

Índice geral,  
introdução, método,  
considerações finais,  
bibliografia

Breve história do eu,  
tal como encontrada  
28 anos depois  
em uma máquina de  
escrever  
no apartamento 30  
da Canalport Avenue

**Caderno 0**

libro  
negro

respostas a Rafael França

vitor butkus  
2013

Trabalho apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como pré-requisito parcial para obtenção do grau de mestre em Artes Visuais, na área de concentração História, Teoria e Crítica da Arte.

Orientação:

Profa. Dra. Mônica Zielinsky (PPGAV/UFRGS)

Coorientação:

Prof. Dr. Mario Celso Ramiro de Andrade (PPG-AV/USP)

Desorientação:

Hudinilson Urbano Jr. (Universidad Desconocida)

Banca examinadora:

Prof. Dr. Orlando Maneschy (PPGARTES/UFGA)

Profa. Dra. Elida Tessler (PPGAV/UFRGS)

Profa. Dra. Paula Ramos (PPGAV/UFRGS)

## Agradecimentos

Adriana Linda, Alexandre Santos, Alice Porto, Ana Paula Aguiar, Bibiana Butkus, Brian Sikes, Carmen Zacher França, Daniel Quiles, Daniel Lühmann, Danilo Câmara, Danilo Rosa, Denise Alves-Rodrigues, Eduardo Kac, Elaine Tedesco, Elida Tessler, Fabio Morais, Fernanda Amador, Fernando Piola, Florian Raiss, Fredo Landaveri, Helouise Costa, Hudinilson Jr., Hugo França, Ieke Trinks, Irina Botea, Joseph Ravens, Juliana Aguiar, Juliana Rêgo, Leo Felipe, Luciano Bedin, Luísa Nóbrega, Lydia Lamaison, Maggie Magee, Manoela Carpenedo, Marcela Vieira, Maria Aparecida Urbano, Maria Ivone dos Santos, Mario Ramiro, Marisa Alexander, Marlon Spilhere, Mayra Martins Redin, Meigan Butkus, Mercedes Torres, Michel Flores, Mônica Zielinsky, Orlando Maneschy, Paula Ramos, Paula Signorelli, Paulo Degenhardt, Paulo Silveira, Rafael Specht, Regina Silveira, Renato Virginio, Shay DeGrandis, Stefan Holstein, Taís Ribeiro, Tania Mara Galli Fonseca, Vera Lúcia Inácio, Vicente Martos, Vitor Hugo Berenhauser.

Ao PPGAV/UFRGS, pela oportunidade do percurso.  
À CAPES, pela bolsa durante os meses do Mestrado.  
À Pró-reitoria de Pesquisa da Universidade de São Paulo, pelo apoio financeiro concedido via Programa de Acesso aos Acervos da USP/2013.

página

par

## ÍNDICE GERAL

### Caderno 0

#### Páginas ímpares

Três menos dois a ficção.....	13
Introdução.....	23
Método.....	49
Considerações finais.....	69

#### Páginas pares

Breve história do eu, tal como encontrada 28 anos depois em uma máquina de escrever no apartamento 30 da Canalport Avenue.....	12
Bibliografia geral.....	64

### Caderno 1

#### Páginas ímpares

TV Time extended ou contextualização histórica.....	3
Entrevista a Maggie Magee (tradução).....	5

**Páginas pares**

Maggie Magee/Rafael França;  
migração, estudos formais.....10  
Entrevista a Maggie Magee (transcrição).....62

**Caderno 2**

**Páginas ímpares**

Mensagem .....3  
Narciso transtornado; *Reencontro*.....5

**Páginas pares**

*Memories of Bijou*; Construção e  
desconstrução do espaço interior.....4

**Caderno 3**

**Páginas pares**

Considerações sobre a vertigem.....4

**Páginas ímpares**

Anotações na vertigem.....3

**Caderno 4 (anexo)**

Tratado de Narciso  
(prólogo)

Breve história do eu,  
tal como encontrada 28 anos depois em uma  
máquina de escrever no apartamento 30 da  
Canalport Avenue

O espaço interior é o mais importante dilema subjetivo colocado na modernidade. Arrisco dizer que ele é o dilema subjetivo por excelência da época moderna, a qual, mais do que representar em uma cronologia historicista o período de seu acontecimento, foi também constituída e possibilitada pelo advento da dimensão interior como instância subjetiva de referência. A última fase de Michel Foucault ajudou, nesse sentido, a mostrar as origens genealógicas da subjetividade moderna, tomando-a não como um problema filosófico essencial, mas como efeito de certas práticas discursivas e não-discursivas. Para ele, o advento das escritas de si, já entre os gregos, e o início da prática da confissão, no alvorecer da era cristã, sustentam, num âmbito pragmático e portanto não essencialista, o surgimento da dimensão do eu como lugar de enunciação.

Foucault retorna aos gregos para apontar uma

VÍDEO 0  
Três menos dois a ficção

Um.

Em um vídeo de 1986, gravado em seu apartamento na Canalport Avenue, em Chicago, Rafael França tomou como tema o ato da escrita e a situação solitária daquele que se coloca a escrever um texto a partir de imagens, sons e outros textos, reunidos à sua volta, no seu local de trabalho. O título do vídeo, *As if exiled in Paradise*, descreve a experiência temporal desse sujeito entreverado em meio a documentos, de um lado, e a história a ser escrita, na máquina de escrever, de outro, sobre a escrivanhinha.

