

Anotações sobre *Língua Morta**

* Este texto não é propriamente um ensaio sobre os trabalhos de Ana Luiza Dias Batista, mas um conjunto de anotações que preparei para argui-la em sua defesa de Doutorado. Meu objeto de análise é *Língua Morta*, tese apresentada pela artista ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da ECA-USP. A banca de Ana Luiza ocorreu em abril de 2014 e contou também com as arguições dos professores Carmela Gross, Ismail Xavier, Samuel Titan Jr. e Sônia Salzstein, orientadora da pesquisa. Conforme o leitor notará, optei por editar o texto o mínimo possível para preservar o tom que a circunstância exigia. Por essa razão, dirijo-me diretamente à artista para formular minhas considerações e enunciar minhas dúvidas. Ana Luiza, após minha fala, respondeu brilhantemente as questões, esclarecendo pontos específicos de seus trabalhos. Aconselho que o leitor acompanhe este texto cotejando-o com a tese (<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-20102014-101155/pt-br.php>) e com os trabalhos da artista (www.anadiasbatista.com.br).

Das 15 seções de *Língua morta*, 13 são capítulos propriamente considerados, há uma bibliografia anotada e 1 conjunto de fichas técnicas de 29 de seus trabalhos, um recorte específico da sua produção artística. As seções de *Língua morta* são a um só tempo heterogêneas e intrincadas, contaminam-se e se esclarecem mutuamente. Os capítulos de abertura e fechamento são pares, ambos nomeados “Sem Título”. No “Sem Título” das primeiras páginas, todas as frases iniciam-se por verbos no infinitivo. Ao listar ações, propósitos e modos de proceder, você termina por circunscrever o contexto, o objeto de estudo, a metodologia, os códigos de funcionamento do objeto-tese. No “Sem Título” conclusivo, a prosa enxuta retoma ponto a ponto as regras de formalização dos movimentos internos da tese. São fornecidos, assim, critérios ou instâncias de calibração para que se possa verificar a “justeza” ou adequação do objeto-tese.

Habitualmente, teses de doutorado formulam hipóteses que devem comprovar (ou abandonar). Neste caso, a forma assumida pela tese é, em si, uma hipótese sob verificação. Sua tese levanta uma suspeita naquilo que é tido como assente e estável, quebrando o pacto habitual das convenções acadêmicas. E propõe, ao contrário disso, uma escrupulosa invenção formal – e, porque escrupulosa, submetida a uma espécie de estado de vigília incessante que repõe continuamente a pergunta acerca de seu próprio estatuto, de suas

condições de possibilidade. Para tanto, não é essencial enunciar com eloquência as especificidades da pesquisa artística no ambiente acadêmico ou o lugar da fala do artista sobre o próprio trabalho. Essas questões estão e permanecem subjacentes e não precisam ser abordadas do modo assertivo como você fez no seu mestrado, defendido em 2008. A tese que você nos apresenta é a sua resposta, agora, a tais questões. Creio que isso é um ganho. A escrita do doutorado não é mera circunstância ou o contexto que provoca a organização das reflexões em torno dos seus trabalhos; a escrita é, ela mesma, um material, uma matéria-prima cuja ductilidade ou resistência específica deve ser investigada. Detectar que você toma a escrita como um material não quer dizer que você, Ana Luiza, pretenda fazer literatura ou algo do gênero. Isto seria ingênuo (ainda que alguns trechos tenham inegável qualidade literária, como aquele da página 133, no capítulo intitulado “Sistema Digestivo”, que se inicia perguntando “*o que se pode dizer em uma língua morta?...*”). Detectar que a escrita da tese é tomada como material implica notar que você a trata como trata os demais materiais dos seus trabalhos, submete todos eles, sem exceção de precedência ou hierarquia, à inspeção rigorosa. É por esse motivo, creio eu, que as correspondências e homologias estruturais traçadas entre obras e texto funcionam bem, são convincentes: ao convertê-los indistintamente em matéria-bruta podem partilhar propriedades, operar por procedimentos análogos ou apropriar-se mimeticamente dos processos de formalização um do outro.

