

Bioescritas/ Biopoéticas

corpo, memória e arquivos

Organizadores:

Ana Chiara
André Masseno
Daniele Ribeiro Fortuna
Marcelo dos Santos



Editora Sulina

© Autores, 2017

Capa:

Letícia Lampert (sobre a imagem de Artur de Vargas Giorgi)

Editoração e projeto gráfico:

Vânia Möller

Revisão:

Simone Ceré

Revisão gráfica:

Miriam Gress

Editor:

Luis Antônio Paim Gomes

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação CIP
Bibliotecária Responsável: Denise Mari de Andrade Souza – CRB 10/960

B615

Bioescritas, biopoéticas: corpo, memória e arquivos / organizado
por Ana Chiara et al. -- Porto Alegre: Sulina, 2017.
380 p.

ISBN: 978-85-205-0783-4

1. Literatura Brasileira – Ensaio. 2. Sociologia da Arte.
3. Cultura. II. Chiara, Ana..

CDD:800

CDU: 701

869.0(81)-4

Todos os direitos desta edição reservados à
Editora Meridional Ltda.

Av. Osvaldo Aranha, 440 cj. 101 – Bom Fim

Cep: 90035-190 Porto Alegre-RS

Tel: (0xx51) 3311-4082

www.editorasulina.com.br

e-mail: sulina@editorasulina.com.br

{Xxxxx/2017}

IMPRESSO NO BRASIL/PRINTED IN BRAZIL

Porque ninguém pediu: escrita e invenção de protocolos de experiência

Carla Miguelote (UNIRIO)

Pretendo, neste trabalho, investigar certa articulação entre arte, vida e literatura que aponta para o que proponho aqui chamar de *invenção de protocolos de experiência*. Trata-se, de certo modo, da criação de roteiros, não para serem filmados, mas para serem realizados na vida. Segundo o cineasta e teórico de cinema francês Jean-Louis Comolli (2001), os roteiros, hoje, não se contentam mais em organizar filmes de ficção, jogos de vídeo e telenovelas; totalizantes e totalitários, eles regulam também nossas relações sociais e intersubjetivas, que passam a ser programadas segundo o modelo “realista” das ficções comerciais. Uma maneira de escapar a esses itinerários já programados e impostos, que querem pensar em nosso lugar e agir por nós, seria criar novos roteiros, singulares e desviantes, com suas próprias regras, mas abertos ao jogo do acaso.

Nesse sentido, observo duas tendências na arte contemporânea. Por um lado, textos são escritos para serem vividos; textos que não são relatos de um passado fictício, mas proposições de experiências futuras, potenciais. Por outro, experiências são vividas para serem escritas; experiências impulsionadas pelo propósito último de se tornarem

relatos (por imagens e/ou palavras). A artista francesa Sophie Calle parece ser o epicentro do fenômeno¹.

Começo, portanto, observando o diálogo que dois escritores, Paul Auster e Enrique Vila-Matas, travaram com a sua obra. O interesse que Sophie Calle suscita em escritores adviria, como Vila-Matas sugere, da sua qualidade de romancista. Trabalhando no reino da imaginação verbal, a artista colocaria em prática uma espécie de literatura que se escreve na vida, a partir de um protocolo prévio, mas aberto ao acaso, ao fora de cálculo.

Para começarmos a discutir a questão, recorro à narrativa de Vila-Matas “Porque ela não pediu isso”, na qual Sophie Calle tem uma atuação estelar. Publicada em 2007 no livro *Exploradores do abismo*, essa espécie de mininovela é dividida em três partes. A primeira, “A viagem de Rita Malú”, conta a história de uma artista que admira Sophie Calle e a imita, “preenchendo assim, modestamente, o vazio de sua vida” (Vila-Matas, 2013, p. 243). Rita Malú não só tenta se parecer fisicamente com Sophie Calle, como copia seu peculiar gênero artístico, “que alguém havia batizado como *romances de parede*”. Trata-se, explica o narrador, de “narrações reais mas de corte romanesco, contadas por intermédio de fotografias penduradas nas paredes das salas de arte e com a própria fotógrafa como centro dessas histórias” (Vila-Matas, 2013, p. 242). Um dia, entediada com sua vida, Rita Malú decide abrir uma agência de detetives. A pedido de sua primeira cliente, e para afastar-se “um pouco de seu tédio cotidiano”, Rita parte em busca de Jean Turner, um escritor supostamente desaparecido, que, em realidade, sem esconder isso de ninguém, refugiara-se na ilha de Pico (Vila-Matas, 2013, p. 247).

1 Sophie Calle (1953) começou a desenvolver suas primeiras obras no final da década de 1970, tendo alcançado reconhecimento internacional nos anos 1990, graças à publicação de seus livros e ao sucesso de seu filme *No sex last night* (1996). Suas obras geralmente consistem em narrativas factuais-ficcionais, acompanhadas de fotografia, em que a artista ocupa simultaneamente os papéis de autora, narradora e personagem. Embora seja oriunda do universo das artes plásticas, seus trabalhos costumam existir sob uma forma literária, sendo difundidos como tal. Publicou mais de vinte títulos nas Edições Actes Suds: *Des histoires vraies* (1994), *L'Erouv de Jérusalem* (1996), *Doubles-jeux* (caixa com sete livros, 1998), *L'Absence* (caixa com três livros, 2000), *Les dormeurs* (2001), *Douleur exquise* (2003), *En finir* (2005), *Prenez soin de vous* (2007), *Où et quand?* (caixa com três livros, 2009), *Aveugles* (2011), *Voir la mer* (2013) e *Tout* (2015).