Até o final desse vídeo, não sabemos a história que está sendo escrita naquele papel, ao qual ele volta de tempos em tempos. O foco narrativo é colocado sobre o gesto da escritura e sobre aquilo que o envolve, seu contexto e lugar de produção. Os livros que figuram abertos sobre a mesa do personagem-escritor são exemplares selecionados por França de sua própria biblioteca - doados em 1991 à biblioteca da Escola de Comunicação e Artes. Estão ali, por exemplo, *Querelle de Brest*, de Jean Genet, e *A ordem do discurso*, de

forma de constituição subjetiva anterior ao eu moderno. Nas escritas de si praticadas pelos cidadãos da pólis grega, a relação de si consigo difere daquilo que modernamente vamos tomar como espaço interiorizado da consciência e dos sentimentos individuais. Estamos aí em um tempo anterior ao advento do eu - pelo menos enquanto ponto de partida do discurso poético ou filosófico.

#### Antes de mim

Uma das primeiras formas de escrita de si de que se tem registro é o hypomnema: cadernos ou agregados de folhas que começam a ser escritos por Sêneca, Plutarco e outros pensadores nos primeiros séculos d.C.. Contemporâneos ao marco de referência do Cristianismo (e ao que séculos depois vai ser atribuído como ano-zero no calendário cristão), esses filósofos estabeleceram uma relação com a escrita diferente daquela que, mais tarde, seria praticada por sacerdotes cristãos. Por meio desses registros ou anotações, "um certo público cultivado" (FOUCAULT, 1992, p. 134) treinava a sua relação de si consigo, gerando uma escrita vivamente implicada com o presente daquele que escrevia.

Ainda que uma leitura moderna possa forçosamente ser feita desses cadernos de registros, comparando-os aos diários íntimos de séculos

Michel Foucault. Eles aparecem abertos ou empilhados sobre a mesa, ao lado da máquina de escrever.

#### Dois.

No acervo do MAC/USP, uma das fitas na videoteca deixada por Rafael traz gravado um teste de câmera. Para verificar o funcionamento de seu equipamento, em 1988, França deixou a câmera de vídeo ligada, no escritório. A imagem resultante disso é uma das poucas daquele arquivo (se não a única) em que o artista aparece em seu local de trabalho - organizando os livros, a escrivaninha. Ele entra e sai de campo, lê anotações, folheia cadernos, remove livros e os reposiciona na prateleira.

No áudio, uma voz relata um encontro amoroso; desde o início até... o fim. Trata-se da gravação bruta do ator Renato Kramer, em plano frontal, utilizada na montagem do vídeo *O silêncio profundo das coisas mortas*, finalizado naquele mesmo ano - meses depois daquela que é, possivelmente, a primeira vez que o artista escutava o material:

#### Três.

Em um vídeo, também em plano-sequência, com 9 minutos de duração, um rapaz liga a câmera. Ele está em um quarto de hotel, localizado na rua Sete de Abril, número 364, no Centro Antigo da cidade de São Paulo. O quarto tem uma decoração simples, o rodapé é da cor



mais tarde, é importante enfatizar a diferença entre essas duas formas de escrita de si. Essa diferença é de ordem prática. Dos registros hipomnêmicos:

O seu uso como livro de vida, guia de conduta, parece ter-se tornado coisa corrente entre um público cultivado. Neles eram consignadas citações, fragmentos de obras, exemplos e acções de que se tinha sido testemunha ou cujo relato se tinha lido, reflexões ou debates que se tinha ouvido ou que tivessem vindo à memória. Constituíam uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas; ofereciam-nas assim, qual tesouro acumulado, à releitura e à meditação ulterior. (FOUCAULT, 1992, p. 135)



vermelha e há livros e roupas sobre o chão, a cama e a cadeira. Ele vai ao banheiro, acende a luz, desaparece por trás da parede, deixando a porta aberta; entra e sai de campo - provavelmente vai escrever.

Cercado de livros, fitas de vídeo, folhas soltas, cadernos, o artista faz a consulta do material bruto e anota. É esse o momento visado, em suma, por esta dissertação. O ato da escuta, o preparo do videotape. Ali onde o tempo de uma vida se bifurca: a ficção, o trabalho da memória e da narração.

Os assuntos tratados nos hypomnemata comumente embrionavam em situações (de impasse ou parada para rememoração) experienciadas por aquele que as rememorava. Observa-se nesses papéis avulsos uma ligação da escrita à vivência - gerando o que Walter Benjamin chamaria de Erfahrung. Indo dos aspectos mais imediatos e prosaicos da vida, esses registros alcançavam também voos maiores, dando origem à matéria bruta e fermentante dos Tratados de fôlego.

