do olhar de Evgen Bavčar*. Brasília: Editora da UNB, nº 49, 2003.
- SANT'ANA, Denise Bernuzzi de. *Corpos de Passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.
- SCHULER, Donald. *Narciso Errante*. Petrópolis: Editora Vozes, 1994.
- SILVA, De Plácido e (2004). *Vocabulário jurídico*. 25ª edição. Rio de Janeiro: Editora Forense, 2004.
- SHAKESPEARE, Willian (1624). *A comédia dos erros*. Porto Alegre: L&PM, 20004.
- SOUSA, Edson Luiz André (*A vida entre parênteses*) – *O caso clínico como ficção*. In *Psicologia Clínica*, Vol. 12 nº 1, 2000.
- SOUSA, Edson Luiz André; TESSLER, Elida; SLAVUTZKY, Abrão. (orgs.) *A Invenção da Vida: Arte e Psicanálise*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001.
- TESSLER, Elida; CARON, Muriel. *Uma câmara escura atrás de outra câmara escura: Entrevista com Evgen Bavčar*. In: SOUSA, Edson Luiz André; TESSLER, Elida; SLAVUTZKY, Abrão (orgs.) *A Invenção da Vida: Arte e Psicanálise*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001.
- VALADARES, Jorge de Campos. *Qualidade do espaço e habitação humana*. In: *Revista Ciência & Saúde Coletiva*. V. 5, nº 1. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2000.
- _____. *A arte é um espaço de invenções, de vida a procurar pelo avesso do sintoma*. In: CORREIO DA APPOA. *Utopia e a função social da arte*. Nº 108, ano IX. Porto Alegre: Associação Psicanalítica de Porto Alegre, novembro, 2002.
- VALÉRY, Paul (1938). *Primeira aula do curso de poética*. In: *Variedades*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1999.

VÍCTORA, Ceres Gomes; KNAUTH, Daniela Riva; HASSEN, Maria de Nazareth
Agra Pesquisa qualitativa em saúde: uma introdução ao tema. Porto Alegre:
Tomo Editorial, 2000.

6.2. Outros Textos

- BATTOCK, Gregory. *A nova arte*. 2ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- BRITES, Blanca; TESSLER, Elida. (orgs.) *O meio como ponto zero: Metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2002.
- BUCK-MORSS, Susan (1989). *A dialética do olhar: Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó: Editora Universitária Argos, 2002.
- BULFINCH, Thomas. *O Livro de Ouro da Mitologia (A Idade da Fábula): Histórias de Deuses e Heróis*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.
- DOLTO, Françoise. *Tudo é linguagem*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- DOR, Joël. *Introdução à Leitura de Lacan: O inconsciente estruturado como linguagem*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1989.
- EQUIPE DE ACOMPANHANTES TERAPÊUTICOS DO HOSPITAL DIA A CASA. (org.) *A rua como espaço clínico*. São Paulo: Editora Escuta, 1991.
- _____ (org.) *Crise e Cidade: Acompanhamento Terapêutico*. São Paulo: EDUC, 1997.
- KRAUSS, Rosalind E. *El inconsciente óptico*. Madrid: Tecnos, 1997.
- MACCHI, Fabiana. *Kurt Schwitters: o dadaísta que era Merz*. In *Sibila: Revista de Poesia e Cultura*. Ano III, número 4. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- NASIO, Juan David (1988). *Lições sobre os sete conceitos cruciais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.
- PALOMBINI, Analice de Lima. *Acompanhamento Terapêutico na Rede Pública: A clínica em movimento*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.
- RILKE, Rainer Maria (1923). *As Elegias de Duíno*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2001.

SÓFOCLES (aprox. 430 a.C.). *A trilogia tebana: Édipo Rei – Édipo em Colono – Antígona*. 6ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

STANGOS, Nikos. (Org.) *Conceitos de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

ANEXOS

I. Contos e Poema

Las babas del diablo³³

Julio Cortázar

Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada. Si se pudiera decir: yo vieron subir la luna, o: nos me duele el fondo de los ojos, y sobre todo así: tú la mujer rubia eran las nubes que siguen corriendo delante de mis tus sus nuestros vuestros sus rostros. Qué diablos.

Puestos a contar, si se pudiera ir a beber un bock por ahí y que la máquina siguiera sola (porque escribo a máquina), sería la perfección. Y no es un modo de decir. La perfección, sí, porque aquí el agujero que hay que contar es también una máquina (de otra especie, una Contax 1. 1.2) y a lo mejor puede ser que una máquina sepa más de otra máquina que yo, tú, ella-la mujer rubia-y las nubes. Pero de tonto sólo tengo la suerte, y sé que si me voy, esta Remington se quedará petrificada sobre la mesa con ese aire de doblemente quietas que tienen las cosas movibles cuando no se mueven. Entonces tengo que escribir. Uno de todos nosotros tiene que escribir, si es que todo esto va a ser contado. Mejor que sea yo que estoy muerto, que estoy menos comprometido que el resto; yo que no veo más que las nubes y puedo pensar sin distraerme, escribir sin distraerme (ahí pasa otra, con un borde gris) y acordarme sin distraerme, yo que estoy muerto (y vivo, no se trata de engañar a nadie, ya se verá cuando llegue el momento, porque de alguna manera tengo que arrancar y he empezado por esta punta, la de atrás, la del comienzo, que al fin y al cabo es la mejor de las puntas cuando se quiere contar algo).

De repente me pregunto por qué tengo que contar esto, pero si uno empezara a preguntarse por qué hace todo lo que hace, si uno se preguntara solamente por qué acepta una invitación a cenar (ahora pasa una paloma, y me parece que un gorrión) o por qué cuando alguien nos ha contado un buen cuento, en seguida empieza como una cosquilla en el estómago y no se está tranquilo hasta entrar en la oficina de al lado y contar a su vez el cuento; recién entonces uno está bien, está contento y puede volverse a su trabajo. Que yo sepa nadie ha explicado esto, de manera que lo mejor es dejarse de pudores y contar, porque al fin y al cabo nadie se avergüenza de

³³ In CORTÁZAR, Julio. *Las armas secretas*. Barcelona: Editorial Sol 90, 2000.

respirar o de ponerse los zapatos; son cosas, que se hacen, y cuando pasa algo raro, cuando dentro del zapato encontramos una araña o al respirar se siente como un vidrio roto, entonces hay que contar lo que pasa, contarlo a los muchachos de la oficina o al médico. Ay, doctor, cada vez que respiro... Siempre contarlo, siempre quitarse esa cosquilla molesta del estómago. Y ya que vamos a contarlo pongamos un poco de orden, bajemos por la escalera de esta casa hasta el domingo 7 de noviembre, justo un mes atrás. Uno baja cinco pisos y ya está en el domingo, con un sol insospechado para noviembre en París, con muchísimas ganas de andar por ahí, de ver cosas, de sacar fotos (porque éramos fotógrafos, soy fotógrafo). Ya sé que lo más difícil va a ser encontrar la manera de contarlo, y no tengo miedo de repetirme. Va a ser difícil porque nadie sabe bien quién es el que verdaderamente está contando, si soy yo o eso que ha ocurrido, o lo que estoy viendo (nubes, y a veces una paloma) o si sencillamente cuento una verdad que es solamente mi verdad, y entonces no es la verdad salvo para mi estómago, para estas ganas de salir corriendo y acabar de alguna manera con esto, sea lo que fuere. Vamos a contarlo despacio, ya se irá viendo qué ocurre a medida que lo escribo. Si me sustituyen, si ya no sé qué decir, si se acaban las nubes y empieza alguna otra cosa (porque no puede ser que esto sea estar viendo continuamente nubes que pasan, y a veces una paloma), si algo de todo eso... Y después del «si», ¿qué voy a poner, cómo voy a clausurar correctamente la oración? Pero si empiezo a hacer preguntas no contaré nada; mejor contar, quizá contar sea como una respuesta, por lo menos para alguno que lo lea.

Roberto Michel, franco-chileno, traductor y fotógrafo aficionado a sus horas, salió del número 11 de la rue Monsieur LePrince el domingo 7 de noviembre del año en curso (ahora pasan dos más pequeñas, con los bordes plateados). Llevaba tres semanas trabajando en la versión al francés del tratado sobre recusaciones y recursos de José Norberto Allende, profesoren la Universidad de Santiago. Es raro que haya viento en París, y mucho menos un viento que en las esquinas se arremolinaba y subía castigando las viejas persianas de madera tras de las cuales sorprendidas señoras comentaban de diversas maneras la inestabilidad del tiempo en estos últimos años. Pero el sol estaba también ahí, cabalgando el viento y amigo de los gatos, por lo cual nada me impediría dar una vuelta por los muelles del Sena y sacar unas fotos de la Conserjería y la Sainte-Chapelle. Eran apenas las diez, y calculé que hacia las once tendría buena luz, la mejor posible en otoño; para perder tiempo derivé hasta la

isla Saint&endash;Louis y me puse a andar por el Quai d'Anjou, miré un rato el hotel de Lauzun, me recité unos fragmentos de Apollinaire que siempre me vienen a la cabeza cuando paso delante del hotel de Lauzun (y eso que debería acordarme de otro poeta, pero Michel es un porfiado), y cuando de golpe cesó el viento y el sol se puso por lo menos dos veces más grande (quiero decir más tibio, pero en realidad es lo mismo), me senté en el parapeto y me sentí terriblemente feliz en la mañana del domingo.