Na segunda parte da narrativa, “Não brinque comigo”, um narrador em primeira pessoa toma a palavra para explicar que escrevera “A viagem de Rita Malú”, que acabáramos de ler, a pedido de Sophie Calle. Embora o nome de Enrique Vila-Matas não seja explicitado em nenhum momento, vários dados permitem identificar esse narrador-escritor ao autor. O primeiro deles é o próprio nome de Rita Malú, personagem que já aparecera em pelo menos outros três livros de Vila-Matas. Mais definitivamente, uma citação do “livro mais conhecido” desse escritor coincide palavra por palavra com um fragmento de *Bartleby e companhia*, de autoria de Vila-Matas. O trecho citado diz o seguinte: “[...] se o tema do Quixote é o do sonhador que se atreve a transformar-se em seu sonho, a história de Petrônio é a do escritor que se atreve a viver o que escreveu, e por isso deixa de escrever” (Vila-Matas, 2013, p. 260).

O Petrônio mencionado não é exatamente o personagem histórico de cuja vida nos chegaram algumas poucas informações. Trata-se do Petrônio que Marcel Schwob apresenta em *Vidas imaginárias*, livro que, segundo Borges (1997, p. 10), inaugura um método curioso: “os protagonistas são reais; os feitos podem ser fabulosos e não poucas vezes fantásticos”. O Petrônio de Schwob não se mata numa banheira de mármore, murmurando versos lascivos. É assassinado, ao lado de uma prostituta, por um trabalhador de minas bêbado que lhe enfia uma grande lâmina no pescoço. Essa morte se coaduna com a vida que havia programado para si. Petrônio, relata Schwob, escreve dezesseis livros em que conta histórias inspiradas por suas incursões pelo submundo ao lado do escravo Sírio. Assim que conclui os livros, lê as histórias para Sírio, que ri e aplaude como um louco. Os dois decidem, então, transportar a literatura para a realidade. Concebendo as histórias inventadas como roteiro para a vida, os dois fogem da cidade e passam a viver as aventuras escritas por Petrônio. Este, conta Schwob (1997, p. 71), “desaprendeu inteiramente a arte de escrever, tão logo começou a viver a vida que imaginara”.

O trecho de *Bartleby e companhia* em que Vila-Matas cita o Petrônio de Schwob é o mote do pedido de Sophie Calle ao escritor-nar-

rador de “Porque ela não pediu isso”. A artista lhe telefona e diz que tem uma proposta para fazer. O escritor fica muito surpreso com o telefonema. Eles não se conheciam até então e ele era um admirador da artista. Marcam um encontro no Café de Flore em Paris. A caminho do café, ele se lembra de que

Vicente Molina Foix dissera que pelos modelos que a inspiravam, pela forma em que as palavras estavam sempre na origem de seus projetos visuais, por seu empenho memorialista e a boa prosa de seus relatos, por fazer de si mesma protagonista, vítima, argumento e sujeito de uma narrativa onisciente, Sophie Calle estava no reino da imaginação verbal e era uma das maiores romancistas do momento (Vila-Matas, 2013, p. 258).

Quando se encontram, a peculiar romancista, sem muitos rodeios, mostra-lhe o referido trecho de *Bartleby e companhia* e diz que ele está “diretamente relacionado com o que ela queria [...] propor” (Vila-Matas, 2013, p. 260). Sophie Calle queria viver uma história inventada pelo escritor. “Querida mudar de vida e estava, além do mais, cansada de decidir suas ações e preferia que agora alguém fizesse isso por ela, que alguém decidisse o que tinha de viver” (Vila-Matas, 2013, p. 260). Fizera essa proposta inicialmente a Paul Auster, que a recusara. Procurara depois outros escritores, que também não atenderam ao pedido.

Dessa vez, entretanto, o escritor convidado aceita a proposta com entusiasmo: “Disse para mim mesmo que Sophie parecia estar a par de minhas inquietações e por isso me escolhera para que transpusesse, de uma vez por todas, minha literatura para a vida” (Vila-Matas, 2013, p. 261). Prontamente, o escritor põe as mãos à obra e lhe entrega o conto “A viagem de Rita Malú”. Restava a Sophie Calle dar o passo seguinte e viver, durante o período máximo de um ano, a vida dessa artista que a imita. O problema é que Sophie Calle nunca cumpre o combinado, adiando reiteradamente o momento de vivê-la. O escritor se vê então paralisado, incapaz de escrever outra coisa enquanto a artista não viver o que já fora escrito.

Na terceira parte da mininovela, “O próprio imbróglio do mundo”, o narrador-escritor revela que a segunda parte era falsa, uma invenção. Na verdade, Sophie nunca lhe pedira nada. O escritor se justifica: “Por que inventei que Sophie Calle ligou para minha casa? E por que inventei que me pediu que escrevesse uma história que depois pudesse viver? É bem possível que eu inventasse tudo justamente *porque ela não pediu isso*. [...] Suponho que imaginei esse telefonema e todo o resto porque estava cansado da atonia da minha existência [...]” (Vila-Matas, 2013, p. 286).