Em sua produção artística, os trabalhos realizam operações recorrentes. O primeiro movimento implica circunscrever um campo de ação: você escolhe seu objeto e faz um levantamento das formas típicas que esse objeto assume no mundo empírico, ou seja, as condições de seu aparecimento na realidade, a matéria de que é feito, sua finalidade, a história de seu uso social e, por consequência, as cargas metafóricas que vêm aderidas ao referente que você elegeu. Trata-se da apreensão do *código de funcionamento*, nas suas palavras, do objeto ao qual o trabalho se *alinha*, tomando-lhe *mimeticamente* características ou procedimentos, ao passo que dele se diferencia pontualmente, a partir da constituição de uma lógica interna própria. Criam-se laços de afinidade e, simultaneamente, estratégias de dissimilação (Ana Luiza chega inclusive a nomear o mecanismo que evidencia a não adesão completa ao mundo de *travamento*). A formalização de seus trabalhos decorre, portanto, de uma *metodologia de aproximação* caso a caso.

Seu objeto de eleição é agora a escrita da tese e, também para ela, você forja, inventa, uma *metodologia de aproximação*. As palavras, isto é, a matéria de que a escrita é feita, não são transparentes (como muitas vezes fingem ser quando exigidas em sua função comunicativa, a mais usual no meio acadêmico). Você sabe bem disso: sua tese desconfia da

eficácia e da suficiência da linguagem, realça sua natureza ambígua, especiosa, falha. É evidente que na mediação entre pensamento e experiência, sobram restos. Evidente também que a escrita proporciona uma experiência de contornos próprios. Possivelmente, não há material com mais historicidade. Até os impasses e crises desse material têm uma história farta. Há muito se faz a “literatura da despavbra”, embora o termo se remeta à Samuel Beckett – autor que, não à toa, você cita nas duas pontas da tese, nos dois momentos “Sem Título” (“*raciocinar mal*”, “*cair melhor*”, dois excertos da prosa final do autor, fase aguda da sua “*atitude de ironia para com as palavras, através das palavras*”, quando, mais que nunca, Beckett desferia estocadas para cavar buracos na linguagem, para – seu dito célebre – “*que aquilo que está à espreita por trás comece a atravessar*”, ou seja, no ápice de um projeto de simplificação e de empobrecimento da linguagem para contribuir o mais possível para desgraçar a eloquência, rumo ao “*piorável pior*”). A crise da forma literária enfrentada por Beckett é uma das facetas da crise da representação que marcou a arte moderna como um todo. Sua *metodologia de aproximação* está ciente disso, sem fazer alarde. Você encontrou um jeito sagaz para forjar calços nesse terreno comum mas arenoso, esboroadado, e assim sugerir rebatimentos ou reverberações externos no interior do objeto-tese: coligiu e anotou pontualmente a bibliografia.

Trata-se de uma bela solução. Os autores que você reúne e, sobretudo, os trechos que você destaca, colhidos à lupa, nos fornecem os indícios das operações da tese, e não apenas uma relação de possíveis interlocutores ou um pano de fundo. Percebe-se que as afinidades miméticas em jogo dizem respeito aos trabalhos enquanto objetos emancipados e o texto da tese, e também entre seu texto e os demais textos que lançam luz sobre sua própria forma ou movimento interno; logo, sobre a própria escrita. “*Resta-nos trapacear a linguagem visando a responsabilidade da forma*”, diz Roland Barthes no trecho que você recortou. De Gustave Flaubert, você traz a fala que se refere à composição de *Três Contos*, “*um tríptico de unidades autônomas e conexões sutis*” e, depois a possibilidade da narrativa incorporar formalmente atributos de personagens. De Georges Perec, a imagem que a descrição é capaz de “*ramificar, ampliar e desdobrar exponencialmente um espaço esquadrinhado*”. De William Faulker, a ideia de que cabe ao leitor de *O som e a fúria* cercar os fatos e tentar organizá-los, uma vez que as transições de voz não são anunciadas, se dão sem hierarquia ou mediações, “*assim como saltos no espaço e no tempo*”. E por aí vai... Sem hierarquia ou mediações, e sem interpretar as citações, você reúne um conjunto provisório de procedimentos-referência que são parte da história aderida ao próprio material que você elegeu.