Entre las muchas maneras de combatir la nada, una de las mejores es sacar fotografías, actividad que debería enseñarse tempranamente a los niños, pues exige disciplina, educación estética, buen ojo y dedos seguros. No se trata de estar acechando la mentira como cualquier reporter, y atrapar la estúpida silueta del personajón que sale del número 10 de Downing Street, pero de todas maneras cuando se anda con la cámara hay como el deber de estar atento, de no perder ese brusco y delicioso rebote de un rayo de sol en una vieja piedra, o la carrera trenzas al aire de una chiquilla que vuelve con un pan o una botella de leche. Michel sabía que el fotógrafo opera siempre como una permutación de su manera personal de ver el mundo por otra que la cámara le impone insidiosa (ahora pasa una gran nube casi negra), pero no desconfiaba, sabedor de que le bastaba salir sin la Contax para recuperar el tono distraído, la visión sin encuadre, la luz sin diafragma ni 1/250. Ahora mismo (qué palabra, ahora, qué estúpida mentira) podía quedarme sentado en el pretil sobre el río, mirando pasar las pinazas negras y rojas, sin que se me ocurriera pensar fotográficamente las escenas, nada más que dejándome ir en el dejarse ir de las cosas, corriendo inmóvil con el tiempo. Y ya no soplaba viento.

Después seguí por el Quai de Bourbon hasta llegar a la punta de la isla, donde la íntima placita (íntima por pequeña y no por recatada, pues da todo el pecho al río y al cielo) me gusta y me regusta. No había más que una pareja y, claro, palomas; quizá alguna de las que ahora pasan por lo que estoy viendo. De un salto me instalé en el parapeto y me dejé envolver y atar por el sol, dándole la cara, las orejas, las dos manos (guardé los guantes en el bolsillo). No tenía ganas de sacar fotos, y encendí un cigarrillo por hacer algo; creo que en el momento en que acercaba el fósforo al tabaco vi por primera vez al muchachito. Lo que había tomado por una pareja se parecía mucho más a un chico con su madre, aunque al mismo tiempo me daba cuenta de que no era un chico con su madre, de que era una pareja en el sentido que

damos siempre a las parejas cuando las vemos apoyadas en los parapetos o abrazadas en los bancos de las plazas. Como no tenía nada que hacer me sobraba tiempo para preguntarme por qué el muchachito estaba tan nervioso, tan como un potrillo o una liebre, metiendo las manos en los bolsillos, sacando en seguida una y después la otra, pasándose los dedos por el pelo, cambiando de postura, y sobre todo por qué tenía miedo, pues eso se lo adivinaba en cada gesto, un miedo sofocado por la vergüenza, un impulso de echarse atrás que se advertía como si su cuerpo es tuviera al borde de la huida, con teniéndose en un último y lastimoso decoro.

Tan claro era todo eso, ahí a cinco metros-y estábamos solos contra el parapeto, en la punta de la isla-, que al principio el miedo del chico no me dejó ver bien a la mujer rubia. Ahora, pensándolo, la veo mucho mejor en ese primer momento en que le leí la cara (de golpe había girado como una veleta de cobre, y los ojos, los ojos estaban ahí), cuando comprendí vagamente lo que podía estar ocurriéndole al chico y me dije que valía la pena quedarse y mirar (el viento se llevaba las palabras, los apenas murmullos). Creo que sé mirar, si es que algo sé, y que todo mirar rezuma falsedad, porque es lo que nos arroja más afuera de nosotros mismos, sin la menor garantía, en tanto que oler, o (pero Michel se bifurca fácilmente , no hay que dejarlo que declame a gusto). De todas maneras, si de antemano se prevé la probable falsedad, mirar se vuelve posible; basta quizá elegir bien entre el mirar y lo mirado, desnudar a las cosas de tanta ropa ajena. Y. claro, todo esto es más bien difícil.

Del chico recuerdo la imagen antes que el verdadero cuerpo (esto se entenderá después), mientras que ahora estoy seguro que de la mujer recuerdo mucho mejor su cuerpo que su imagen. Era delgada y esbelta, dos palabras injustas para decir lo que era, y vestía un abrigo de piel casi negro, casi largo, casi hermoso. Todo el viento de esa mañana (ahora soplaba apenas, y no hacía frío) le había pasado por el pelo rubio que recortaba su cara blanca y sombría-dos palabras injustas-y dejaba al mundo de pie y horriblemente solo delante de sus ojos negros, sus ojos que caían sobre las cosas como dos águilas, dos saltos al vacío, dos ráfagas de fango verde. No describo nada, trato más bien de entender. Y he dicho dos ráfagas de fango verde.

Seamos justos, el chico estaba bastante bien vestido y llevaba unos guantes amarillos que yo hubiera jurado que eran de su hermano mayor, estudiante de derecho o ciencias sociales; era gracioso ver los dedos de los guantes saliendo del

bolsillo de la chaqueta. Largo rato no le vi la cara, apenas un perfil nada tonto- pájaro azorado, ángel de Fra Filippo, arroz con leche-y una espalda de adolescente que quiere hacer judo y que se ha peleado un par de veces por una idea o una hermana. Al filo de los catorce, quizá de los quince, se le adivinaba vestido y alimentado por sus padres, pero sin un centavo en el bolsillo, teniendo que deliberar con los camaradas antes de decidirse por un café, un coñac, un atado de cigarrillos. Andaría por las calles pensando en las condiscípulas, en lo bueno que sería ir al cine y ver la última película, o comprar novelas o corbatas o botellas de licor con etiquetas verdes y blancas. En su casa (su casa sería respetable, sería almuerzo a las doce y paisajes románticos en las paredes, con un oscuro recibimiento y un paragüero de caoba al lado de la puerta) llovería despacio el tiempo de estudiar, de ser la esperanza de mamá, de parecerse a papá, de escribir a la tía de Avignon. Por eso tanta calle, todo el río para él (pero sin un centavo) y la ciudad misteriosa de los quince años, con sus signos en las puertas, sus gatos estremecedores, el cartucho de papas fritas a treinta francos, la revista pornográfica doblada en cuatro, la soledad como un vacío en los bolsillos, los encuentros felices, el fervor por tanta cosa incomprendida pero iluminada por un amor total, por la disponibilidad parecida al viento y a las calles.

Esta biografía era la del chico y la de cualquier chico, pero a éste lo veía ahora aislado, vuelto único por la presencia de la mujer rubia que seguía hablándole. (Me cansa insistir, pero acaban de pasar dos largas nubes desflecadas. Pienso que aquella mañana no miré ni una sola vez el cielo, porque tan pronto presentí lo que pasaba con el chico y la mujer no pude más que mirarlos y esperar, mirarlos y...). Resumiendo, el chico estaba inquieto y se podía adivinar sin mucho trabajo lo que acababa de ocurrir pocos minutos antes, a lo sumo media hora. El chico había llegado hasta la punta de la isla, vio a la mujer y la encontró admirable. La mujer esperaba eso porque estaba ahí para esperar eso, o quizá el chico llegó antes y ella lo vio desde un balcón o desde un auto, y salió a su encuentro, provocando el diálogo con cualquier cosa, segura desde el comienzo de que él iba a tenerle miedo y a querer escaparse, y que naturalmente se quedaría, engallado y hosco, fingiendo la veteranía y el placer de la aventura. El resto era fácil porque estaba ocurriendo a cinco metros de mí y cualquiera hubiese podido medir las etapas del juego, la esgrima irrisoria; su mayor encanto no era su presente, sino la previsión del desenlace. El muchacho acabaría por pretextar una cita, una obligación cualquiera, y se alejaría tropezando y

confundido, queriendo caminar con desenvoltura, desnudo bajo la mirada burlona que lo seguiría hasta el final. o bien se quedaría, fascinado o simplemente incapaz de tomar la iniciativa, y la mujer empezaría a acariciarle la cara, a despeinarlo, hablándole ya sin voz, y de pronto lo tomaría del brazo para llevárselo, a menos que él, con una desazón que quizá empezara a teñir el deseo, el riesgo de la aventura, se animase a pasarle el brazo por la cintura y a besarla. Todo esto podía ocurrir, pero aún no ocurría, y perversamente Michel esperaba, sentado en el pretil, aprontando casi sin darse cuenta la cámara para sacar una foto pintoresca en un rincón de la isla con una pareja nada común hablando y mirándose.