No ano passado, na ocasião da publicação da narrativa como livro independente, Vila-Matas publica um texto na imprensa no qual afirma que Sophie Calle, de fato, lhe fizera tal solicitação². A crer que, nesse texto, ele diz a verdade, então a terceira parte da mininovela é que seria falsa, inventada, e não a segunda, que seria verdadeira. Vila-Matas agora explica porque inventou que havia inventado que Sophie lhe fizera tal pedido. Ele diz que, no momento em que decidiu transformar tal episódio verdadeiro em narrativa literária, o texto soara por demais artificial, pouco consistente.

Vila-Matas explica que os escritores inventam histórias porque geralmente não há nada de suas próprias vidas que mereça ser contado, nada que tenha o interesse digno da ficção. Mas, uma vez que relatam acontecimentos imaginários, esforçam-se por fazer com que eles pareçam reais, querem que o leitor tenha a sensação de que eles aconteceram de fato, e não que são fruto da imaginação de alguém. Ora, nesse caso, lamenta Vila-Matas, teria lhe ocorrido exatamente o contrário. Algo de muito interessante acontecera em sua vida, algo digno de ser contado. Sophie Calle lhe procurara com um pedido: criar uma história para ela viver. O curioso foi que, quando decidiu transformar a história em narrativa literária, percebeu que algo falhava. O relato não alcançava estrutura de conto. “Isso me fez entender que, só se construísse uma ficção que se infiltrasse no meio daqueles fatos reais, conseguiria, ao escrevê-la, encontrar um desfecho para a narra-

2 Acerca de *Porque ella no lo pidió* (Sophie Calle)”, n. 1, *Ahora*, 17 de abril 2015.

ção e assim dar um sentido à história que tinha vivido de verdade”, afirma o escritor (Vila-Matas, 2015)³. Vila-Matas lamenta ter tido de falsear sua única história verdadeira digna de ser contada, lamenta ter tido que dizer que Sophie nunca lhe pedira nada, ter precisado fingir que aquele pedido só fora feito a Paul Auster.

“Porque ela não pediu isso”, como veremos, remete de variadas maneiras ao livro *Leviatã*, de Auster. Primeiro, cabe destacar que a descrição de Jean Turner, o escritor que Rita Malú vai procurar na Ilha de Pico, coincide quase palavra por palavra com a descrição do personagem principal de *Leviatã*, o também escritor Benjamin Sachs. Ambos são extremamente magros, de rosto estreito e uma espessa barba castanha. Ambos portam, em sua primeira aparição, um casaco roído pelas traças, um boné de beisebol e um cachecol azul⁴.

Lembremos apenas em traços gerais o destino de Benjamin Sachs⁵. Dezesete anos depois da publicação de seu primeiro e único romance, Sachs sente que, a despeito de suas convicções políticas, metera “os pés pelas mãos em artiguinhos fajutos e em ambições literárias”, nunca se pondo de fato na linha de combate (Auster, 2001, p. 288). É quando renuncia de vez à literatura para “dar o passo importante que [...] nunca fora capaz de dar”: pôr suas ideias à prova (Auster, 2001, p. 291). Sua vida parece adquirir um sentido inaudito quando concebe o plano de explodir réplicas de Estátuas da Liberdade espalhadas pelos Estados Unidos. As explosões, que nunca deixavam feridos ou provocavam outros danos, eram seguidas de mensagens lidas por telefone para as redações de jornais e rádio:

3 Tradução minha, assim como para todas as outras citações cujas referências indicadas se encontram em língua estrangeira.

4 Jean Turner é descrito como um “jovem de trinta anos, muito alto, extremamente magro, orelhas de morcego, o rosto bem estreito e uma abundante barba castanha; casaco roído pelas traças, um boné de beisebol e um cachecol azul marinho” (Vila-Matas, 2013, p. 247). Sachs é “alto, um jovem extraordinariamente magro, rosto estreito e espessa barba castanha. [...] casaco roído pelas traças, com um boné de beisebol dos New York Knicks empoleirado na cabeça e um cachecol azul da Marinha enrolado em volta do boné para proteger as orelhas” (Auster, 2001, p. 22).

5 O destino do personagem é contado pelo narrador de *Leviatã*, Peter Aaron. Observe-se que esse narrador, também escritor, tem as mesmas iniciais de Paul Auster.

Desperta, América! [...] É hora de começar a pôr em prática aquilo que vocês pregam. Se não quiserem ver mais estátuas irem pelos ares, provem-me que não são hipócritas. Façam algo pelo seu povo, além de fabricar bombas. Caso contrário, minhas bombas continuarão a detonar. Assinado: O Fantasma da Liberdade (Auster, 2001, p. 276-277).

Dizer que Sachs renunciara de vez à escrita talvez seja exagerado, já que as mensagens que acompanhavam as explosões foram as responsáveis por fazer com que o Fantasma da Liberdade fosse visto, não como um vândalo qualquer, mas como uma espécie de herói popular marginal. Sachs deixava, assim, uma marca muito maior do que jamais havia imaginado para o escritor. “Ele tinha orgulho do que fizera, estava inabalavelmente em paz consigo mesmo e falava com a segurança de um artista que sabe que acabou de criar sua obra mais importante” (Auster, 2001, p. 295).