Comecei a leitura da tese de trás pra frente, movida pela curiosidade de uma bibliografia anotada, que acabou se prestando a um esclarecimento introdutório, reiterado pelos dois segmentos “Sem título”. Bem, a se crer no sequenciamento de verbos no infinitivo a que já me referi, a intitulação de capítulos e da tese foi o último passo. Passo difícil, imagino. O desafio era o de sustentar, a um só tempo, coesão e ambiguidade no campo semântico das suas operações, uma vez que são capítulos que se constroem como testes provisórios de agrupamentos de trabalhos. Assim, modos de cercá-los na linguagem pela nomeação devem também buscar a justeza mimética possível diante de contornos que não se fixam (nas palavras que você citou, na sua quarta e última nota de rodapé, *“mal esboçados, agrupamentos se desfazem uma vez que a orla de identidade que os sustenta, por mais estreita que seja, é ainda demasiado extensa para não ser instável”*). A instabilidade é consorte da precisão, no caso da sua tese. Não há relação de hierarquia entre os trabalhos e seus desdobramentos – uma peça gráfica relaciona-se em igualdade de condições com uma instalação uma vez que participa de sua lógica, como é o caso dos dois convites de exposições (o convite com letras de calígrafo para a mostra “Continuação”, de 2008, e convite com um autorretrato de um gigante para “Programa”, 2009). São associados trabalhos de diferentes épocas, que estiveram em diferentes contextos. Alguns trabalhos aparecem em mais de um capítulo, submetem-se a descrições diferentes conforme o aspecto a ser enfatizado no arranjo geral de cada seção – o trabalho “1, 2, 3” talvez seja o caso-limite dessa recorrência. Para cada capítulo há, portanto, critérios específicos embora vagamente consoantes com o todo, sem relação de necessidade e suficiência entre capítulos; são, assim como são os trabalhos, instâncias autônomas mas não insuladas. Cada qual engendra seu ritmo; ritmo que contamina a leitura, ora acelerada, ora regular, mas nunca morosa.

Comentarei, de agora em diante, algumas minúcias da tese. Sinto-me autorizada a isso porque fui convencida pela tese de que, nela, cada palavra, cada imagem, foi submetida a testes cuidadosos de adequação, de necessidade. Revisar, suprimir excessos, revisar de novo, dizer menos. Nada, ou quase nada, passou despercebido. É nesse “quase nada” que vou me deter. Há duas sentenças que não me parecem suficientemente claras e estão nas seções que se prestam aos esclarecimentos, nos “Sem título”. A breve afirmação da página 150, *“não há um planejamento geral”*. Creio que há e que ele não dissimula a própria contingência. Não entendi o porquê dessa afirmação. Claro que infiro que você queira dizer que não há um conceito que preceda ou alinhavos os capítulos, mas acho que aqui, “dizer mal” não é um ganho. Talvez fosse o caso de dizer menos... A outra afirmação que parece destoante recorre a uma palavra que enseja um estranhamento, uma dubiedade que pode levar a um

entendimento contrário ao movimento da tese: na página 16, em “Sem Título”, lê-se “*verificar os efeitos coercivos do conjunto*”. Coerção? Que verificação de “coerção” é essa? Como aliar a ideia de coerção como coibição (porque essa é acepção primeira da palavra; trata-se, aliás, de um termo jurídico bem específico) com a noção de identidades reversíveis e provisórias de que você dispõe para juntar os trabalhos? Enfim, o que quero dizer é que não é imediata a ideia de que coercivo também se referira àquilo que é suscetível de ser comprimido, diminuído. Note que só comentei o uso do termo no sentido jurídico porque você usa um outro dessa natureza para designar um procedimento central da tese, conforme comentarei.

No interior de cada capítulo, as passagens entre os trabalhos são diretas, sem mediações explicativas. Anuncia-se que sua escrita tomará tudo literalmente, evitando interpretações. O procedimento é estritamente descritivo, e o sentido de descrição é muito preciso: “*trazer para o primeiro plano*”. Descrever é sempre uma tomada de partido, e o modo de encadear as descrições tem no objeto-tese suma relevância. São descrições substantivadas, sendo adjetivos e advérbios suprimidos o mais possível. A atenção cuidadosa ao modo como os trabalhos se encadeiam é um dado anterior de sua produção artística: sempre importa a confrontação entre os trabalhos no espaço expositivo, eles entre si pois o próprio atrito gera construção recíproca de sentido – isso é essencial em mostras como “Programa” (2009); “Área, alcance, domínio, esfera” (2011); na exposição no Mariantonia (2004); em “Vistosa” (2008) e em “Economia doméstica” (2013). Na tese, as transições entre trabalhos se dão por “*acareação*”, diz muito acertadamente você, emprestando um termo jurídico curioso, uma espécie de procedimento em chave negativa: diante de depoimentos divergentes as partes são convocadas para o confronto de versões contraditórias no intuito de revelar o falseamento, ou o enredo menos plausível, menos convincente, porque mal articulado, inexato ou carente de provas de verossimilhança. Crê-se que na confrontação direta uma versão pode expor as brechas da outra, as falhas, faltas e inconsistências trazendo à tona instâncias de inverdade. Acaareação seria o modo de provar uma verdade por exclusão das mentiras.