Curioso que la escena (la nada, casi: dos que están ahí, desigualmente jóvenes) tuviera como un aura inquietante. Pensé que eso lo ponía yo, y que mi foto, si la sacaba, restituiría las cosas a su tonta verdad. Me hubiera gustado saber qué pensaba el hombre del sombrero gris sentado al volante del auto detenido en el muelle que lleva a la pasarela, y que leía el diario o dormía. Acababa de descubrirlo porque la gente dentro de un auto detenido casi desaparece, se pierde en esa mísera jaula privada de la belleza que le dan el movimiento y el peligro. Y sin embargo el auto había estado ahí todo el tiempo, formando parte (o deformando esa parte) de la isla. Un auto: como decir un farol de alumbrado, un banco de plaza. Nunca el viento, la luz del sol, esas materias siempre nuevas para la piel y los ojos, y también el chico y la mujer, únicos, puestos ahí para alterar la isla, para mostrármela de otra manera. En fin, bien podía suceder que también el hombre del diario estuviera atento a lo que pasaba y sintiera como yo ese regusto maligno de toda expectativa. Ahora la mujer había girado suavemente hasta poner al muchachito entre ella y el parapeto, los veía casi de perfil y él era más alto, pero no mucho más alto, y sin embargo ella lo sobraba, parecía como cernida sobre él (su risa, de repente, un látigo de plumas), aplastándolo con sólo estar ahí, sonreír, pasear una mano por el aire. ¿Por qué esperar más? Con un diafragma dieciséis, con un encuadre donde no entrara el horrible auto negro, pero sí ese árbol, necesario para quebrar un espacio demasiado gris...

Levanté la cámara, fingí estudiar un enfoque que no los incluía, y me quedé al acecho, seguro de que atraparía por fin el gesto revelador, la expresión que todo lo resume, la vida que el movimiento acompasa pero que una imagen rígida destruye al seccionar el tiempo, si no elegimos la imperceptible fracción esencial. No tuve que esperar mucho. La mujer avanzaba en su tarea de maniatar suavemente al chico, de

quitarle fibra a fibra sus últimos restos de libertad, en una lentísima tortura deliciosa. Imaginé los finales posibles (ahora asoma una pequeña nube espumosa, casi sola en el cielo), preví la llegada a la casa (un piso bajo probablemente, que ella saturaría de almohadones y de gatos) y sospeché el azoramiento del chico y su decisión desesperada de disimularlo y de dejarse llevar fingiendo que nada le era nuevo. Cerrando los ojos, si es que los cerré, puse en orden la escena, los besos burlones, la mujer rechazando con dulzura las manos que pretenderían desnudarla como en las novelas, en una cama que tendría un edredón lila, y obligándolo en cambio a dejarse quitar la ropa, verdaderamente madre e hijo bajo una luz amarilla de opalinas, y todo acabaría como siempre, quizá, pero quizá todo fuera de otro modo, y la iniciación del adolescente no pasara, no la dejaran pasar, de un largo proemio donde las torpezas, las caricias exasperantes, la carrera de las manos se resolviera quién sabe en qué, en un placer por separado y solitario, en una petulante negativa mezclada con el arte de fatigar y desconcertar tanta inocencia lastimada. Podía ser así, podía muy bien ser así; aquella mujer no buscaba un amante en el chico, y a la vez se lo adueñaba para un fin imposible de entender si no lo imaginaba como un juego cruel, deseo de desear sin satisfacción, de excitarse para algún otro, alguien que de ninguna manera podía ser ese chico. Michel es culpable de literatura, de fabricaciones irreales. Nada le gusta más que imaginar excepciones, individuos fuera de la especie, monstruos no siempre repugnantes. Pero esa mujer invitaba a la invención, dando quizá las claves suficientes para acertar con la verdad. Antes de que se fuera, y ahora que llenaría mi recuerdo durante muchos días, porque soy propenso a la rumia, decidí no perder un momento más. Metí todo en el visor (con el árbol, el pretil, el sol de las once) y tomé la foto. A tiempo para comprender que los dos se habían dado cuenta y que me estaban mirando, el chico sorprendido y como interrogante, pero ella irritada, resueltamente hostiles su cuerpo y su cara que se sabían robados, ignominiosamente presos en una pequeña imagen química.

Lo podría contar con mucho detalle, pero no vale la pena. La mujer habló de que nadie tenía derecho a tomar una foto sin permiso, y exigió que le entregara el rollo de película. Todo esto con una voz seca y clara, de buen acento de París, que iba subiendo de color y de tono a cada frase. Por mi parte se me importaba muy poco darle o no el rollo de película, pero cualquiera que me conozca sabe que las cosas hay que pedírmelas por las buenas. El resultado es que me limité a formular la

opinión de que la fotografía no sólo no está prohibida en los lugares públicos, sino que cuenta con el más decidido favor oficial y privado. Y mientras se lo decía gozaba socarronamente de cómo el chico se replegaba, se iba quedando atrás-con sólo no moverse-y de golpe (parecía casi increíble) se volvía y echaba a correr, creyendo el pobre que caminaba y en realidad huyendo a la carrera, pasando al lado del auto, perdiéndose como un hilo de la Virgen en el aire de la mañana.

Pero los hilos de la Virgen se llaman también babas del diablo, y Michel tuvo que aguantar minuciosas imprecaciones, oírse llamar entrometido e imbécil, mientras se esmeraba deliberadamente en sonreír y declinar, con simples movimientos de cabeza, tanto envió barato. Cuando empezaba a cansarme, oí golpear la portezuela de un auto. El hombre del sombrero gris estaba ahí, mirándonos. Sólo entonces comprendí que jugaba un papel en la comedia.

Empezó a caminar hacia nosotros, llevando en la mano el diario que había pretendido leer. De lo que mejor me acuerdo es de la mueca que le ladeaba la boca, le cubría la cara de arrugas, algo cambiaba de lugar y forma porque la boca le temblaba y la mueca iba de un lado a otro de los labios como una cosa independiente y viva, ajena a la voluntad. Pero todo el resto era fijo, payaso enharinado u hombre sin sangre, con la piel apagada y seca, los ojos metidos en lo hondo y los agujeros de la nariz negros y visibles, más negros que las cejas o el pelo o la corbata negra. Caminaba cautelosamente, como si el pavimento le lastimara los pies; le vi zapatos de charol, de suela tan delgada que debía acusar cada aspereza de la calle. No sé por qué me había bajado del pretil, no sé bien por qué decidí no darles la foto, negarme a esa exigencia en la que adivinaba miedo y cobardía. El payaso y la mujer se consultaban en silencio: hacíamos un perfecto triángulo insoportable, algo que tenía que romperse con un chasquido. Me les reí en la cara y eché a andar, supongo que un poco más despacio que el chico. A la altura de las primeras casas, del lado de la pasarela de hierro, me volví a mirarlos. No se movían, pero el hombre había dejado caer el diario; me pareció que la mujer, de espaldas al parapeto, paseaba las manos por la piedra, con el clásico y absurdo gesto del acosado que busca la salida.

Lo que sigue ocurrió aquí, casi ahora mismo, en una habitación de un quinto piso. Pasaron varios días antes de que Michel revelara las fotos del domingo; sus tomas de la Conserjería y de la Sainte–Chapelle eran lo que debían ser. Encontró dos o tres enfoques de prueba ya olvidados, una mala tentativa de atrapar

un gato asombrosamente encaramado en el techo de un mingitorio callejero, y también la foto de la mujer rubia y el adolescente. El negativo era tan bueno que preparó una ampliación; la ampliación era tan buena que hizo otra mucho más grande, casi como un afiche. No se le ocurrió (ahora se lo pregunta y se lo pregunta) que sólo las fotos de la Conserjería merecían tanto trabajo. De toda la serie, la instantánea en la punta de la isla era la única que le interesaba; fijó la ampliación en una pared del cuarto, y el primer día estuvo un rato mirándola y acordándose, en esa operación comparativa y melancólica del recuerdo frente a la perdida realidad; recuerdo petrificado, como toda foto, donde nada faltaba, ni siquiera y sobre todo la nada, verdadera fijadora de la escena. Estaba la mujer, estaba el chico, rígido el árbol sobre sus cabezas, el cielo tan fijo como las piedras del parapeto, nubes y piedras confundidas en una sola materia inseparable (ahora pasa una con bordes afilados, corre como en una cabeza de tormenta). Los dos primeros días acepté lo que había hecho, desde la foto en sí hasta la ampliación en la pared, y no me pregunté siquiera por qué interrumpía a cada rato la traducción del tratado de José Norberto Allende para reencontrar la cara de la mujer, las manchas oscuras en el pretil. La primera sorpresa fue estúpida; nunca se me había ocurrido pensar que cuando miramos una foto de frente, los ojos repiten exactamente la posición y la visión del objetivo; son esas cosas que se dan por sentadas y que a nadie se le ocurre considerar. Desde mi silla, con la máquina de escribir por delante, miraba la foto ahí a tres metros, y entonces se me ocurrió que me había instalado exactamente en el punto de mira del objetivo. Estaba muy bien así; sin duda era la manera más perfecta de apreciar una foto, aunque la visión en diagonal pudiera tener sus encantos y aun sus descubrimientos. Cada tantos minutos, por ejemplo cuando no encontraba la manera de decir en buen francés lo que José Alberto Allende decía en tan buen español, alzaba los ojos y miraba la foto; a veces me atraía la mujer, a veces el chico, a veces el pavimento donde una hoja seca se había situado admirablemente para valorizar un sector lateral. Entonces descansaba un rato de mi trabajo, y me incluía otra vez con gusto en aquella mañana que empapaba la foto, recordaba irónicamente la imagen colérica de la mujer reclamándome la fotografía, la fuga ridícula y patética del chico, la entrada en escena del hombre de la cara blanca. En el fondo estaba satisfecho de mí mismo; mi partida no había sido demasiado brillante, pues si a los franceses les ha sido dado el don de la pronta respuesta, no veía bien por qué había optado por irme