Se Jean Turner, por sua descrição física, remete a Benjamin Sachs, por seu nome remete a outro personagem de *Leviatã*: Maria Turner. Esta tornou-se mais célebre do que o protagonista da narrativa, já que, inspirada em Sophie Calle, ganhou uma sobrevida em obras posteriores da artista francesa.

Maria era uma artista, mas seu trabalho nada tinha a ver com a criação de objetos comumente definidos como arte. Alguns a chamavam de fotógrafa, outros se referiam a ela como uma conceitualista, outros ainda a consideravam uma escritora, mas nenhuma dessas definições era exata e, no fim, não creio que possa ser catalogada de alguma maneira. Seu trabalho era extravagante demais para isso, idiossincrático demais, pessoal demais para ser visto como pertencente a qualquer veículo ou disciplina particular. As ideias se apossavam dela, Maria se dedicava aos projetos, havia resultados concretos que se podiam expor em galerias, mas essa atividade provinha menos de um desejo de fazer arte do que de uma necessidade de se entregar a suas obsessões, viver sua vida exatamente como ela queria (Auster, 2001, p. 83).

No início do livro, Auster agradece à Sophie Calle por ter lhe permitido misturar realidade e ficção. No romance, são relatadas sete

obras de Maria Turner que coincidem com obras de Sophie Calle⁶. Mas são descritas também outras duas, que a artista jamais realizara até então. Até então. Pois, ao ler o livro de Auster, Sophie Calle decide pôr em prática as obras imaginadas por ele.

O jogo entre a artista e o escritor se desdobra no projeto *Doubles jeux*, um conjunto de sete livros, nos quais as interferências mútuas se mostram em três projetos distintos. O primeiro livro, intitulado *De l'obéissance*, atende ao projeto “A vida de Maria e como ela influenciou a de Sophie”. Nesse projeto, Sophie Calle realiza as duas obras apócrifas de Maria: *Dieta cromática* e *Dias sob o signo de B, C & W*. O narrador de *Leviatã* conta que, durante algumas semanas, Maria se entregava a um regime cromático, restringindo-se “a alimentos de uma só cor em dias determinados. Segunda, cor laranja: cenoura, melão, camarão cozido. Terça, vermelho: tomate, caqui, quibe cru. Quarta, branco: linguado, batata, queijo cottage” (Auster, 2001, p. 83). Interessante observar que, embora o livro de Sophie Calle se intitule *Da obediência*, a artista não segue fielmente a dieta, desobedecendo ao *script*. Como Auster não havia mencionado bebidas, ela acrescenta esse item ao menu: suco de laranja para o dia do laranja, vinho para o dia do vermelho e leite para o dia do branco, por exemplo. Além disso, não satisfeita com a cor amarelada das batatas, permite-se trocá-las por arroz no dia da cor branca. Calle ainda estabelece cores para sexta e sábado, dias para os quais Auster não dera instruções. E, enfim, renuncia ao sétimo dia da dieta: “São muito bonitos os romances, mas não precisamos respeitá-los à risca”, explica a artista (Calle apud Macel, 2003, p. 35).

Do segundo ao sexto livro de *Doubles Jeux*, percorre-se o segundo projeto: “A vida de Sophie e como ela influenciou a de Maria”. Na abertura de cada um dos livros, há uma transcrição do trecho do romance de Auster em que uma obra de Maria é descrita. Fazendo certos ajustes entre realidade e ficção, Sophie Calle corrige, com caneta vermelha, todos os detalhes que, na obra de Auster, se afastavam de

6 *Suite vénétienne, La Garde-robe, Le Strip-tease, La filature, L'Hôtel, Le carnet d'adresses e Le Rituel d'anniversaire.*

sua criação na vida real. Sobre *O ritual de aniversário*, por exemplo, no livro de Auster diz-se que, “[desde] a idade de quatorze anos, ela tinha o costume de guardar todos os presentes que lhe tinham dado”. Sophie Calle corrige: “Desde a idade de vinte e sete anos”. Em seguida, dispõe fotos e textos dos projetos reais vividos por ela.

Finalmente, o último livro, *Gotham Handbook*, retrata o projeto “Uma das muitas maneiras de misturar ficção e realidade, ou como tentar se tornar personagem de romance”. Para esse projeto, Sophie Calle pede que Auster escreva algo novo, especialmente para ela viver: “Eu de algum modo ofereci a Paul Auster o direito de fazer de mim o que quisesse durante o período máximo de um ano. Ele objetou que não desejava assumir a responsabilidade do que poderia acontecer, uma vez que eu obedeceria ao *roteiro* que ele teria criado para mim” (Calle apud Macel, 2003, p. 23, grifo meu). Auster faz então uma contraproposta e escreve “Instruções pessoais para Sophie Calle sobre como melhorar a vida em Nova Iorque (porque ela pediu)”. Sorrir para desconhecidos, distribuir sanduíches e cigarros, cuidar de um lugar público durante uma hora por dia são as principais instruções. Sophie Calle aceita a regra do jogo e depois relata a experiência com fotos e textos. “Balanço global da operação: 125 sorrisos dados para 72 recebidos, 22 sanduíches aceitos para 10 recusados, 8 pacotes de cigarro aceitos para 0 recusados, 154 minutos de conversa” (Calle, 2003, s/p.).