Você vai evidenciando, assim, nos capítulos que você se recusa a intitular, os critérios da sua instância de enunciação, voz que vai inventando-se por analogia aos trabalhos, e que, por isto mesmo, faz questão de evidenciar seus critérios construtivos, mecanismos e estratégias, exatamente como seus trabalhos costumam fazer. Claro que essa “voz enunciativa” irá reiterar seus procedimentos em várias passagens, exatamente como sua produção faz. Vejamos no capítulo intitulado “Sequência”, as duas últimas linhas da página 102, “*é preciso ter em conta que essa conversão se fez a custa do acréscimo de uma ficção, e com a mediação encenada da linguagem*”. Uma ressalva que não precisaria ser enunciada, e só o é

para fazer um “par reiterativo” com a ressalva das duas últimas linhas da página 127, com a qual você encerra o capítulo. Digo isso, porque a “acareação” entre descrição às páginas 101 e 102 e trabalho (que se segue nas 10 folhas subsequentes, entre as páginas 103 e 122) dá conta de evidenciar a ficção forjada. Bastaria comparar escrita e imagens para constatar que a “precisão sequencial” não passa de encenação na linguagem, de trapaça. O trabalho, intitulado “ooo oooooo”, é feito de pequenos círculos, de bolinhas, que foram sendo suprimidas ou escorregaram folha abaixo desordenadamente. Primeiro, pareceu-me um singelo motim em solidariedade ao controle exercido sobre os furos de “1, 2, 3” – primos distantes dessas bolinhas! – cuja imagem vem codificada nas páginas 33 a 35, no capítulo “Numerador e Denominador”. São três páginas, cada qual repleta de um padrão de círculos preenchidos, 3 padrões de diâmetros crescentes numa proporção x vezes y ; x vezes z . Depois, o movimento me pareceu mais próximo a um despencar de cansaço das bolinhas. Exaustão da precisão, quem sabe...

A tese confronta as imagens dessa desordem com uma descrição matemática, anódina, de um método falsamente rigoroso, que simula a tentativa de racionalizar um evento que não tem uma previsibilidade razoável. Se há “Sequência”, título do capítulo, ela não é da ordem de “1, 2, 3”. É, de fato, da mesma natureza de outros trabalhos mencionados no capítulo, “Apartamento” e “Maquete”. “Apartamento” traz a imagem de um sequenciamento em papel sanfonado, em que veem cômodos contíguos comunicando-se por meio de portas desenhadas. “Apartamento” é a versão gráfica desdobrada do vídeo “Maquete”, no qual a ideia de sequência se constrói pela subtração de elementos e não apenas pelos giros diante da câmera: paulatinamente vão sendo silenciados os sons-ambiente forjados para os cômodos. Ou seja, a ressalva não seria necessária porque a “trapaça” se faz notar, mas ela é parte crucial da junção dos trabalhos pela via reiterativa.

Voltando a “ooo oooooo”. No espectro de trabalhos que lidam com o espaço da página, ou com a lógica do livro ou de outra publicação impressa, a movimentação das bolinhas pelas páginas da tese é aquilo que nos proporciona uma experiência direta do trabalho, muito similar à da publicação impressa que acompanhava a “Vistosa”. Ainda que o tamanho da página seja diferente, o modo de entender o espaço é o mesmo. Isso não ocorre com “Brochura”, por exemplo. No capítulo em que aparece, “Vício de linguagem”, a experiência completa do trabalho nos é interdita. Há apenas uma imagem que reproduz uma folha de papel em branco que reproduz uma folha de papel em branco, mas não há um alinhamento lateral dessas imagens, de modo que virar a página 78 não dá conta da totalidade da

experiência proposta por “Brochura” – cujo passo a passo visual está demonstrado na página 81. A possibilidade do círculo tautológico nem se oferece ali à experiência sensível.