sin una acabada demostración de privilegios, prerrogativas y derechos ciudadanos. Lo importante, lo verdaderamente importante era haber ayudado al chico a escapar a tiempo (esto en caso de que mis teorías fueran exactas, lo que no estaba suficientemente probado, pero la fuga en sí parecía demostrarlo). De puro entrometido le había dado oportunidad de aprovechar al fin su miedo para algo útil; ahora estaría arrepentido, menoscabado, sintiéndose poco hombre. Mejor era eso que la compañía de una mujer capaz de mirar como lo miraban en la isla; Michel es puritano a ratos, cree que no se debe corromper por la fuerza. En el fondo, aquella foto había sido una buena acción.

No por buena acción la miraba entre párrafo y párrafo de mi trabajo. En ese momento no sabía por qué la miraba, por qué había fijado la ampliación en la pared; quizá ocurra así con todos los actos fatales, y sea ésa la condición de su cumplimiento. Creo que el temblor casi furtivo de las hojas del árbol no me alarmó, que seguí una frase empezada y la terminé redonda. Las costumbres son como grandes herbarios, al fin y al cabo una ampliación de ochenta por sesenta se parece a una pantalla donde proyectan cine, donde en la punta de una isla una mujer habla con un chico y un árbol agita unas hojas secas sobre sus cabezas.

Pero las manos ya eran demasiado. Acababa de escribir: *Donc, la seconde clé réside dans la nature intrinsèque des difficultés que les sociétés-* y vi la mano de la mujer que empezaba a cerrarse despacio, dedo por dedo. De mí no quedó nada, una frase en francés que jamás habrá de terminarse, una máquina de escribir que cae al suelo, una silla que chirría y tiembla, una niebla. El chico había agachado la cabeza, como los boxeadores cuando no pueden más y esperan el golpe de desgracia; se había alzado el cuello del sobretodo, parecía más que nunca un prisionero, la perfecta víctima que ayuda a la catástrofe. Ahora la mujer le hablaba al oído, y la mano se abría otra vez para posarse en su mejilla, acariciarla y acariciarla, quemándola sin prisa. El chico estaba menos azorado que receloso, una o dos veces atisbó por sobre el hombro de la mujer y ella seguía hablando, explicando algo que lo hacía mirar a cada momento hacia la zona donde Michel sabía muy bien que estaba el auto con el hombre del sombrero gris, cuidadosamente descartado en la fotografía pero reflejándose en los ojos del chico y (cómo dudarle ahora) en las palabras de la mujer, en las manos de la mujer, en la presencia vicaria de la mujer. Cuando vi venir al hombre, detenerse cerca de ellos y mirarlos, las manos en los bolsillos y un aire entre

hastiado y exigente, patrón que va a silbar a su perro después de los retozos en la plaza, comprendí, si eso era comprender, lo que tenía que pasar, lo que tenía que haber pasado, lo que hubiera tenido que pasar en ese momento, entre esa gente, ahí donde yo había llegado a trastocar un orden, inocentemente inmiscuido en eso que no había pasado pero que ahora iba a pasar, ahora se iba a cumplir. Y lo que entonces había imaginado era mucho menos horrible que la realidad, esa mujer que no estaba ahí por ella misma, no acariciaba ni proponía ni alentaba para su placer, para llevarse al ángel despeinado y jugar con su terror y su gracia deseosa. El verdadero amo esperaba, sonriendo petulante, seguro ya de la obra; no era el primero que mandaba a una mujer a la vanguardia, a traerle los prisioneros maniatados con flores. El resto sería tan simple, el auto, una casa cualquiera, las bebidas, las láminas excitantes, las lágrimas demasiado tarde, el despertar en el infierno. Y yo no podía hacer nada, esta vez no podía hacer absolutamente nada. Mi fuerza había sido una fotografía, ésa, ahí, donde se vengaban de mí mostrándome sin disimulo lo que iba a suceder. La foto había sido tomada, el tiempo había corrido; estábamos tan lejos unos de otros, la corrupción seguramente consumada, las lágrimas vertidas, y el resto conjetura y tristeza. De pronto el orden se invertía, ellos estaban vivos, moviéndose, decidían y eran decididos, iban a su futuro; y yo desde este lado, prisionero de otro tiempo, de una habitación en un quinto piso, de no saber quiénes eran esa mujer y ese hombre y ese niño, de ser nada más que la lente de mi cámara, algo rígido, incapaz de intervención. Me tiraban a la cara la burla más horrible, la de decidir frente a mi impotencia, la de que el chico mirara otra vez al payaso enharinado y yo comprendiera que iba a aceptar, que la propuesta contenía dinero o engaño, y que no podía gritarle que huyera, o simplemente facilitarle otra vez el camino con una nueva foto, una pequeña y casi humilde intervención que desbaratara el andamiaje de baba y de perfume. Todo iba a resolverse allí mismo, en ese instante; había como un inmenso silencio que no tenía nada que ver con el silencio físico. Aquello se tendía, se armaba. Creo que grité, que grité terriblemente, y que en ese mismo segundo supe que empezaba a acercarme, diez centímetros, un paso, otro paso, el árbol giraba cadenciosamente sus ramas en primer plano, una mancha del pretil salía del cuadro, la cara de la mujer, vuelta hacia mí como sorprendida, iba creciendo, y entonces giré un poco, quiero decir que la cámara giró un poco, y sin perder de vista a la mujer empezó a acercarse al hombre que me miraba con los agujeros negros que tenía en el

sitio de los ojos, entre sorprendido y rabioso miraba queriendo clavarme en el aire, y en ese instante alcancé a ver como un gran pájaro fuera de foco que pasaba de un solo vuelo delante de la imagen, y me apoyé en la pared de mi cuarto y fui feliz porque el chico acababa de escaparse, lo veía corriendo, otra vez en foco, huyendo con todo el pelo al viento, aprendiendo por fin a volar sobre la isla, a llegar a la pasarela, a volverse a la ciudad. Por segunda vez se les iba, por segunda vez yo lo ayudaba a escaparse, lo devolvía a su paraíso precario. Jadeando me quedé frente a ellos; no había necesidad de avanzar más, el juego estaba jugado. De la mujer se veía apenas un hombro y algo de pelo, brutalmente cortado por el cuadro de la imagen; pero de frente estaba el hombre, entreabierta la boca donde veía temblar una lengua negra, y levantaba lentamente las manos, acercándolas al primer plano, un instante aún en perfecto foco, y después todo él un bulto que borraba la isla, el árbol, y yo cerré los ojos y no quise mirar más, y me tapé la cara y rompí a llorar como un idiota.

Ahora pasa una gran nube blanca, como todos estos días, todo este tiempo incontable. Lo que queda por decir es siempre una nube, dos nubes, o largas horas de cielo perfectamente limpio, rectángulo purísimo clavado con alfileres en la pared de mi cuarto. Fue lo que vi al abrir los ojos y secármelos con los dedos: el cielo limpio, y después una nube que entraba por la izquierda, paseaba lentamente su gracia y se perdía por la derecha. Y luego otra, y a veces en cambio todo se pone gris, todo es una enorme nube, y de pronto restallan las salpicaduras de la lluvia, largo rato se ve llover sobre la imagen, como un llanto al revés, y poco a poco el cuadro se aclara, quizá sale el sol, y otra vez entran las nubes, de a dos, de a tres. Y las palomas, a veces, y uno que otro gorrión.

The Waste Land³⁴

T. S. Eliot

Part 1 - Burial of the Dead

April is the cruellest month, breeding
Lilacs out of the dead land, mixing
Memory and desire, stirring
Dull roots with spring rain.
Winter kept us warm, covering
Earth in forgetful snow, feeding
A little life with dried tubers.
Summer surprised us, coming over the Starnbergersee
With a shower of rain; we stopped in the colonnade,
And went on in sunlight, into the Hofgarten
And drank coffee, and talked for an hour.
Bin gar keine Russin, stamm' aus Litauen, echt deutsch.
And when we were children, staying at the arch-duke's,
My cousin's, he took me out on a sled,
And I was frightened. He said, Marie,
Marie, hold on tight. And down we went.
In the mountains, there you feel free.
I read, much of the night, and go south in the winter.