Essa espécie de arte de instruções não é exatamente uma novidade. Em sua história da arte da performance, RoseLee Goldberg observa que, durante a década de 1960, algumas ações conceituais consistiam em “performances potenciais”, que eram tão importantes quanto as “performances reais” (Goldberg, 2016, p. 147). O que ela chama de performance potencial coincidiria, de certa maneira, com o que chamo aqui de arte de instruções. Um artista propõe certo roteiro de ações, que podem ou não ser executadas.

Embora Goldberg não mencione *Grapefruit: o livro de instruções e desenhos*, de Yoko Ono, e *Water Yam*, de George Brecht, esses me parecem exemplos bastante interessantes para o que proponho discutir

aqui. *Grapefruit*, publicado em 1964, situa-se no limite entre poesia e artes plásticas. Nele, Yoko Ono propõe breves instruções para criar peças musicais, pinturas, poemas, eventos, danças, etc. Todas essas receitas, entretanto, visam mais o processo do fazer do que a possível obra resultante. Trata-se, em última instância, de uma arte do comportamento, mais do que de qualquer um dos gêneros artísticos acima listados. Arte sutil, que não pede nada de grandioso: gestos mínimos, líricos, gratuitos, como o que nos sugere a “Peça aquática”: “Roube a lua da água com um balde. / Continue roubando até que não se veja a lua / na água” (Ono, s/d, p. 46). Algumas instruções pedem realização apenas no plano do pensamento:

Peça de neve

Pense que a neve está caindo.

Pense que a neve está caindo por toda parte,
todo tempo.

Quando falar com alguém, pense
que a neve está caindo entre
você dois.

Pare de conversar quando pensar
que a pessoa está coberta de neve.

Uma das ações propostas por Yoko Ono, talvez a de simplicidade mais pungente, fora tomada como roteiro para a realização de um filme pela própria artista. Trata-se de “Peça para iluminar”: “Acenda um fósforo e observe até que se apague”. No filme *One* (1966), vemos, em *slow motion*, um fósforo que se acende e queima durante quase cinco minutos, até se apagar completamente. Com pequenas proposições desse tipo, diz Contardo Calligaris, “Yoko Ono defende a pequena liberdade íntima e concreta do fazer. É a liberdade mais difícil, mais verdadeira e mais preciosa” (Calligaris apud Martins, 2012, p. 22).

Em formato semelhante a uma caixa de fósforos, saiu a primeira edição do livro artístico *Water Yam* (Brecht, 1963), também conhecido como Fluxbox. A caixa continha 69 cartões com instruções escritas para eventos potenciais. Trata-se, como observa Nicolas Bourriaud,

de transformar em “experiência estética os mais infraordinários fenômenos” (Bourriaud, 2011, p. 139-140). Como num jogo de tabuleiros, tiramos ao acaso uma carta. Nela lemos, por exemplo, as instruções para “Três eventos telefônicos”: “Quando o telefone toca, deixamos que ele toque até parar. Quando o telefone toca, atendemos, tiramos o fone do gancho. Quando o telefone toca, atendemos”. Em outra carta, recebemos as diretrizes para criar uma música por gotejamento: “uma fonte de água gotejante e uma vasilha vazia são dispostas de tal maneira que a água seja vertida na vasilha”. Obviamente, as ações podem ser realizadas ou não. A música por gotejamento, curiosamente, já fora interpretada diversas vezes por artistas distintos, desde sua incorporação, em 1962, no repertório dos concertos do Fluxus. Mais recentemente, em 2007, uma galeria de Los Angeles convidou diversos artistas para interpretarem à sua maneira as diretrizes de “Drip Music”, ressaltando, assim, as ilimitadas possibilidades de realização desse gesto, aparentemente, tão anódino.

Para darmos um exemplo mais recente e mais perto de nós, vale lembrar o trabalho “O performer”, do artista brasileiro Fabio Morais. Para a Mostra de Performance Arte – Verbo, da Galeria Vermelho em São Paulo, em 2005, Fabio Morais criou textualmente o protocolo para performances de um personagem fictício, “O performer”. O visitante da mostra, em vez de encontrar um artista executando uma performance, lia nas paredes os textos que a descreviam. Entre a literatura e as artes visuais, entre o conto e a descrição de performances potenciais, os textos são sempre uma ode à falta de talento artístico. “Já que não sei fazer cinema”, “já que não sei pintar”, “já que não sei fazer música”, “já que não sei fotografar”: os textos terminam sempre com um “já que não sei”. O “performer” é, assim, um artista que não saber fazer arte alguma, mas que, do seu jeito, as faz. Do mesmo modo, diz Fabio Morais: “não sei fazer performance mas, escrevendo-as, faço”. Vejamos a performance do documentarista sem talento:

O performer quer fazer um documentário, mas não tem dinheiro.

Ele entra em contato com um cameraman, um fotógrafo, um produtor, um iluminador, um editor, um roteirista, um sonoplasta, um diretor de

arte, enfim, com todo tipo de profissional necessário para formar sua equipe. A todos o performer expõe o tema de seu projeto, diz que esse é o sonho de sua vida e informa que, infelizmente, não tem um centavo e todos, se puderem, trabalharão de graça.

Depois de bastante tempo, quando enfim consegue a equipe toda para a realização do filme (na base da amizade e da colaboração), o performer então realiza o documentário que consiste apenas no título de abertura, “Solidariedade”, seguido dos letreiros finais com a função e o nome de todos os membros da equipe.