Esses escritos não chegam a constituir gênero específico, mas são alinhados por uma pragmática comum:

A escrita [dos hypomnemata] aparece regularmente associada à "meditação", a esse exercício do pensamento sobre si mesmo que reactiva o que ele sabe, se faz presente um princípio, uma regra ou um exemplo, reflecte sobre eles, os assimila, e se prepara assim para enfrentar o real. (FOUCAULT, 1992, p. 133)

A força motriz dessa escrita não era portanto a rememoração (verídica ou alegórica) do passado de uma vida. Como uma resposta dirigida ao presente, ela era também um lento labor dessas memórias recentes, operando contrastes, enfatizando nuances e retirando daí os princípios norteadores de ações futuras. Tinha portanto uma função (ou um funcionamento) etopoietica, o que significa que ali se constituía, na base de testes, erros e considerações, um modo de se relacionar com os outros

O primeiro ensaio videográfico aqui apresentado é composto de dois canais horizontalmente paralelos de vídeo.

Os três materiais mobilizados nesse dispositivo - uma espécie de proto-videowall:

- *As if exiled in Paradise* (1986), vídeo de Rafael França;
- teste de câmera gravado em 1988: Rafael em seu escritório organizando seus livros, escrevendo e decupando material recém-gravado (a voz de Renato Kramer, no áudio);
- teste de câmera gravado em 2013, em São Paulo, no Hotel São Sebastião (rua Sete de Abril, 364).

- sejam eles parceiros de vida ou os virtuais portadores dos saberes tradicionais. Assim, os filósofos de orientação estoica, entre os séculos I e II, faziam dessa escrita preliminar o lugar próprio de um gesto do pensamento (e da linguagem) que instaura uma relação de si consigo, pautada antes na ética que nas elocubrações de ordem ontológica ou metafísica.

Assim, os hypomnemata de Plutarco foram encaminhados por ele a seu amigo Fundano, quando este lhe pediu ajuda para combater as aflições da alma:

But since I neither had the time I might have desired to meet your wishes nor could I bring myself to let the friend who came from me be seen arriving at your home with hands quite empty, I gathered together from my note-books those observations on tranquillity of mind which I happened to have made for my own use, believing that you on your part requested this discourse, not for the sake of hearing a work which would aim at elegance of style, but for the practical use in living it might afford. (PLUTARCO, s.d., § 464 F)

Os fragmentos de Plutarco começavam reagindo a uma formulação trivial, do senso comum:

Now he who said: The man who would be tranquil in his mind must not engage in many affairs, either private or public, first of all makes our tranquillity very expensive if it is bought at the price of inactivity; it is as though he advised every sick man: 'lie still, poor wretch, and move not from your bed'. (PLUTARCO,

## INSTRUÇÕES DE LEITURA

Não há um modo exato e correto de ler este texto. O índice pode ser muito útil, e servir como orientação.

Após essa citação sem autor - recortada do rumor de pensamento mais trivial -, Plutarco traz as palavras de Laerte e Hesíodo, conduzindo à gradativa complexificação do horizonte temático norteador daquela nota. O papel desse tipo de anotação era também, assim, o de servir de mediador entre as vozes da tradição, sob o nome de poetas, e os rumores participantes do domínio do senso comum. No intervalo dessa mediação mesma, aquele que pensava eriçava a sua dúvida, gerando o espaço vazio da meditação. Esse vazio, que serve de superfície de inscrição para a palavra de outrem, também é o lugar de uma relação de si com esses outros, convocados. É o lugar também de uma relação consigo, ainda não fundeada na suposta verdade de um eu, mas já se instituindo como voz e princípio de ação. Para evitar os desvarios da *stultitia*, então, recomendava-se intervalar a leitura com a escrita. Assim os antigos tateavam na escrita os contornos de um si mesmo que ainda não estava em nenhum lugar, mas que se testava no desafio da convivência com os outros - e com os outros de si que iam se anunciando.

Entendo assim a preocupação de Foucault em deixar clara a diferença entre os hypomnemata gregos e os diários íntimos, tão característicos da modernidade. Nas palavras dele:

## INTRODUÇÃO PARTIDA E CAMINHO

Esta é uma pesquisa que teve, como ponto de partida, a videografia de Rafael França, buscando principalmente se interrogar sobre as relações vida-e-obra por ele instauradas nos vídeos que realizou nos seus nove últimos anos de vida.

De uma pergunta inicial, sobre a escrita de si praticada pelo artista, leio nesses vídeos um senão, que transtorna desde dentro a minha pergunta, e a volta sobre si mesma. Durante os anos dessa pesquisa, o seu próprio objeto me aplicou um rebote, forçando-me a redefinir minha posição enquanto pesquisador.

E o único modo de proteger o seu enigma, transmitindo-o com toda a sua potência neste material, foi atravessar essa produção videográfica com todo o meu corpo, questionando-me seriamente sobre minha implicação nesta narrativa. O que se apresenta aqui são os resultados de um esforço de elaboração teórica que traz, rente à superfície de sua forma de apresentação, uma tentativa de tornar múltipla uma questão que primeiramente havia sido feita de modo unilateral, por *mim*, para *ele*.