What are the roots that clutch, what branches grow
Out of this stony rubbish? Son of man,
You cannot say, or guess, for you know only
A heap of broken images, where the sun beats,
And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief,
And the dry stone no sound of water. Only
There is shadow under this red rock,
(Come in under the shadow of this red rock),
And I will show you something different from either
Your shadow at morning striding behind you
Or your shadow at evening rising to meet you;
I will show you fear in a handfull of dust.

Frish weht der Wind
Der Heimat zu
Mein Irisch Kind,
Wo weilest du?

'You gave me hyacinths first a year ago;
They called me the hyacinth girl.'
—Yet when we came back, late, from the hyacinth garden,
Your arms full and your hair wet, I could not
Speak, and my eyes failed, I was neither
Living nor dead, and I knew nothing,

³⁴ In. ELIOT, Thomas Stearns. *Obras completas – Volume 1: Poesia*. São Paulo: Arx, 2004.

Looking into the heart of light, the silence.
Oed'und leer das Meer.

Madame Sosostriis, famous clairvoyante,
Had a bad cold, nevertheless
Is known to be the wisest woman in Europe,
With a wicked pack of cards. Here, said she,
Is your card, the drowned Phoenician Sailor,
(Those are pearls that were his eyes. Look!)
Here is Belladonna, the Lady of the Rocks,
The lady of situations.
Here is the man with three staves, and here the Wheel,
And here is the one-eyed merchant, and this card,
Which is blank, is something he carries on his back,
Which I am forbidden to see. I do not find
The Hanged Man. Fear death by water.
I see crowds of people, walking round in a ring.
Thank you. If you see dear Mrs. Equitone,
Tell her I bring the horoscope myself:
One must be so careful these days.

Unreal City,
Under the brown fog of a winter dawn,
A crowd flowed over London Bridge, so many,
I had not thought death had undone so many.
Sighs, short and infrequent, were exhaled,
And each man fixed his eyes before his feet.
Flowed up the hill and down King William Street,
To where Saint Mary Woolnoth kept the hours
With a dead sound on the final stroke of nine.
There I saw one I knew, and stopped him, crying: 'Stetson!
'You who were with me in the ships at Mylae
'That corpse you planted last year in your garden,
'Has it begun to sprout? Will it bloom this year?
'Or has the sudden frost disturbed its bed?
'O keep the Dog far hence, that's friend to men,
'Or with his nails he'll dig it up again!
'You! hypocrite lecteur!—mon semblable,—mon frere!'

Part 2 - A Game of Chess

The Chair she sat in, like a burnished throne,
Glowed on the marble, where the glass
Held up by standards wrought with fruited vines
From which a golden Cupidon peeped out
(Another hid his eyes behind his wing)
Doubled the flames of seven-branched candleabra
Reflecting light upon the table as
The glitter of her jewels rose to meet it,

From satin cases poured in rich profusion.
In vials of ivory and coloured glass
Unstoppered, lurked her strange synthetic perfume
Unguent, powdered, or liquid—troubled, vintaged
And drowned the sense in odours; stirred by the air
That freshened from the window, these ascended
In fattening the prolonged candle-flames,
Flung their smoke into the laquearia,
Stirring the pattern on the coffered ceiling.
Huge sea-wood fed with copper
Burned green and orange, framed by the colored stone
In which sad light a carved dolphin swam
Above the antique mantel was displayed
As though a window gave upon the sylvan scene
The change of Philomel, by the barbarous king
So rudely forced; yet there the nightingale
Filled all the desert with inviolable voice
And still she cried, and still the world pursues,
'Jug Jug' to dirty ears.
And other withered stumps of time
Were told upon the walls; staring forms
Leaned out, leaning, hushing the room enclosed.
Footsteps shuffled on the stair.
Under the firelight, under the brush, her hair
Spread out in fiery points
Glowed into words, then would be savagely still.

'My nerves are bad to-night. Yes, bad. Stay with me.
'Speak to me. Why do you never speak? Speak.
'What are you thinking of? What thinking? What?
'I never know what you are thinking. Think.'

I think we are in rat's alley
Where the dead men lost their bones.

'What is that noise?'
The wind under the door.
'What is that noise now? What is the wind doing?'
Nothing again nothing.
'Do
'You know nothing? Do you see nothing? Do you remember
'Nothing?'
I remember
Those pearls that were his eyes.
'Are you alive, or not? Is there nothing in your head?'
But
O O O O that Shakespeherian Rag—
It's so elegant
So intelligent

'What shall I do now? What shall I do?'
'I shall rush out as I am, walk the street
'With my hair down, so. What shall we do to-morrow?
'What shall we ever do?
The hot water at ten.
And if it rains, a closed car at four.
And we shall play a game of chess,
Pressing lidless eyes and waiting for a knock upon the door.

When Lil's husband got demobbed, I said—
I didn't mince my words, I said to her myself,
HURRY UP PLEASE ITS TIME
Now Albert's coming back, make yourself a bit smart.
He'll want to know what you done with that money he gave you
To get yourself some teeth. He did, I was there.
You have them all out, Lil, and get a nice set,
He said, I swear, I can't bear to look at you.
And no more can't I, I said, and think of poor Albert,
He's been in the army for four years, he wants a good time
And if you don't give it him, there's others will, I said.
Oh is there, she said. Something o' that, I said.
Then I'll know who to thank, she said, and give me a straight look.
HURRY UP PLEASE ITS TIME
If you don't like it you can get on with it, I said.
Others can pick and choose if you can't.
But if Albert makes off, it won't be for lack of telling.
You ought to be ashamed, I said, to look so antique.
(And her only thirty-one.)
I can't help it, she said, pulling a long face,
It's them pills I took, to bring it off, she said.
(She had five already and nearly died of young George.)
The chemist said it would be all right, but I've never been the same.
You are a proper fool, I said.
Well, if Albert won't leave you alone, there it is, I said,
What you get married for if you don't want children?
HURRY UP PLEASE ITS TIME
Well, that Sunday Albert was home, they had a hot gammon
And they asked me in to dinner, to get the beauty of it—
HURRY UP PLEASE ITS TIME
HURRY UP PLEASE ITS TIME
Goodnight Bill. Goodnight Lou. Goodnight May. Goodnight.
Ta ta. Goodnight. Goodnight.
Good night, ladies, good night, sweet ladies, good night, good night.

Part 3 - The Fire Sermon

The river's tent is broken: the last fingers of leaf
Clutch and sink into the wet bank. The wind
Crosses the brown land, unheard. The nymphs are departed.

Sweet Thames, run softly, till I end my song.
The river bears no empty bottles, sandwich papers,
Silk handkerchiefs, cardboard boxes, cigarette ends
Or other testimony of summer nights. The nymphs are departed.
And their friends, the loitering heirs of City directors;
Departed, have left no addresses.
By the waters of Leman I sat down and wept...
Sweet Thames, run softly till I end my song,
Sweet Thames, run softly, for I speak not loud or long.
But at my back in a cold blast I hear
The rattle of bones, and chuckle spread from ear to ear.

A rat crept softly through vegetation
Dragging its slimy belly on the bank
While I was fishing in the dull canal
On a winter evening round behind the gashouse
Musing upon the king my brother's wreck
And the king my father's death before him.
White bodies naked on the low damp ground
And bones cast in a little low dry garret,
Rattled by the rat's foot only, year to year.
But at my back from time to time I hear
The sound of horns and motors, which shall bring
Sweeney to Mrs. Porter in the spring.
O the moon shone bright on Mrs. Porter
And on her daughter
They wash their feet in soda water
Et O ces voix d'enfants, chantant dans la coupole!

Twit twit twit
Jug jug jug jug jug jug
So rudely forc'd
Tereu

Unreal City
Under the brown fog of a winter noon
Mr. Eugenides, the Smyrna merchant
Unshaven, with a pocket full of currants
C.i.f. London: documents at sight,
Asked me in demotic French
To luncheon at the Cannon Street Hotel
Followed by a weekend at the Metropole.

At the violet hour, when the eyes and back
Turn upward from the desk, when the human engine waits
Like a taxi throbbing waiting,
I Tiresias, though blind, throbbing between two lives,
Old man with wrinkled female breasts, can see
At the violet hour, the evening hour that strives

Homeward, and brings the sailor home from sea,
The typist home at teatime, clears her breakfast, lights
Her stove, and lays out food; in tins.
Out of the window perilously spread
Her drying combinations touched by the sun's last rays,
On the divan are piled (at night her bed)
Stockings, slippers, camisoles, and stays.
I Tiresias, old man with wrinkled dugs
Perceived the scene, and foretold the rest—
I too awaited the expected guest.
He, the young man carbuncular, arrives,
A small house agent's clerk, with one bold stare,
One of the low on whom assurance sits
As a silk hat on a Bradford millionaire.
The time is now propitious, as he guesses,
The meal is ended, she is bored and tired,
Endeavours to engage her in caresses
Which are still unrequited, if undesired.
Flushed and decided, he assaults at once;
Exploring hands encounter no defence;
His vanity requires no response,
And makes a welcome of indifference.
(And I Tiresias have foresuffered all
Enacted on this same divan or bed;
I who have sat by Thebes below the wall
And walked among the lowest of the dead.)
Bestows one final patronising kiss,
And gropes his way, finding the stairs unlit...