Já que não sei fazer documentário... (Morais, 2005).

Em “O performer”, assim como nos trabalhos citados de Yoko Ono e George Brecht, há algo bem diferente do que se passa nos trabalhos de Sophie Calle. Naqueles, um artista dá instruções a um público potencial, anônimo, aberto, que seguirá ou não as propostas. Sua não concretização não desabona a obra. No caso de Sophie Calle, as instruções são feitas por ela mesma ou sob encomenda, porque ela pediu, e são direcionadas somente a ela. Mais importante, ela se compromete com a sua realização. A obra só existe se realizada. E completa-se nos documentos que atestam sua realização. Daí também a importância das fotografias, que conferem à obra uma ancoragem mais firme no real.

Mas há ainda outro elemento fundamental na obra de Sophie Calle, que está ausente dos casos acima comentados: o risco. Como argumenta Yve-Alain Bois (2003, p. 35), Paul Auster não havia compreendido essa característica determinante dos trabalhos da artista quando imaginara as obras apócrifas de Maria Turner. Em *Dieta cromática* e *Dias sob o signo de B, C & W*, não havia espaço para a irrupção do acaso, do imprevisto. Todos os passos do ritual já estavam de antemão programados, como um roteiro de ficção, sem o risco do real. Auster só teria compreendido a obra de Sophie Calle e se tornado um bom falsário com “Instruções pessoais para Sophie Calle sobre como melhorar a vida em Nova Iorque (porque ela pediu)”. Aqui, o encontro com desconhecidos na rua podia ganhar rumos inusitados, não calculados. A artista não estaria no controle absoluto da situação. E é isso

que lhe interessa: “Eu gosto de controlar e gosto de perder o controle. A obediência a um ritual é uma maneira de fixar as regras do jogo e em seguida se deixar levar. Por exemplo, em *Suite vénitienne*, o homem que eu sigo pode me levar aonde quiser, eu vou. É a regra do jogo. Mas fui eu que a escolhi” (Calle, 2003, p. 75).

A artista cria um personagem e o coloca na rua, para ver o que acontece. Ela não controla mais seu destino, mas espera que o acaso, o mundo, o outro decidam. Nesse sentido, é interessante lembrar que Sophie Calle atribui ao próprio nome uma definição de seu estilo de criação. Em espanhol, Calle, seu sobrenome, significa “rua”, “portanto errância”, enquanto seu nome, Sophie, significa, em grego, “sabedoria”. Isso dá “sabedoria da rua”, sublinha a artista (Calle apud Macel, 2003, p. 25).

Segundo Christine Macel (2003, p. 22), “a especificidade da relação de Sophie Calle com a noção de autor reside, inicialmente, no fato de que ela não hesita a estendê-la à noção de ator (no sentido de agir – na origem, aliás, de sua definição)”. Macel lembra que a ficção, ou seja, o agenciamento e a invenção de histórias, sempre implicou a ação, desde a definição de Aristóteles em sua *Poética*: “O poeta deve ser mais artesão de histórias que de versos, posto que é pela ficção que ele é poeta, e o que ele finge são ações”. A particularidade de Sophie Calle está em que ela não finge a ação, mas a realiza. Dito de outro modo, em sua maneira de escrever, “a ação é anterior à ficção”. Para criar uma história, a artista provoca uma situação, transfigura o real pelo agir. Assim, ela não seria contadora de histórias, mas “fazedora de histórias” (Guibert apud Macel, 2003, p. 27).

E é nisso que ela interessa tanto a Vila-Matas. O escritor de “Porque ela não pediu isso” vê-se constantemente medindo o valor da vida e da literatura, tentando decidir qual das duas seria mais interessante, como se uma opção tivesse de ser feita.

Não só a oferta de Sophie era perigosa e atraente, como, acima de tudo, parecia abrir as portas para a fascinante e enlouquecida ousadia de ir muito longe, de tentar, de uma vez por todas, ir além da escrita. De fato, dependendo do ponto de vista, deixava esta feito um trapo, re-

baixava-a à condição de quinquilharia ou de simples lugar de trâmite para poder ter acesso à vida: a vida, sempre tão importante. Ou não? Não era isso que se costumava dizer? De repente fui assaltado de certas dúvidas. A vida, tão primordial. Repeti para mim mesmo outra vez: a vida, tão primordial. Tão essencial, acrescentei. O sangue e o fígado, tão fundamentais. As dúvidas aumentaram. A vida devia ter um lugar tão preferencial? (Vila-Matas, 2013, p. 288).

Mais ao final da narrativa as dúvidas reaparecem:

[...] lhe disse simplesmente que para mim a literatura seria sempre mais interessante que a famosa vida. Primeiro porque era uma atividade muito mais elegante, e segundo porque sempre me parecera uma experiência mais intensa.

Não que eu tivesse muita certeza do que dizia. O que na verdade era elegante era o que dissera, mas a vida sempre seria a vida, isso era muito claro para mim... Não, não tinha nenhuma certeza de tudo o que acabara de dizer com tanta firmeza. A literatura tem sua intensidade, mas a vida não fica atrás (Vila-Matas, 2013, p. 300).