Por mais pessoais que sejam, estes hypomnemata não devem porém ser entendidos como diários íntimos, ou como aqueles relatos de experiências espirituais (tentações, lutas, fracassos e vitórias) que poderão ser encontrados na literatura cristã ulterior. Não constituem uma 'narrativa de si mesmo'; não têm por objectivo trazer à luz do dia as arcana conscientiae cuja confissão - oral ou escrita - possui valor de purificação. O movimento que visam efectuar é inverso desse: trata-se, não de perseguir o indizível, não de revelar o que está oculto, mas, pelo contrário, de captar o já dito; reunir aquilo que se pôde ouvir ou ler, e isto com uma finalidade que não é nada menos que a constituição de si. (FOUCAULT, 1992, p. 137)

Os hypomnemata não podem ser compreendidos portanto como representações de um espaço interior. Na aurora da subjetividade, o homem não falava de si, mas se constituía num esforço de aprendizagem em que o exercício da memória tinha uma dimensão etopoiética: o sujeito, que se desconhecia, se construía linha a linha. O ato de escrita não visava a revelação de nenhuma interioridade latente, e o sujeito - ético e não ontológico - se manifestava no mesmo gesto em que se criava, em contato com o mundo.

O caráter performativo desta escrita intenta oferecer ao leitor um caminho que, desde uma questão inicial, se bifurca na complicação dessa própria questão - complicação imposta pelo próprio *objeto* de estudo. Nesse caminho, que resolve a sua performatividade na forma de cinco cadernos reunindo registros diferentes de escrita, é experimentada uma indecisão entre o *engajamento* e o *distanciamento*, em direção à questão pesquisada. Assim, o que se desenha não é mais uma pergunta voltada a um objeto, mas a colocação *nossa* em uma situação de conversa.

No intervalo entre o tributo poético e a análise teórica objetiva, defendo desta maneira a pertinência do ato criativo enquanto cristalização teórico-prática. Ao mesmo tempo, concebo o labor teórico como criação, à escuta de um campo objetivo ao qual ela responde, absorvendo alguns de seus tensionamentos.

De inquisidor do suposto objeto de pesquisa, passo a uma posição discursiva mais honesta, e condizente com a pesquisa, enquanto ela se fez vivência. Na forma deste trabalho, reúno passagens que concedem ao leitor atalhos, bifurcações, curvas que nem sempre vêm precedidos por placa sinalizatória.

## PRIMEIRO, A IMAGEM

Não consigo apontar precisamente o que exatamente me fez iniciar esta pesquisa, no ano de 2010. Foi a imagem de um lago que, eu lembro, fez o tempo

A gênese da dimensão interior moderna deve à instituição das práticas de confissão um platô importante em seu desenrolar. A palavra confissão - que posteriormente vai ser aplicada para caracterizar o extrato literário tido por confessional - originalmente esteve associada a uma modalidade discursiva praticada na situação da transmissão religiosa. Como sacramento, a confissão é utilizada desde o início da era cristã. Trata-se de uma situação bastante especial de endereçamento da palavra, em que o crente relata partes de sua vida diante de um padre que não lhe mostra o rosto. Essa narrativa, que ocorre em observância aos mandamentos religiosos, faz acontecer um exame dos atos e dos pensamentos do fiel, com vistas à redenção através do arrependimento. No primeiro volume de sua *História da sexualidade*, Foucault (1988, p. 58) mostra como a confissão se tornou, no Ocidente, a forma privilegiada de autenticação moral do indivíduo, pelo discurso de verdade que era capaz de ter sobre si mesmo. A confissão teria difundido, na modernidade, por esse modo de destinação da palavra sobre si, seus efeitos em vários âmbitos da existência social, como a justiça, a medicina, a pedagogia, as relações amorosas, fundando uma relação de si-a-si baseada no auto-exame: "o homem, no Ocidente, tornou-se um animal confidente" (1988, p. 59).

A morte de Foucault, em 1984, impediu que

parar, deixando-me a vaga sensação de uma dúvida encontrada, e difícil de formular. Naquele momento, aquela imagem - que havia visto em data para mim completamente perdida no tempo - ressurgiu, ligando-se imediatamente à imagem que começava a construir para França.

A imagem melancólica do lago, ainda que na minha memória estivesse deslocada e isolada, estava sim, cercada de outras imagens, e encadeava-se numa futura narrativa. Com a exceção desse lago azulado em VHS, essas outras ainda estavam por ser descobertas. Embarquei na intuição de sua promessa.

E o pequeno fragmento do horizonte em frente à água retirava desse enigma a sua pungência sobre mim: na narrativa (tratava-se do vídeo *Without fear of vertigo*), ele tinha o lugar de pausa, momento de vazio sem conteúdo informativo. Depois, apenas depois eu soube a origem geográfica daquele registro eletrônico.

Era uma cidade norte-americana, bem ao norte, mais pro leste, na margem de um lago, Michigan. Chicago, Illinois. Suficientemente próxima de Nova York, para sugerir comparações, quase sempre desvantajosa, de tamanho, de diversidade - para Chicago. Ao mesmo tempo, uma cidade em que os habitantes - pelo menos aqueles mais culturalmente ativos - sustentam certo orgulho típico daqueles que resistem aos imensos espetáculos e alimentam o surgimento de uma língua menor, de um acento, de um sotaque inclusive.