She turns and looks a moment in the glass,
Hardly aware of her departed love;
Her brain allows one-half formed thought to pass:
'Well now that's done: and I'm glad it's over.'
When lovely woman stoops to folly and
Paces about her room again, alone,
She smooths her hair with automatic hand,
And puts a record on the gramophone.

'This music crept by me upon the waters'
And along the Strand, up Queen Victoria Street.
O City city, I can sometimes hear
Beside a public bar in Lower Thames Street,
The pleasant whining of a mandolin
And a clatter and a chatter from within
Where fishmen lounge at noon: where the walls
Of Magnus Martyr hold
Inexplicable splendour of Ionian white and gold.

The river sweats
Oil and tar
The barges drift
With the turning tide
Red sails
Wide
To leeward, swing on the heavy spar.
The barges wash
Drifting logs
Down Greenwich reach
Past the Isle of Dogs.
 Weialala leia
 Wallala leialala

Elizabeth and Leicester
Beating oars
The stern was formed
A gilded shell
Red and gold
The brisk swell
Rippled both shores
Southwest wind
Carried down stream
The peal of bells
White towers
 Weialala leia
 Wallala leialala

'Trams and dusty trees
Highbury bore me. Richmond and Kew
Undid me. By Richmond I raised my knees
Supine on the floor of a narrow canoe.'

'My feet are Moorgate, and my heart
Under my feet. After the event
He wept. He promised "a new start."
I made no comment. What should I resent?'
'On Margate Sands.
I can connect
Nothing with nothing.
The broken fingernails of dirty hands.
My people humble people who expect
Nothing.'
 la la
To Carthage then I came

Burning burning burning burning
O Lord Thou pluckest me out

O Lord Thou pluckest
burning

Part 4 - Death by Water

Phelbas the Phoenician, a fortnight dead,
Forgot the cry of gulls, and the deep sea swell
And the profit and loss.

A current under sea

Picked his bones in whispers. As he rose and fell
He passed the stages of his age and youth
Entering whirlpool.

Gentile or Jew

O you who turn the wheel and look to windward,
Consider Phlebas, who was once handsome and tall as you.

Part 5 - What the Thunder Said

After the torchlight red on sweaty faces
After the frosty silence in the gardens
After the agony in stony places
The shouting and the crying
Prison and palace and reverberation
Of thunder of spring over distant mountains
He who was living is now dead
We who were living are now dying
With a little patience

Here is no water but only rock
Rock and no water and the sandy road
The road winding above among the mountains
Which are mountains of rock without water
If there were water we should stop and drink
Amongst the rock one cannot stop or think
Sweat is dry and feet are in the sand
If there were only water amongst the rock
Dead mountain mouth of carious teeth that cannot spit
Here one can neither stand nor lie nor sit
There is not even silence in the mountains
But dry sterile thunder without rain
There is not even solitude in the mountains
But red sullen faces sneer and snarl
From doors of mudcracked houses
If there were water
And no rock
If there were rock
And also water
And water
A spring

A pool among the rock
If there were the sound of water only
And dry grass singing
But sound of water over a rock
Where the hermit-thrush sings in the pine trees
Drip drop drip drop drop drop drop
But there is no water

Who is the third who walks always beside you?
When I count, there are only you and I together
But when I look ahead up the white road
There is always another one walking beside you
Gliding wrapt in a brown mantle, hooded
I do not know whether a man or a woman
—But who is that on the other side of you?

What is that sound high in the air
Murmur of maternal lamentation
Why are those hooded hordes swarming
Over endless plains, stumbling in cracked earth
Ringed by the flat horizon only
What is the city over the mountains
Cracks and reforms and bursts in the violet air
Falling towers
Jerusalem Athens Alexandria
Vienna London
Unreal

A woman drew her long black hair out tight
And fiddled whisper music on those strings
And bats with baby faces in the violet light
Whistled, and beat their wings
And crawled head downward down a blackened wall
And upside down in air were towers
Tolling reminiscent bells, that kept the hours
And voices singing out of empty cisterns and exhausted wells

In this decayed hole among the mountains
In the faint moonlight, the grass is singing
Over the tumbled graves, about the chapel
There is an empty chapel, on the wind's home.
It has no windows, and the door swings,
Dry bones can harm no one.
Only a cock stood on the rooftree
Co co rico co co rico
In a flash of lightning. Then a damp gust
Bringing rain
Ganga was sunken, and the limp leaves
Waited for rain, while the black clouds

Gathered far distant, over Himavant.
The jungle crouched, humped in silence.
Then spoke the thunder

DA

Datta: what have we give?

My friend, blood shaking my heart
The awful daring of a moment's surrender
Which an age of prudence can never retract
By this, and this only, we have existed
Which is not to be found in our obituaries
Or in memories draped by the beneficent spider
Or under seals broken by the lean solicitor
In our empty rooms

DA

Dayadhvam: I have heard the key
Turn in the door once and turn once only
We think of the key, each in his prison
Thinking of the key, each confirms a prison
Only at nightfall, aethereal rumours
Revive for a moment a broken Coriolanus

DA

Damyata: The boat responded
Gaily, to the hand expert with sail and oar
The sea was calm, your heart would have responded
Gaily, when invited, beating obedient
To controlling hands

I sat upon the shore

Fishing, with arid plain behind me
Shall I at least set my lands in order?
London Bridge is falling down falling down falling down
Poi s'ascose nel foco che gli affina
Quando fiam uti chelidon—O swallow swallow
Le Prince d'Aquitaine a la tour abolie
These fragments I have shored against my ruins
Why then Ile fit you. Hieronymo's mad againe.

Datta. Dayadhvam. Damyata.

Shantih Shantih Shantih

El Otro³⁵

Jorge Luis Borges

El hecho ocurrió en el mes de febrero de 1969, al norte de Boston, en Cambridge. No lo escribí inmediatamente porque mi primer propósito fue olvidarlo, para no perder la razón. Ahora, en 1972, pienso que si lo escribo, los otros lo leerán como un cuento y, con los años, lo será tal vez para mí.

Sé que fue casi atroz mientras duró y más aún durante las desveladas noches que lo siguieron. Ello no significa que su relato pueda conmover a un tercero.

Serían las diez de la mañana. Yo estaba recostado en un banco, frente al río Charles. A unos quinientos metros a mi derecha había un alto edificio, cuyo nombre no supe nunca. El agua gris acarreaba largos trozos de hielo. Inevitablemente, el río hizo que yo pensara en el tiempo. La milenaria imagen de Heráclito. Yo había dormido bien; mi clase de la tarde anterior había logrado, creo, interesar a los alumnos. No había un alma a la vista.

Sentí de golpe la impresión (que según los psicólogos corresponde a los estados de fatiga) de haber vivido ya aquel momento. En la otra punta de mi banco alguien se había sentado. Yo hubiera preferido estar solo, pero no quise levantarme en seguida, para no mostrarme incivil. El otro se había puesto a silbar. Fue entonces cuando ocurrió la primera de las muchas zozobras de esa mañana. Lo que silbaba, lo que trataba de silbar (nunca he sido muy entonado), era el estilo criollo de *La tapera* de Elías Regules. El estilo me retrajo a un patio, que ha desaparecido, y a la memoria de Álvaro Melián Lafinur, que hace tantos años ha muerto. Luego vinieran las palabras. Eran las de la décima del principio. La voz no era la de Álvaro, pero quería parecerse a la de Álvaro. La reconocí con horror.

- Señor, ¿usted es oriental o argentino?

- Argentino, pero desde el 14 vivo en Ginebra - fue la contestación.

Hubo un silencio largo. Le pregunté:

- ¿En el número 17 de Malgnou, frente a la iglesia rusa?

Me contestó que sí.

³⁵ In: BORGES, Jorge Luis. *El Hacedor*. Buenos Aires, Emecé Editores, 2000.

- En tal caso - le dije resueltamente - usted se llama Jorge Luis Borges. Yo también soy Jorge Luis Borges. Estamos en 1969, en la ciudad de Cambridge.

- No - me respondió con mi propia voz un poco lejana.

Al cabo de un tiempo insistió:

- Yo estoy aquí en Ginebra, en un banco, a unos pasos del Ródano. Lo raro es que nos parecemos, pero usted mucho mayor, con la cabeza gris.

Yo le contesté:

- Puedo probarte que no miento. Voy a decirte cosas que no puede saber un desconocido. En casa hay un mate de plata con un pie de serpientes, que trajo de Perú nuestro bisabuelo. También hay una palangana de plata, que pendía del arzón. En el armario de tu cuarto hay dos filas de libros. Los tres volúmenes de *Las mil y una noches* de Lane, con grabados en acero y notas cuerpo menor entre capítulo y capítulo, el diccionario latino de Quicherat, la *Germania* de Tácito en latín y en la versión de Gordon, un *Don Quijote* de la casa Garnier, las *Tablas de sangre* de Rivera Indarte, con la dedicatoria del autor, el *Sartor Resatus* de Carlyle, una biografía de Amiel y, escondido de tras de los demás, un libro en rústica sobre las costumbres sexuales de los pueblos balcánicos. No he olvidado tampoco un atardecer en un primer piso de la plaza Dubourg.