O conjunto de imagens de “Desenhos de calígrafo”, por sua vez, alude à experiência do trabalho mas não a repõe propriamente; entre outras coisas, falta a textura da pergaminata para a apreensão plena da proposta. Já o “Moiré da lombada” funciona bem. No interior da tese, o trabalho aparece em “O Centro”, mas também, cogito eu, relaciona-se com os “Fotolitos: Desembaçadores” que está em outra seção. Ambos operam inversões, expõem aquilo que habitualmente é descartado, elementos de marcação que orientam a feitura em série, corrigindo as possíveis imperfeições do produto final, linhas de corte, escalas de tons, sinais de registro e de identificação de arquivo, já que remontam às técnicas digitais. Além desse procedimento comum, cada trabalho opera inversões específicas: em um, o trabalho é a série de fotolitos com desenhos variados, ou seja, alça-se a cópia intermediária à situação de produto final. Já no outro, a “falha” – o desencontro das guias que provocará o erro na impressão digital – é simulada como efeito por meio de uma técnica manual de seriação, permeável às marcas de feitura, a serigrafia. Fica claro que o campo semântico escolhido não deixa de referir-se indiretamente à obsolescência dos materiais; o que é parte da sua história do uso social de algum deles (a própria escrita de calígrafo, sobretudo o “*prezado e atenciosamente*” das cartas que não se escrevem mais; ou mesmo “Hipódromo”).

A tentação de continuar o seu jogo e estabelecer novos agrupamentos é inevitável... Mas, voltando aos cotejos que você propôs, à descrição dos trabalhos e à acareação entre versão escrita e imagens dos trabalhos, noto que, no primeiro capítulo, “O Fim”, os trabalhos vão se sucedendo em uma espécie de looping, Continuação – Programa – Hipódromo – O gigante – Continuação – Programa – Hipódromo – O gigante – Continuação – Programa – Hipódromo – O gigante... Desenredam-se dos sentidos de “fim”, da necessidade de desfecho e de uma teleologia, o que faz jus a uma produção que se estrutura, muitas vezes, por circularidade, repetição, concomitância. A cada reinício de ciclo aspectos diferentes, todavia inter-relacionados, dos trabalhos são trazidos ao primeiro plano.

Já nesse primeiro agrupamento, questões cruciais da sua produção saltam aos olhos. Ao tomar os espaços – no real ou na representação – seus trabalhos vão pelas bordas e em superfície, percorrem as margens. Não à toa o interesse pelos limites físicos da tela de tv que a mangueira luminosa mimetiza, ou o gigante percorrendo o perímetro da sala, ou, capítulos adiante, justamente aquele que se chama “O Centro” (mas que não marca o centro exato do objeto-tese), o interesse pelas margens dos blocos de desenho técnico e a intervenção direta nas convenções de distinção de estatuto correspondente à cada área

delimitada por essas margens. “Continuação”, o primeiro que trabalho que aparece na tese, sobe e desce pelos cantos das escadas e rodapés. Há também os que rolam ou desdobram-se pelas paredes (como “Queimada” e “Rodagem”); há os que as enrugam por partilharem de material semelhante (“Bolso”, “Crocante” e “Chapisco”) ou os que se situam em relação a planos envidraçados (“Esquadro” e “Rendas-portuguesas”). Se dispostos no chão, não ocupam o centro do espaço (como “Casco” e “Jardins”).

Aliás, o capítulo “O Centro” não diz respeito ao centro do espaço mas à noção de cerne, supostamente referindo-se ao interior de dois trabalhos com títulos-charadas. São, todavia, trabalhos cujas operações se dão literalmente nas superfícies, que são de madeira ostensivamente goivada. O centro da lua-satélite talvez contenha os materiais que você elencou no título do trabalho – ferro, níquel, enxofre –, mas, dizem os astrônomos, o centro da lua não está bem no centro, mas um tanto deslocado em direção à Terra, pois sendo mais denso é atraído pela força de gravidade do planeta. Trata-se, portanto, de um núcleo descentrado. O centro de uma noz não pode, obviamente, ser geometricamente descrito com precisão, e, nele, o que importa é o que ali está contido. Nas suas representações, as nozes e a lua têm cernes de material idêntico.