Um dos acréscimos importantes de minha visita a essa cidade, em 2012, foi tomar contato com o Video Data Bank, que me alimentou com referências imprescindíveis para entender o cenário local que vicejava

ele levasse a termo o quarto e último volume da sua História da sexualidade. Chamado *As confissões da carne*, esse livro iria analisar a prática confessional sob um prisma sutilmente diferente. Ali, ele trataria da confissão enfocando não mais o seu caráter culposo e de observância a códigos morais pré-definidos; mas sim como prática de constituição de si enquanto interioridade, na situação pragmática de um endereçamento singular. Esse volume selaria o projeto foucaultiano de estabelecer uma genealogia crítica do sujeito moderno.

Pode-se dizer que, em sua origem, o relato confessional desenrola-se em uma espécie de proto-autobiografia. Na história da literatura, as Confissões são primeiramente os relatos dos desvios do corpo, e a descrição do caminho percorrido na direção do estado mais denso da verdade interior; são relatos de uma conversão lenta, gradual, feita à base da penitência e da autocrítica. Na sua forma escrita, as Confissões mais conhecidas são as de Santo Agostinho. Em treze volumes, compostos para serem lidos em voz alta, essa obra apresenta um relato em primeira pessoa da conversão do seu autor ao cristianismo.

Os onze primeiros volumes são escritos na primeira pessoa do singular, e o espaço interior surge da exigência do auto-exame contínuo e perpétuo. Agostinho narra o longo percurso na direção de uma purificação, que coincide com o encontro de Deus no interior de si e com a integração da eternidade no estofo mais ín-

entre 1982 e 1991 - uma quase-década em que França viveu por lá. Fui conduzido àqueles arquivos por alguns dos professores do Departamento de Vídeo da School of the Art Institute of Chicago: Shay DeGeneris, Daniel Quiles, Brian Sikes, Irina Botea. A condução desses guias se bifurcou em conversas, formais e informais, em paralelo a uma vivência intensa, de 21 dias, da vida cultural da cidade. E não andei de metrô; apenas de bicicleta.

A interlocução com artistas e professores da geração à qual pertenceu Rafael França me interou do caráter cosmopolita daquela escola, da presença diferencial que artistas e estudantes de diversas partes do mundo imprimiam na sua rotina, desde pouco antes dos anos 80. Foi também a partir dessas conversas que entrei em contato com Maggie Magee, amiga e colaboradora de França nos nove anos em que ele esteve lá, estudando e inserindo-se na investigação prática da videografia.

Nos arquivos do MAC, no Butantã, tive acesso ao espólio de Rafael. Na primeira visita eu percebi que aquele encontro deveria se prolongar. E muito. Foram visitas duradouras, registradas em fotografia e anotações escritas. Esse primeiro conjunto de documentos já indicava que o arquivo a ser pesquisado não seria apenas aquele. E assim aconteceu.

A própria cidade de São Paulo era para mim um objeto de estudo. Arquivo a céu aberto, desbragado, e contudo cheio de silêncios e apagamentos de memória. Havia que sempre desconfiar do último letreiro, olhar para a margem da última fachada construída sobre os

timo: *et vides in corde meo quia sic est* (“e vês no meu coração que assim é”, Livro XI, ii 3). A “conversão” de Agostinho à doutrina maniqueísta é contada no Livro III, junto com a “rendição” aos prazeres da carne, aos dezesseis anos; a negação dessa doutrina e encontro com o cristianismo, aos vinte e nove anos de idade, através de seu tutor Ambrose, no Livro V; o luto pela morte de um amigo querido, no IV.

A narrativa autobiográfica, feita em ordem cronológica do Livro I ao XI, se encerra por uma recusa desse método: nos últimos dois volumes, “Agostinho deixa de escrever sobre o eu, para escrever sobre as escrituras” (NOVAES, 2005, p. 96). O tom autorreferente dá lugar então a uma discussão, de cunho exclusivamente filosófico, das escrituras sagradas. Podemos ler, nesse movimento, a ascese que se processa por um adensamento da autorreflexividade. O ponto de chegada dessa ascese é performado na própria escrita, no momento em que o autor cessa de falar de si, para escrever sobre um espaço interior supostamente idêntico à pureza divina. Agostinho escreve, nos dois últimos livros, sobre o seu próprio presente, como momento privilegiado para o qual convergira todo o seu passado, em sucessivos atos de fé que redundam finalmente no reconhecimento, pelo eu temporal, da finitude do corpo face a uma interioridade sem pessoa, eterna (Deus).

O valor filosófico das Confissões repousa na elucidação que ali se encontra do fundamento

prédios velhos, reformados pela metade.

Uma cidade tornada perpétua ruína, pela força renovadora do capital. Ali ainda, pequenos vestígios de um passado nem tão remoto, cantos abandonados pela pressa em construir de novo em terreno desabado.

O tecido subcutâneo desta escritura é atravessado por três cidades, com seus cordões da calçada, seus extintores de incêndio, seus pequenos encontros, seus lugares do meio. Ele resulta de um exercício duradouro do encontro com fontes primárias, secundárias, assim como pistas que não apontavam para *ele*, a não ser por vias indiretas. Senão impossíveis.

## DESLOCAR-ME ATÉ ELE

Porto Alegre, São Paulo, Chicago. As três cidades onde França fez parte de sua formação, deixando nelas marcas, e sendo por elas tatuado, ferido, transtornado.