- Dufour - corrigió.

- Está bien, Dufour. ¿Te con todo eso?

- No - respondió – Esas pruebas no prueban nada. Si yo lo estoy soñando, es natural que sepa lo que yo sé. Su catálogo prolijo es del todo vano.

La objeción era justa. Le contesté:

- Si esta mañana y este encuentro son sueños, cada un de los dos tiene que pensar que el soñador es él. Tal vez dejemos de soñar, tal vez no. Nuestra evidente obligación, mientras tanto, es aceptar el sueño, como hemos aceptado el universo y haber sido engendrados y mirar con los ojos y respirar.

- ¿Y si el sueño durara? - dijo con ansiedad.

Para tranquilizarlo y tranquilizarme, fingí un aplomo que ciertamente no sentía. Le dije:

- Mi sueño ha durado ya setenta años. Al fin y al cabo, al recordarse, no hay persona que no se encuentre consigo misma. Es lo que nos está pasando ahora, salvo

que somos dos. ¿No querés saber algo de mi pasado, que es el porvenir que te espera?

Asintió sin una palabra. Yo proseguí un poco perdido:

- Madre está sana e buena en su casa de Charcas y Maipú, en Buenos Aires, pero padre murió hace unos treinta años. Murió del corazón. Lo acabó una hemiplejia; la mano izquierda puesta sobre la mano derecha era como la mano de un niño sobre la mano de un gigante. Murió con impaciencia de morir, pero sin una queja. Nuestra abuela había muerto en la misma casa. Unos días antes del fin, nos llamó a todos y nos dijo: “Soy una mujer muy vieja, que está muriéndose muy despacio. Que nadie se alborote por una cosa tan común y corriente.” Norah, tu hermana, se caso y tiene dos hijos. A propósito, en casa, ¿cómo están?

- Bien. Padre siempre con sus bromas contra la fe. Anoche dijo que Jesús era como los gauchos, que no quieren comprometerse, y que por eso predicaba en parábolas.

Vaciló y me dijo:

- ¿Y usted?

- No sé la cifra de los libros que escribirás, pero sé que son demasiados. Escribirás poesías que te darán un agrado no compartido y cuentos de índole fantástica. Darás clases como tu padre y como tantos otros de nuestra sangre.

Me agradó que nada me preguntara sobre el fracaso o éxito de los libros. Cambié de tono e proseguí:

- En lo que se refiere a la historia... Hubo otra guerra, casi entre los mismos antagonistas. Francia no tardó en capitular; Inglaterra y América libraron contra un dictador alemán, que se llamaba Hitler, la cíclica batalla de Waterloo. Buenos Aires, hacia 1946, engendró otro Rosas, bastante parecido a nuestro pariente. El 55, la provincia de Córdoba nos salvó, como antes Entre Ríos. Ahora, las cosas andan mal. Rusia está apoderándose del planeta; América, trabada por la superstición de la democracia, no se resuelve a ser un imperio. Cada día que pasa nuestro país es más provinciano. Más provinciano y más engreído, como si cerrara los ojos. No me sorprendería que la enseñanza del latín fuera reemplazada por la de guaraní.

Noté que apenas me prestaba atención. El miedo elemental de lo imposible y sin embargo cierto lo amilanaba. Yo, que no he sido padre, sentí por ese pobre

muchacho, más íntimo que un hijo de mi carne, una oleada de amor. Vi que apretaba entre las manos un libro. Le pregunté que era.

- *Los poseídos* o, según creo, *Los demonios* de Fyodor Dostoievski - me replicó no sin vanidad.

- Se me ha desdibujado. ¿Qué tal es?

No bien lo dije, sentí que la pregunta era una blasfemia.

- El maestro ruso - dictaminó - ha penetrado más que nadie en los laberintos del alma eslava.

Esa tentativa retórica me pareció una prueba de que se había serenado.

Le pregunté que otros volúmenes del maestro había recorrido.

Enumeró dos o tres, entre ellos *El doble*.

Le pregunté si al leerlos distinguía bien los personajes, como en el caso de Joseph Conrad, y si pensaba proseguir el examen de la obra completa.

- La verdad es que no - me respondió con cierta sorpresa.

Le pregunté qué estaba escribiendo y me dijo que preparaba un libro de versos que se titularía *Los himnos rojos*. También había pensado en *Los ritmos rojos*.

- ¿Por qué no? - le dije -. Podés alegar buenos antecedentes. El verso azul de Rubén Darío y la canción gris de Verlaine.

Sin hacerme caso, me aclaró que su libro cantarí la fraternidad de todos los hombres. El poeta de nuestro tiempo no puede dar la espalda a su época.

Me quedé pensando y le pregunté si verdaderamente se sentía hermano de todos. Por ejemplo, de todos los empresarios de pompas fúnebres, de todos los carteros, de todos los buzos, de todos los que viven en la acera de los números pares, de todos los afónicos, etcétera. Me dijo que su libro se refería a la gran masa de los oprimidos y parias.

- T masa de oprimidos y de parias - le contesté - no es más que una abstracción. Sólo los individuos existen, si es que existe alguien. *El hombre de ayer no es el hombre de hoy* sentenció algún griego. Nosotros dos, en este banco de Ginebra o de Cambridge, somos tal vez la prueba.

Salvo en las severas páginas de la historia, los hechos memorables prescinden de frases memorables. Un hombre a punto de morir quiere acordarse de un grabado entrevisto en la infancia; los soldados que están por entrar en la batalla hablan del barro o del sargento. Nuestra situación era única y, francamente, no estábamos

preparados. Hablamos, fatalmente, de letras; temo no haber dicho otras cosas que las suelo decir a los periodistas. Mi *alter ego* creía en la invención o descubrimiento de metáforas nuevas; yo en las que corresponden a afinidades íntimas e notorias y que nuestra imaginación ya ha aceptado. La vejes de los hombres e el ocaso, los sueños y la vida, el correr del tiempo y el agua. Le expuse esta opinión, que expondría en un libro años después.

Casi no me escuchaba. De pronto dijo:

- Si usted ha sido yo, ¿Cómo explicar que haya olvidado su encuentro con un señor de edad que en 1918 le dijo que también era Borges?

No había pensado en esta dificultad. Le respondí sin convicción:

- Tal vez el hecho fuera tan extraño que traté de olvidarlo.

Aventuró una tímida pregunta:

- ¿Cómo anda su memoria?

Comprendí que par un muchacho que no había cumplido veinte años, un hombre con más de setenta era casi un muerto. Le contesté:

- Suele parecerse al olvido, pero todavía encuentra lo que le encargaran. Estudio anglosajón y no soy el último de la clase.

Nuestra conversación ya había durado demasiado para ser la de un sueño.

Una brusca idea se me ocurrió.

- Yo te puedo probar inmediatamente - le dije - que no estás soñando conmigo. Oí bien este verso, que no has leído nunca, que yo recuerde.

Lentamente entoné la famosa línea:

L'hydre - univers tordant son coros écaillé d'astres.

Sentí su casi temeroso estupor. Lo repitió en voz baja, saboreando cada resplandeciente palabra.

- Es verdad - balbuceó -. Yo no podré nunca escribir una línea como ésa.

Hugo nos había unido.

Antes, él había repetido con fervor, ahora lo recuerdo, aquella breve pieza en que Walt Whitman rememora una compartida noche ante el mar, en que fue realmente feliz.

- Si Whitman la ha cantado - observé - es porque la deseaba y no sucedió. El poema gana si adivinamos que es la manifestación de un anhelo, no la historia de un hecho.

Se quedó mirándome.

- Usted no lo conoce - exclamó -. Whitman es incapaz de mentir.

Medio siglo no pasa en vano. Bajo nuestra conversación de personas de miscelánea lectura y gustos diversos, comprendí que no podíamos entendernos. Éramos demasiado distintos y demasiado parecidos. No podíamos engañarnos, lo cual hace difícil el diálogo. Cada uno de los dos era el remedio caricaturesco del otro. La situación era hartamente anormal para durar mucho más tiempo. Aconsejar o discutir era inútil, porque su inevitable destino era ser el que soy.

De pronto recordé una fantasía de Coleridge. Alguien sueña que cruza el paraíso y le dan como prueba una flor. Al despertarse, ahí está la flor.

Se me ocurrió un artificio análogo.

- Oí - le dije -, ¿tenés algún dinero?

- Sí - me replicó -. Tengo unos veinte francos. Esta noche lo convidé a Simón Juchlinski en el *Crocodile*.

- Dile a Simón que ejercerá la medicina en Carouge, y que hará mucho bien... ahora, me das una de tus monedas.