A lua esteve na exposição “Área, alcance, domínio, esfera”, de 2011, em uma galeria de arte, mostra em que todos os trabalhos pareciam contaminados pelas propriedades das superfícies que tocavam (esquadro de vidro apoiado no vidro, lua de madeira no piso do assoalho, um bolso feito de parede). Tratava-se de um espaço difícil, aliás, os seus trabalhos têm essa característica de esquadrinhar o espaço e a ele ser responsivo, mais do que reativo. E, geralmente, os espaços que seus trabalhos ocupam não têm a suposta neutralidade do cubo branco. Por exemplo, uma outra salinha minúscula, desajeitada, da mesma galeria, onde, um ano antes, você havia exposto “Rodagem”; ou um sebo de livros em que você apresentou “Continuação”; o galpão da Vistosa, na Barra Funda; o saguão do Mariantonia; ou o subsolo da Casa das Rosas no qual você expôs o seu trabalho de graduação, uma espécie de cama elástica de ferro, um de seus primeiros trabalhos. Mesmo na sala da Estação Pinacoteca, que se esforça para parecer um espaço homogêneo, você retirou as vedações laterais e deixou expostas as estranhíssimas janelas interrompidas e em arco, ao rés-do-chão, um pé direito comprimido em relação à área, conforme evidencia o gigante em sua caminhada sem graça, sem desenvoltura, pelo perímetro que era mostrada no elevador.

O Museu da Pampulha, em Belo Horizonte, e o Pavilhão da Bienal de São Paulo (no contexto da feira de arte SP ARTE, da qual você participou duas vezes, embora só mencione na tese a primeira participação) foram outros dois lugares cumulados de

significados enfrentado por seus trabalhos. Na tese, os dois trabalhos pensados para esses locais compartilham o mesmo agrupamento, intitulado “Ruído Branco”, junto com “Crocante” e “O Jabuti”, os dois últimos referentes à Estação Pinacoteca e recorrentes em outras seções. Enquanto “Rendas Portuguesas”, da Pampulha, parece ter conseguido equalizar os ruídos daquele conjunto arquitetônico que sugere organicidade no concreto, conforme sua descrição aponta, creio que os procedimentos de “Painel Mar” – ou a descrição de “Painel Mar” na tese – não conseguiu abafar muitas das frequências daquela arquitetura, sobretudo daquela arquitetura abrigando um evento como a SP ARTE, uma situação saturada visualmente e esgotante. Tem algo no trabalho ou na escrita conforme o trabalho ou na expectativa de lidar com aquele contexto que, ao meu ver, não “fecha” e esse foi o único momento da tese que eu senti isso. Acho belíssima a imagem metafórica do excesso de ar (que é ainda mais evidente por contraste com os outros andares abarrotados de estandes), de um vazio pesado capaz de ir lixando, polindo, tornando os trabalhos daquele pavilhão algo escorregadios. Mas não sei se o trabalho dava conta de comunicar os procedimentos explicitados no texto: os contornos do retângulo preto entrecortado pelo retângulo azul eram tão imediatamente referidos a um monitor de televisão não sintonizado, ou sintonizado naquelas imagens relaxantes de fundo de mar? O enrugamento da base relaciona-se tão imediatamente às ondas minguantes? A base também parece um tapete puxado a partir do centro... Na página 73, está escrito que *“o painel mar prometia ser capaz de organizar a experiência visual daqueles visitantes saturados”* ... “Prometia?” Será que faz sentido, em face daquela escala e do burburinho da feira, aderir um trabalho a essa promessa? Objetivamente, minha pergunta é: por que a escolha por “Painel Mar” e não “H 16”, apresentado em outra edição da SP ARTE, trabalho que mimetizava ponto a ponto o estande da sua galeria na época, aludindo inclusive as possíveis transações comerciais operadas ali durante a feira, tudo isso por meio de um modelo em escala de 1: 4? Gostaria que você comentasse essa decisão. Se bem que pra dar conta da escala da coisa só se você colocasse um dos seus mini-escalímetros ali no chão, evidenciando a impossibilidade por contraste, uma infinidade decrescente na escala, grandezas infinitesimais...

Curioso que a ideia de apresentar duas imagens absolutamente redundantes do “Painel Mar” (páginas 72 e 73), ângulos diferentes que constroem uma composição especular sem quaisquer ganhos de diferenciação, pareceu-me um acerto maior do que a descrição escrita do trabalho, sobretudo porque nas páginas subsequentes, 74 e 75, a tese também opera por duplicação de imagens similares, referidas a um outro trabalho, as Rendas-Portuguesas” da Pampulha, mas nesta “acareação” as versões se somam, há um ganho (à esquerda, a vista através da renda fica mais nítida; à direita, o inox da coluna preexistente no

espaço e o inox daquela que você construiu com as jardineiras suspensas se relacionam mais diretamente). O ganho potencializa a redundância das imagens de “Painel Mar”.