Quanto às instituições visitadas, e fontes consultadas neste percurso, elas foram as seguintes:

Acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP): local designado pelo próprio artista para receber e conservar o seu espólio, quando de sua morte em 1991.

Arquivo de Hugo França: documentos pessoais, clipping de notícias sobre a trajetória profissional do artista. Irmão de Rafael, Hugo também é o detentor dos direitos sobre a sua obra, respondendo também pelo uso de imagem dos seus arquivos;



da fé cristã. Para um leitor moderno, essa obra acaba soando como um discurso de celebração divina: uma oração, um culto; e para isso colabora o fato de que o destinatário desse discurso é, de fato, o Deus cristão: é Ele que figura na matéria escrita como o interlocutor dessa fala laudatória. Ainda assim, uma leitura atenta não pode deixar de notar a “novidade” presente nesse texto: a de trazer para o primeiro plano um eu que se auto-examina, situando em um espaço interior o lugar próprio de uma ascese filosófica e existencial. A “novidade” dos textos confessionais de Agostinho, assim como dos de outros confessandos, é - mais radicalmente - a instauração dessa interioridade como lugar e suporte imaterial de transmissão.

Considerado o fundador da interioridade moderna, Descartes deu continuidade ao preceito agostiniano que punha ênfase na reflexividade radical, de si a si, reforçando uma distinção entre dentro e fora, entre subjetividade e objetividade. Mas a influência de Agostinho sobre o pensamento da época renascentista (séculos XV e XVI) viu, com Descartes, uma virada importante: a partir dali, a fonte primeira do pensamento e da moralidade passou a ser o interior do indivíduo pensante - e não mais a eternidade sem eu da divindade. Tratou-se de um *turning point* humanista, de cunho racional - o cogito cartesiano não parte dos acontecimentos exteriores, nem de um Deus alheio ao homem, mas da interioridade imaterial da mente

Centro de Pesquisa e Documentação da Fundação Vera Chaves Barcellos: cartas referentes às exposições de Rafael e do 3NÓS3 em Porto Alegre;

Arquivo de Mario Ramiro: material fotográfico, referente principalmente aos anos 1979-1982, período de duração do grupo 3NÓS3;

Video Data Bank: banco de vídeos arquivados na School of the Art Institute of Chicago;

Arquivos de Daniel Quiles e Shay DeGrandis, professores na School of the Art Institute of Chicago: materiais referentes à escola e seus currículos desde os anos 1980.

Além de acessar essas fontes, conversei ou entrevistei as seguintes pessoas, envolvidas direta ou indiretamente na trajetória de França:

Mario Ramiro: ex-integrante do 3NÓS3, grupo de intervenção urbana ativo em São Paulo, de 1979 a 1982. Atualmente professor na USP, foi também coorientador desta pesquisa;

Hudinilson Jr.: ex-integrante do 3NÓS3, foi de 2011 a 2013 espécie de memória-viva, por ter acumulado, na sua fala e disposição a contar, aspectos importantes da formação de Rafael;

Hugo França: irmão de Rafael, ajudou também na montagem de diversas exposições do artista quando este morava em São Paulo;

Regina Silveira: ex-professora e principal mentora de França em São Paulo, a artista manteve interlocução com ele até poucas semanas antes da morte deste;

Florian Raiss: artista e amigo pessoal de Rafael nos anos de São Paulo.

Ainda, contei com uma entrevista a Maggie Magee. Atualmente curadora em sua cidade-natal, Dublin,

(cf. TAYLOR, 1989, pp. 143 e seguintes).

A consciência como domínio do saber racional vai ser refletida através de um ato de “voltar-se para dentro”, vinculando o espaço interior aos limites de uma lógica comparável à matemática. Em relação a Agostinho, Descartes isola com mais precisão os limites de uma subjetividade puramente mental, ancorada firmemente em um ponto de partida lógico no qual a primeira pessoa figura como sujeito e como objeto designado: *cogito ergo sum*. A separação do pensamento em relação a uma divindade exterior à consciência é efetuada pela dúvida - ao duvidar da existência de Deus, o eu acede à sua única certeza possível: eu existo, porque posso duvidar.

O surgimento de uma tradição em retratística - arte de retratar, frontalmente e com a visada de tornar imortal, através de uma representação pictórica, um rosto e uma personalidade sujeitas à corrosão do tempo - coincide com a formulação dessa perspectiva centralizada em um ponto privilegiado (o ego). A força inédita de afirmação de uma prática do retrato expressiu no campo artístico uma revalorização do visível e do sensível, vindo no ensejo de uma concepção humanística que em parte buscava se liberar do apelo ao irrepresentável divino. A partir do século XIV, as representações de tropos bíblicos, por exemplo, aparecem utilizando como modelos (de rosto ou de corpo inteiro) autoridades do clero e da nobreza. A distinção estrita entre o temporal e o eterno,

Magee foi colega e amiga de França em Chicago, participando de forma colaborativa em diversos de seus vídeos. A entrevista a Maggie foi realizada em circunstâncias especiais, como narrado a seguir.

## HISTÓRIA E EXPERIÊNCIA: DIMENSÃO AFETIVA

Não posso negar.