Ora, diferentemente dos escritores fantasmas de Vila-Matas e Paul Auster, Sophie Calle não se coloca na posição de ter que optar entre a arte e a vida. Ela não deixa de viver para fazer a obra, nem deixa de fazer a obra para viver: faz as duas coisas a um só tempo. Cria roteiros para viver (ou pede que outros os criem). E escreve as histórias do vivido. Nesse sentido, um trabalho que se aproxima mais dos jogos de Sophie Calle é *Histórias do não ver* (2001), do artista brasileiro Cao Guimarães. O artista pede a algumas pessoas que o sequestrarem de olhos vendados, deixando apenas que ele leve uma câmera fotográfica. Editaria depois um livro, relatando cada um dos seus sequestros e justapondo aos relatos às respectivas fotografias “cegas”.

Cada uma executaria o seu “sequestro” *da forma que bem entendesse*. Pedi a elas que não me dessem nenhuma informação sobre os lugares para onde me levariam. Eu ficaria esperando por elas em algum lugar combinado. *Ou então não combinaria nada*. Quando chegassem venda-

riam meus olhos e me levariam com uma câmera fotográfica e alguns rolos de filmes. *Poderiam fazer o que quisessem comigo*, contanto que me deixassem fotografar tudo, sem que eu nada visse. Só tiraria minha venda dos olhos quando estivesse de volta ao lugar de onde saíra (Guimarães, 2013, s/p., grifo meu).

Histórias do não ver parece advir de dois desejos. De um lado, era uma resposta de um fotógrafo diante da saturação de imagens, das suas próprias, e daquelas, mercantis, com que somos bombardeados cotidianamente. Era um desejo de, provisoriamente, se libertar do papel tirânico da visão, abrindo-se para uma experiência mais intensa com os outros sentidos: “sentir o mundo apenas através do que estivesse ouvindo, cheirando, pegando, pensando” (Guimarães, 2013, s/p.). Por outro lado, tratava-se de se abrir a experiências não controladas, ou semicontroladas, abrir mão do voluntarismo, e seguir experiências roteirizadas por outro.

De algum modo, Cao Guimarães esperava desses sequestros experiências semelhantes às produzidas pelo inconsciente. “Sonho e memória são formas de sequestro”, é a frase que vem estampada nas duas páginas que, no livro, antecedem o primeiro relato. O artista parece levantar, assim, algumas questões: A quem cabe o roteiro dos sonhos? Que instância nos sequestra, à nossa revelia, e nos faz mergulhar em um mundo de imprevisibilidades? Embora o sonhador seja coautor dos seus sonhos, colaborando para eles com uma reserva de signos, ele está longe de ser o diretor da trama. As histórias que sonhamos, assim como as associações de imagens produzidas pela memória involuntária, são experiências não programadas, não calculadas, não previstas, experiências insólitas, imprevisíveis, surpreendentes. Assim, delegar o roteiro de uma experiência a um outro relacionava-se a um desejo de surpreender-se, de abrir mão da vontade e do poder decisório sobre os passos a seguir.

Entre março de 1996 e fevereiro de 1997, Cao Guimarães passa por oito sequestros, em cidades diversas: Londres, Barcelona, Madri, São Paulo e Belo Horizonte. Em um deles, é levado a uma barbearia, onde é surpreendido pelas sensações que lhe provocam, primeiro, a

substância espumosa que lhe recobre a pele do rosto, em seguida, a navalha que passa por seu pescoço, e depois a certeza de estar diante de um espelho sem poder se ver. Em outro sequestro, é conduzido a um parque de diversões, onde passa pela vertigem dos brinquedos que giram impiedosamente, centrifugando suas lembranças em direção à infância: “Minhas mãos iam diminuindo, meus pés sobrando dentro dos sapatos, espinhas pipocando em minha face, a escola, o parque de diversões atrás da escola [...]”. Quando um sequestrador o faz caminhar por becos e ruelas do Bairro Gótico de Barcelona, o que vem à tona são os ruídos: “canções de rua iam surgindo, crianças gritando, mendigos pedindo esmola, o burburinho acentuado de domingo numa cidade que vive para as ruas”. Livre da visão, suas impressões são guiadas, ora pela memória, ora pelo “infraordinário maravilhoso dos outros sentidos”, para usar uma expressão de Teodoro Rennó Assunção no posfácio do livro do artista.

Em “Micronotas sobre *Histórias do não ver*”, Rennó Assunção destaca a dinâmica, presente na obra, entre planejamento e acaso: “Ela é uma ‘experiência controlada’, mas cujo objetivo é justamente o descontrole” (Rennó Assunção, 2013, s/p.). Tudo parte de um pedido ativo e do estabelecimento de algumas regras, mas, a partir desse protocolo mínimo, o artista se vê sujeito aos “caprichos incognoscíveis” do outro (Rennó Assunção, 2013, s/p.). A chave dessa dinâmica estaria, como observa Rennó Assunção, na seguinte frase de Cao Guimarães: “ou então não combinaria nada”. Foi no único sequestro não combinado, aliás, que se deu a experiência mais radical do projeto. Cao Guimarães vê seu apartamento invadido numa manhã de domingo por uma mulher e um homem desconhecidos, que, armados de um revólver, vasculham o espaço, dirigindo uma série de perguntas ao artista, atônito sob o susto de um despertar tão abrupto. Querem saber onde está o dinheiro, onde está o homem do haxixe, etc.:

Veias dilatadas acompanhando o desenho do cano de revólver em minha pele, palavras sem pólvora e sem direção, disritmia cardíaca, caroço de azeitona parado na garganta. [...] A existência secando, minha boca secando, meus pés afundados no pequeno tapete. Não foram dez

minutos nem dez anos que se passaram. Foram dez vidas e dez realidades diferentes passando por minha cabeça. Eu olhava o revólver e pensava na bala, esse pequeno objeto cilíndrico carregado de metafísica. [...] Eu pensava na bala como uma realidade que não se vê, no desenho que ela formaria no meu corpo se alguém abrisse a porta naquele momento (Guimarães, 2013, s/p.).