Ainda no âmbito das imagens, outra escolha que achei muito pertinente foi a do capítulo “O Dia do Jabuti”. Neste capítulo, descreve-se o suposto comportamento do jabuti vivo a partir do espaço ocupado pela bolha-vacante-de-jabuti e se relata que o comportamento do jabuti era “*menos livre e mais livre do que sugerem nossas representações*”, uma referência óbvia às fabulações sobre sua lerdeza, longevidade, sabedoria introspectiva. Ao que parece, a indiferença afetiva foi o traço mais perceptível durante o passeio. As imagens do capítulo não são fotografias do jabuti no museu, mas simulações em computador do que supostamente aconteceu, parecem stills de maquete eletrônica do enredo em projeto. A descrição visual do dia do jabuti tal como você fez devolve o evento – o fato ocorrido – para a instância da versão, da verossimilhança, rebatendo na descrição escrita e tornando ambígua a facticidade daquilo que você descreve. O registro fotográfico do passeio do jabuti está na última seção, uma foto em tamanho reduzido, junto à ficha técnica da obra (que, claro, também pode ser apenas uma montagem...).

Mais um comentário em relação às imagens – todas submetidas a testes de suficiência e necessidade, como afirmado na página 15. Não entendi o que fez a imagem da página 20 passar no teste. O registro visual do “Hipódromo” reaparece à página 28 e uma ilustração do seu desenho na página 24. Compreendam que as imagens devam ser em número suficiente para se intercalar com outras imagens seguindo a sugestão de circularidade do texto. Então talvez três sejam mesmo necessárias, e elas, como as imagens dos demais trabalhos, deveriam somar informações entre si. Até ai, tudo bem. Pergunto-me o porquê de representar o trabalho num registro fotográfico do processo mecânico de feitura. Por que mostrar o rolo de papel no maquinário de marca Walmak? Você não é uma artista que costuma se interessar pela exibição do processo industrial envolvido, aliás seus trabalhos são bastante avessos a isso. Portanto, essa imagem é uma operação tão fora dos seus procedimentos habituais que eu não entendi o que ela faz aqui. Se fosse pelo interesse na imagem-fetichê do processo, também não funcionaria. Fetichê dos bons seria uma imagem do jabuti vivo sendo escaneado por computador para dar exatidão à placa de plástico que poderá conter o jabuti em embalagem blister.

Já encerrando, gostaria de comentar uma intuição, uma impressão meio embaçada, que eu tinha diante de alguns trabalhos e que talvez tenha ficado mais clara diante da formalização da tese. Noto que “o rigor” e “a precisão” não são apenas modos de proceder em relação aos objetos eleitos pelos trabalhos, fazer-lhes “justiça mimética”, mas tema,

assunto, material. Material que você fica mexendo, provocando, fuçando... O que é precisão? Do que é feita? Como medir, como precisar, numa área cujos critérios são de uma ordem interna? Na tese, notei um acento bem-humorado que eu não tinha visto antes de modo tão nítido. Às vezes, você põe a nu uma espécie de “fetiche da precisão”, uma “mistificação do rigor” e como isso se relacionaria à nossa área de interesses, o campo artístico, aquele em que cada obra é a medida da sua própria precisão. Na sua produção, você lida, por exemplo, com instrumentos de precisão ou convenções da representação do espaço, e você sempre nos lembra de que são isto mesmo: convenções e não absolutos. Seu esquadro é de vidro, sem marcações numéricas e mesmo que as tivesse não seria facilmente manejável, em função do material e do tamanho. Suas lupas são arranjadas de modo a perder a capacidade de distinguir a nitidez dos contornos daquilo que se vê através das lentes. As margens para desenho técnico rearranjam-se como bem querem na folha, fazem até “escadinha”. A precisão reticulada dos processos de impressão atuais recusam-se a se sobrepor, querem mais é se exibir e no processo de impressão em que elas “fazem bonito”, na serigrafia. Até aqui, nada de absurdo. E tampouco apenas o discurso da perda da função. Isso também são convenções, não absolutos.