A dupla negação é a marca de algo que já se transformou em uma necessidade, para além dos desejos e caprichos deste que escreve. É de modo performativo que realizo esta travessia, incorporando, patético e apaixonado, modos de conceber o exercício da criação que não são originalmente meus, mas que deixo transitar por mim. Seria preciso para isso fazer-me corpo de passagem para certas dimensões da videografia de França que me tocam especialmente, de modo implacavelmente afetiva, e também naquilo que elas trazem de enigmático, ou seja, dialeticamente mobilizado em um ato sem síntese. Não pretendo classificar o trabalho de Rafael em categorias pré-definidas, e sim escutá-lo com a atenção flutuante que se deixa impressionar justamente pelo que ela traz de uma dificuldade que apaixona. Pelo que ela me faz nascer, pelo que ele me deixa entrar.

Estaria eu embarcando em uma *ego trip*, em um puro jogo projetivo, solipsista, narcísico em última instância? Espero que não.

O trabalho, propriamente dito, feito nesta fase da

para a qual as Confissões de Agostinho advertiam, é colocada entre parênteses.

A delimitação daquilo que tomamos, modernamente, como interioridade vai ser possível apenas através do corte desse cordão umbilical que ligava, até a Idade Média, a subjetividade a uma interioridade sem eu - Deus. Um passo decisivo nesse sentido é dado por Montaigne, quando funda, no século XVI, um novo gênero literário, com seus Ensaaios. A volumosa obra é dividida em pequenos textos, nos quais o autor discorre sobre temas tão díspares como a tristeza, a ociosidade, o cerimonial das entrevistas reais, os odores. No capítulo II, Livro 3 dos Ensaaios: "Je ne peins pas l'être; je peins le passage", ele escreve que não pinta (descreve) o ser, mas sim a passagem, a agitação, a instabilidade. Embora afirmem a presença do autor na primeira pessoa do discurso, os ensaios não tomam como objeto exclusivo o eu.

Ao começar a escrever na forma de ensaios, Montaigne desviou seus propósitos daquilo que, para Descartes, era o mais importante, ou seja, o imutável da consciência humana. Entra em ação uma outra concepção de humanismo, e também uma noção do espaço interior que incorpora o que o humano tem de mais transitório e mundano. O teor autobiográfico desses ensaios difere daquele presente nas Confissões de Agostinho, incorporando pequenas anedotas do cotidiano e dispensando a ordenação cronológica dos fatos. Com Montaigne, a interioridade está amparada nas incertezas da vida, mais que na

pesquisa, consumiu-se principalmente nisto: na busca de uma relação com o objeto de estudo, na luta por uma posição discursiva que soubesse abraçá-lo em sua singularidade, e ao mesmo tempo estar em condições de responder a ele. Um jogo dúplice, portanto, de torná-lo vivo com meu sopro e, em contrapartida, sobreviver a ele pela minha resposta.

## DESLOCAR-ME ATÉ ELE, MAIS

A quantidade e a diversidade de materiais que venho de listar pode parecer preocupante, levando-nos a pensar se não se deveria, neste caso, estabelecer um recorte, uma delimitação mais pontual de **uma** questão específica, a ser procurada e perguntada em toda e qualquer esquina.

A mobilização de materiais de pesquisa heterogêneos tem sido importante para que me sensibilize a uma história latente, ainda a ser escrita. Uma história que, diferente da simples listagem descritiva das obras, diga respeito aos aspectos mais recônditos e invisibilizados da criação artística.

Rafael França não é um artista sem inscrição histórica. Ele já acumula uma certa fortuna crítica e historiográfica, tendo sido apontada a sua posição de pioneirismo no cenário histórico dos anos 1980 - principalmente no que diz respeito ao vídeo. Já contou com mais de uma exposição retrospectiva, sendo uma delas como artista homenageado na III Bienal do

eternidade de um saber definitivo a ser alcançado. A imperfeição e as ambiguidades do eu são assumidas desde o princípio, engajando na própria escrita o acesso à sua condição frágil e transitória. Como aponta Taylor, a autodescrição feita por Montaigne “não busca o exemplar, o universal ou o edificante, mas simplesmente segue os contornos da realidade movente de um homem: ele próprio” (TAYLOR, 2001, p. 179, tradução minha).

Jean-Jacques Rousseau é outro narrador de si que, já tendo assimilado a repartição cartesiana entre o dentro e o fora, performatiza essa dicotomia, tomando o claro partido de um interior que, para ele, deveria dar a versão mais confiável daquilo que seria “de outra forma inapreensível”. Desde o seu princípio, as Confissões - originalmente intituladas *Les Confessions de Jean-Jacques Rousseau, contenant le détail des événements de sa vie, et ses sentiments secrets dans toutes les situations où il s'est trouvé* (“As Confissões de Jean-Jacques Rousseau, contendo o detalhe dos acontecimentos de sua vida, e dos seus sentimentos em todas as situações em que ele se encontrou”) demarcam a fronteira entre a versão dos fatos contados ali, e aquela que outras pessoas poderiam tomar como sendo os fatos objetivos. A “verdade” da qual o escrito quer dar o testemunho é aquela que apenas o seu autor-narrador poderia contar. Rousseau está já consciente da tradição em que se inscreve, e se dirige a Montaigne com uma crítica polida, mas aguda:

Mercosul (2001), em Porto Alegre, e uma no Paço das Artes, em São Paulo (1997).