Sacó tres escudos de plata y unas piezas menores sin comprender me ofreció uno de los primeros.

Yo le tendí uno de esos imprudentes billetes americanos que tienen muy diverso valor y al mismo tamaño. Lo examinó con avidez.

- No puede ser - gritó -. Lleva la fecha de 1974.

(Meses después alguien me dijo que los billetes de Banco no llevan fecha.)

- Todo esto es un milagro - alcanzó a decir - y lo milagroso da miedo. Quienes fueran testigos de la resurrección de Lázaro habrán quedado horrorizados.

No hemos cambiado nada, pensé. Siempre las referencias librescas.

Hizo pedazos el billete y guardó la moneda.

Yo resolví tirarla al río. El arco del escudo de plata perdiéndose en el río de plata hubiera conferido a mi historia una imagen vívida, pero la suerte no quiso.

Respondí que lo sobrenatural, si ocurre dos veces, deja de ser aterrador. Le propuse que nos viéramos al día siguiente, en ese mismo banco que está en dos tiempos y dos sitios.

Asintió en el acto y me dijo, sin mirar el reloj, que se le había hecho tarde. Los dos mentíamos y cada cual sabía que su interlocutor estaba mintiendo. Le dije que iban a venir a buscarme.

- ¿A buscarlo? - me interrogó.

- Sí. Cuando alcances mi edad habrás perdido casi por completo la vista. Verás el color amarillo y sombras y luces. No te preocupes. La ceguera gradual no es una cosa trágica. Es como un lento atardecer de verano.

Nos despedimos sin habernos tocado. Al día siguiente no fui. El otro tampoco habrá ido.

He cavilado mucho sobre este encuentro, que no he contado a nadie. Creo haber descubierto la clave. El encuentro fue real, pero el otro conversó conmigo en un sueño y fue así que pudo olvidarme; yo conversé con él en la vigilia y todavía me atormenta el recuerdo.

El otro me soñó, pero no me soñó rigurosamente. Soñó, ahora lo entiendo, la imposible fecha en dólar.

El Fin³⁶

Jorge Luis Borges

Recabarren, tendido, entreabrió los ojos y vio el oblicuo cielo raso de junco. De la otra pieza le llegaba un rasgueo de guitarra, una suerte de pobrísimo laberinto que se enredaba y desataba infinitamente... Recobró poco a poco la realidad, las cosas cotidianas que ya no cambiaría nunca por otras. Miró sin lástima su gran cuerpo inútil, el poncho de lana ordinaria que le envolvía las piernas. Afuera, más allá de los barrotes de la ventana, se dilataban la llanura y la tarde; había dormido, pero aun quedaba mucha luz en el cielo. Con el brazo izquierdo tanteó, hasta dar un cencerro de bronce que había al pie del catre. Una o dos veces lo agitó; del otro lado de la puerta seguían llegándole los modestos acordes. El ejecutor era un negro que había aparecido una noche con pretensiones de cantor y que había desafiado a otro forastero a una larga payada de contrapunto. Vencido, seguía frecuentando la pulpería, como a la espera de alguien. Se pasaba las horas con la guitarra, pero no había vuelto a cantar; acaso la derrota lo había amargado. La gente ya había se acostumbrado a ese hombre inofensivo. Recabarren, patrón de la pulpería, no olvidaría ese contrapunto; al día siguiente, al acomodar unos tercios de yerba, se le había muerto bruscamente el lado derecho y había perdido el habla. A fuerza de apiadarnos de las desdichas de los héroes de las novelas concluimos apiadándonos en exceso de las desdichas propias; no así el sufrido Recabarren, que aceptó la parálisis como antes había aceptado el rigor y soledades de América. Habitado a vivir en el presente, como los animales, ahora miraba el cielo y pensaba que el cerco rojo de la luna era seña de lluvia.

Un chico de rasgos aindiados (hijo suyo, tal vez) entreabrió la puerta. Recabarren le preguntó con los ojos si había algún parroquiano. El chico, taciturno, le dijo por señas que no; el negro no cantaba. El hombre postrado se quedó solo, su mano izquierda jugó un rato con el cencerro, como si ejerciera un poder.

La llanura, bajo el último sol, era casi abstracta, como vista en un sueño. Un punto se agitó en el horizonte y creció hasta ser un jinete, que venía, o parecía venir,

³⁶ In: BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2001.

a la casa. Recabarren vio el chambergo, el largo poncho oscuro, el caballo moro, pero no la cara del hombre, que, por fin, sujetó el galope y vino acercándose al trotecito. A unas doscientas varas dobló. Recabarren no lo vio más, pero lo oyó chistar, apearse, atar el caballo al palenque y entrar con paso firme en la pulpería.

Sin alzar los ojos del instrumento, donde parecía buscar algo, el negro dijo con dulzura:

- Ya sabía yo señor, que podía contar con usted.

El otro, con voz áspera, replicó:

- Y yo con vos, moreno. Una porción de días te hice esperar, pero aquí he venido.

Hubo silencio. Al fin, el negro respondió:

- Me estoy acostumbrando a esperar. He esperado siete años.

El otro explicó sin apuro:

- Más siete años pasé yo sin ver mis hijos. Los encontré ese día y no quise mostrarme como un hombre que anda a las puñaladas.

El forastero, que se había sentado en el mostrador, se rió de buena gana. Pidió una caña y la paladeó sin concluir.

- Les di buenos consejos - declaró -, queque nunca están de más y no cuestan nada. Les dije, entre otras cosas, que el hombre no debe derramar la sangre del hombre.

Un lento acorde precedió la respuesta del negro:

- Hizo bien. Así no se parecerán a nosotros.

- Por lo menos a mí - dijo el forastero y añadió como si pensara en voz alta -:
Mí destino ha querido que yo matara y ahora, otra vez, me pone el cuchillo en la mano.

El negro, como si no lo oyera, observó:

- Con el otoño se van acortando los días.

- Con la luz que queda me basta - replicó el otro, poniéndose de pie.

Se cuadró ante el negro y le dijo como cansado:

- Dejé en paz la guitarra, que hoy te espera otra clase de contrapunto.

Los dos se encaminaron a la puerta. El negro, al salir, murmuró:

- Tal vez en éste me vaya tan mal como en el primero.

El otro contestó con seriedad:

- En el primero no te fue mal. Lo que pasó es que andabas ganoso de llegar al segundo.

Se alejaron un trecho de las casas, caminando a la par. Un lugar de la llanura era igual a otro y la luna resplandecía. De pronto se miraron, se detuvieron y el forastero se quitó las espaldas. Ya estaban con el poncho en el antebrazo, cuando el negro dijo:

- Un acosa quiero pedirle antes que nos trabemos. Que en este encuentro ponga todo su coraje y toda su maña, como en aquel otro de hace siete años, cuando mató a mi hermano.

Acaso por primera vez en su diálogo, Martín Fierro oyó el odio. Su sangre lo sintió como un acicate. Se entrevaron e el acero filoso rayó y marcó la cara del negro.

Hay una hora de la tarde que la llanura está por decir algo; nunca lo dice o tal vez lo dice infinitamente y no lo entendemos, o lo entendemos pero es intraducible como la música... Desde su catre, Recabarren vio el fin, Un embestida t el negro reculó, perdió pie, amagó un hachazo a la cara y se tendió en un puñalada profunda, que penetró en el vientre. Después vino otra que el pulpero no alcanzó a precisar y Fierro no se levantó. Inmóvil, el negro parecía vigilar su agonía laboriosa. Limpió el facón ensangrentado en el pasto y volvió a las casas con lentitud, sin mirar para atrás. Cumplida su tarea de justiciero, ahora era nadie. Mejor dicho era el otro: no tenia destino sobre la tierra y había matado a un hombre.

Borges y yo³⁷

Jorge Luis Borges

Al otro, a Borges, es quien le ocurren las cosas. Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel, de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario biográfico. Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVIII, el sabor del café y la prosa de Stevenson; el otro comparte esas preferencias, pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor. Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil; yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica. Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero estas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o de la tradición. Por lo demás, yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y sólo algún instante de mí podrá sobrevivir en el otro. Poco a poco voy cediéndole todo, aunque me consta su perversa costumbre de magnificar e falsear. Spinoza entendió que todas las cosas quieren preservar en su ser; la piedra eternamente quiere ser piedra y un tigre un tigre. Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy), pero me reconozco menos en sus libros que en muchos otros o que en el laborioso rasgueo de una guitarra. Hace años yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito, pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas. Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es olvido, o del otro.

No sé cuál de los dos escribe esta página

³⁷ In: BORGES, Jorge Luis. *El Hacedor*. Buenos Aires, Emecé Editores, 2000.

El espejo de los sueños³⁸

Evgen Bavčar

³⁸ In: <http://www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/bavcar>

ATO CRIATIVO E CUMPLICIDADE
Márcio Mariath Belloc
Orientador: Prof. Dr. Edson Luiz André de Sousa

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL – UFRGS
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

Porto Alegre, 2005.