O modo como “1, 2, 3,” surge ao longo da tese, descrito conforme mais de um procedimento que opera, também comenta a precisão como tema. O capítulo em que ele primeiro aparece é o “Numerador e denominador”, em três parágrafos, 1, 2, 3, nos quais você faz uma descrição igualmente rigorosa dos três (repetindo os termos e ordem em que ocupam nas frases) mas os diferencia às minúcias das casas decimais. O tema é o rigor, a precisão; ou como desdobrar o método a partir de uma convenção, as medidas de x , do primeiro furo que disparou a seriação, e que poderia gerar rigor em derivação exponencial. A regra abstrata do trabalho desnaturaliza a regra concreta do mundo, no sentido de que nos remete ao momento arbitrário que funda todas as convenções humanas. Claro que “1, 2, 3” comparece em tantos momentos, afinal ele é, por si, o “*cúmulo da exposição do aparato expositivo*”, mecanismo que sua produção mobiliza com diversas sutilezas. Não bastasse, as imagens dessas vitrines precisam ser tomadas de ângulos diversos, são quatro imagens que reiteram aquilo que, na linguagem, já se havia dito (páginas 82, 83, 84, 85). Reiteração ou provocação à precisão de novo?. Sem falar do escalímetro! Aliás, a calibragem de escalas é assunto do trabalho desde sempre e seriam muitos os exemplos: a mudança da escala do entorno do homenzinho de negócios, que segue, como sói ocorrer com homenzinhos de valise, indiferente e apressado pelo cenário, em “Parada”, de 2013. Ou a falsa relação de escala de “Rodagem” (2010); afinal, um carrinho de brinquedo não tem escala, tem tamanho; e o céu inaferrível. Há até o corpo-

gabarito medindo o espaço com sua caminhada, mas tal gabarito tem gigantescos 213 centímetros (“O gigante”, de 2009).

Você não os mencionou na sua bibliografia, mas fiquei pensando, enquanto lia a sua tese, em dois livros-personagens que se constroem de rigor do pensamento, tendo a consciência-reflexiva como personagem, tal qual quimeras intelectuais que recusam a facilidade em qualquer circunstância: “Monsieur Teste”, de Paul Valéry e, por derivação, as “Histórias do Senhor Keuner”, Bertold Brecht, sendo que este último creio que seja menos pertinente aqui por ser menos sutil em termos de composição formal (a discussão seria longa e não importa, eu os convoquei aqui apenas como leitora, sem maiores pretensões). O fato é que a busca da precisão dos pensamentos gera mal-estar nas relações de sociabilidade, na vida média. O humor nessas obra é mais fino do que um escárnio paródico, são personagens com ambiguidades. Monsieur Teste é arguto para tudo, exceto para o que ele julga tolices do senso-comum, cerne da sociabilidade: *“ele é aquele que pensa ... todo o tempo e em todas as oportunidades segundo dados e definições estudados; todas as coisas trazidas ao rigor para si e dentro de si. Homem de precisão e de distinção vivas”*. Assim, *“ele se encontrava no grau de civilização interna em que a consciência não suportava mais opiniões sem acompanhá-las de seu séquito de modalidades e só descansava (se isto pode ser descansar) com o sentimento dos seus prodígios, de seus exercícios, de suas substituições, de seus precisões inumeráveis”*. Para desenhar essa quimera-de-ideia-monstro Valéry lançou mão de uma voz narrativa instável, declarando que se tratava de um personagem-fantasia de que ele tornou autor em um momento em que *“padeceu do mal agudo da precisão”*. E, para tentar dar contorno à uma impossibilidade, Valéry coligiu capítulos em primeira pessoa, um diário de bordo do personagem, uma carta escrita para ele por um amigo, a descrição do personagem aos olhos da esposa, que jura que nele alguma doçura se faz possível, ainda que ela saiba que *“ele é duro como um anjo, caro senhor. Não percebe sua força: diz palavras inesperadas que são demasiado verdadeiras, que acabam com as pessoas, despertam-nas em plena tolice, diante delas mesmas, completamente surpresas de serem o que são, e de viverem tão naturalmente de bobagens. Vivemos muito bem, cada um em seu absurdo, como peixes dentro d’água, e só percebemos acidentalmente tudo o que contém de tolice a existência de uma pessoal razoável. Nunca pensamos que o que pensamos esconde de nós o que somos”*.

Gostaria de encerrar a minha arguição citando palavras suas, as que mencionei que têm qualidades literárias, que está no capítulo “Sistema Digestivo”, na página 133: *“o que se pode dizer numa língua morta? Qualquer coisa que suporte ser ruminada, voltar do estômago à boca e da boca ao estômago. Qualquer coisa reflexiva, equívoca, remissiva, que*

pode se demorar em volutas porque sua origem se perdeu e a pretensão de imediatidade já há muito se tornou obsoleta. O que importa numa língua morta não são tanto os motivos que a fizeram morrer, mas os motivos pelos quais, mesmo mortas, continuam existindo”.

Liliane Benetti, abril de 2014.