O desespero se atenua quando lhe colocam uma venda nos olhos. Aquele seria, então, mais um sequestro encomendado, aquele que mais exploraria as fissuras do protocolo. “Cada uma executaria o seu ‘sequestro’ da forma que bem entendesse”. “Poderiam fazer o que quisessem comigo”. Essas instruções, dadas pelo próprio artista, eram levadas a sério pelo último sequestrador. Cao Guimarães é colocado dentro de um táxi. Meia hora depois, chega a uma casa. Uma voz tirânica ordena que ele se dispa completamente e se deite num colchão colocado ao chão. Vendo-se “nu, cego e escravo”, o artista não tem nada a fazer senão esperar o desenrolar do roteiro que lhe prepararam. Felizmente, o desfecho não tem nada de trágico: entra no quarto uma mulher nua, que se deita ao seu lado.

Para finalizar, retomo Yoko Ono. Em uma de suas instruções, a artista pede que o leitor marque verdadeiro ou falso para algumas afirmações. Uma delas é: “*Happenings* foram inventados pelos deuses gregos” (Ono, s/d, p. 187). Penso anacronicamente e com graça que Nietzsche teria marcado verdadeiro. Explico.

Em alguns de seus textos, Nietzsche imagina os deuses gregos como espectadores do espetáculo que tem como palco nosso mísero planeta. Para escapar do tédio e da monotonia da eternidade, os deuses buscariam na observação da existência humana uma maneira de se distrair e se divertir. Mas eis que a vida humana também pode ser fonte de tédio. Não é fácil interessar e alegrar esses espectadores exigentes, cruéis e galhofeiros, para os quais, como observa Maria Cristina Franco Ferraz (2009, p. 198), “qualquer desfecho previsível, desprovido de enigma e de paradoxo, seria por demais tedioso”. Ora, diante da pobreza da vida cotidiana, da uniformização planetária dos comportamentos, da otimização produtivista de nosso emprego do

tempo, os deuses poderiam muito bem estimular certas práticas artísticas que, propondo inventivos protocolos de experiência, abertos ao acaso e ao fora de cálculo, viriam furar a grade pasteurizada da programação e tirar-lhes, provisoriamente, do tédio.

Referências

- AUSTER, Paul. *Leviatã*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- BOIS, Yve-Alain. La tigresse de papier. In: *Sophie Calle: m'as tu vue?*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, Éditions Xavier Barral, 2003.
- BORGES, Jorge Luis. Apresentação. In: SCHWOB, Marcel. *Vidas imaginárias*. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CALLE, Sophie. Interview-biographique de Sophie Calle, par Christine Macel. In: *Sophie Calle: m'as tu vue?*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, Éditions Xavier Barral, 2003.
- COMOLLI, Jean-Louis. Sob o risco do real. In: *Catálogo Forumdoc.bh*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2001. Disponível em: <https://moodle.ufsc.br/pluginfile.php/1513537/mod_folder/content/0/Comoli_Sob-o-risco-do-Real.pdf?forcedownload=1>. Acesso em: 07 jul. 2016.
- FRANCO FERRAZ, Maria Cristina. *Nietzsche: o bufão dos deuses*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Sinergia, 2009.
- GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2015.
- GUIMARÃES, Cao. *Histórias do não ver*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.
- MACEL, Christine. La question de l'auteur dans l'oeuvre de Sophie Calle. *Unfinished*. In: *Sophie Calle: m'as tu vue?*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, Éditions Xavier Barral, 2003.
- MARTINS, Giovanna Viana. Grapefruit: projeção poética sobre o mundo. *Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*. Belo Horizonte, v. 2, n. 4, nov. 2012, p. 17-27
- MORAIS, Fabio. *O performer*. Disponível em: <<http://fabio-morais.blogspot.com.br/2009/01/o-performer-2005.html>>. Acesso em: set. 2016.
- ONO, Yoko. *Grapefruit: o livro de instruções e desenhos de Yoko Ono*. Tradução de Giovanna Viana Martins e Mariana de Matos Moreira Barbosa. Disponível em: <https://monoskop.org/images/9/95/Ono_

- Yoko_Grapefruit_O_Livro_de_Instrucoes_e_Desenhos_de_Yoko_Ono.pdf > .
Acesso em: set. 2016.
- VILA-MATAS, Enrique. Acerca de *Porque ella no lo pidió* (Sophie Calle)", *Ahora*, n. 1, 17 de abril 2015. Disponível em: <<http://www.enriquevilamatas.com/textos/textporqueellanolopidio.html>> . Acesso em: ago. 2016.
- _____. *Exploradores do abismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- _____. *Bartleby e companhia*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- SCHWOB, Marcel. *Vidas imaginárias*. São Paulo: Ed. 34, 1997.