O intuito desta pesquisa seria portanto redundante, se ela se destinasse a atribuir um valor histórico pautado na ideia de pioneirismo. Ou se fosse pautada em uma descrição geral e objetiva dos vídeos. De certa forma, creio que minha mirada vai a contrapelo dessa política historiográfica, ressaltando não o fato de o artista haver chegado primeiro a algum lugar pré-estabelecido no panteão histórico; mas sim apontando os limiares de uma diferença, de um trabalho do pensamento do qual os vídeos seriam os índices. Não se busca aqui trabalhar na construção de um monumento interpretativo ao artista, mas de esboçar justamente os seus pontos críticos, as gagueiras de sua fala, o seu movimento propriamente vivo de estar criando e lidando com um destino incerto.

Em vez de escrever depois do artista, observando as partes disjuntas de uma vida já estilhaçada e destituída de movimento interno, seria possível escrever *ao lado* dele? Escrever, portanto, não a respeito de um cadáver ou uma estátua de concreto áspero; mas acompanhando, na indeterminação da onda, uma trajetória em seu vir-a-ser. Materializada na dimensão artística da **obra**, esse percurso também se indicia nos documentos laterais que não tiveram esse estatuto instaurado pela mão do artista. Meu estudo trata portanto, principalmente de **criação**, concebida como movimento que transborda inclusive os limites da obra formalizada enquanto tal.

Como se eu fosse uma mosca, portanto, fazer-me muito pequeno, e mirá-lo no traço da nuca. Apenas na ficção eu poderia - e posso - dar vazão a uma tal

Nenhum homem pode escrever a vida de um homem que não seja ele mesmo. Sua maneira de ser interior, sua verdadeira vida só é conhecida por si mesmo; mas em escrevê-lo ele se disfarça; sob o nome de sua vida, ele faz a sua apologia; ele se mostra como ele quer ser visto, mas de modo algum como ele é. Os mais sinceros são bem verdadeiros no que dizem, mas eles mentem pelas suas reticências, e o que eles dizem modifica de tal maneira o que eles fingem confessar, que ao dizer apenas uma parte da verdade eles não dizem nada dela. Eu coloco Montaigne dentre esses falsos sinceros que querem a ilusão de dizer a verdade. Eles se mostram junto ao comum, mas pra se dar como amáveis. Montaigne se pinta semelhante mas de perfil. (ROUSSEAU, 1959 [1767], p. 1149. Tradução minha.)

Jean-Jacques estipula uma tarefa para si, um dever, uma norma: falar de si tudo aquilo que lembra, dizendo assim as modulações de um estado natural, infantil, suas vicissitudes particulares (seus fetiches sexuais inclusive), o choque com a opinião alheia, e a necessidade de uma defesa da verdade, de uma verdade sobre si dita em primeira pessoa, desde a perspectiva insubsumível do eu. Esse escrito, que se propõe "útil e único", também propaga o seu ineditismo, já que "se o meu projeto é singular, a posição em que ele me coloca não o é menos" (ROUSSEAU, 1959 [1767], p. 1150. Tradução minha.)

construção. E da ficção, exatamente, eu tomo partido no que ela exige de um descentramento, de um deslocar-se até um outro ponto, e até mesmo - eu diria - de uma negação de minhas próprias obsessões mais imediatas. Coloco-me entre parênteses para escutá-lo, coloco-o entre parênteses para lhe responder.

Busco portanto construir um caminho do meio: nem observá-lo como fato objetivo, nem perder-me na esfera solipsista da identificação projetiva. Tento ir até ele, com o meu próprio corpo.

Num exercício de outramento, materializa-se aqui uma escuta implicada dos materiais pesquisados. Um ato de leitura que, não negando o seu construtivismo intrínseco, tem sim por objetivo fazer o atravessamento de um universo criativo que não é o meu, deixando-se por ele afetar.

O que se dá a seguir é um trabalho cujo esforço maior se encontra depositado na criação de um lugar desde o qual falar. A escrita me conduziu a um vai-e-vém, em que realizo aproximações rasantes e amplas tomadas de distância em relação a esse artista que eu não conheci, exceto pelo peso grave que ele deixou soando. O som, estranha continuidade da matéria.

À gravidade inerente aos vídeos analisados, por exemplo, eu respondo com uma escuta compreensiva, criando uma posição de horizontalidade - desde a posição do amigo. Mas guardo-me a licença de, também, sobreviver ao seu peso, responder-lhe desde uma posição de alteridade. Oscilo, entre uma profunda identificação e a garantia de sobrevivência que me dá o reconhecimento de sua alteridade diante de mim, de minha alteridade diante dele.

E se Rousseau foi o consolidador da interioridade como espaço de enunciação de uma verdade sobre si, isso está intimamente vinculado ao lugar que ele reserva na sua narrativa à sexualidade. O narrador-personagem-autor deu nome aos seus modos de se relacionar, relatando seus encontros amorosos, seus percursos em direção ao prazer sexual, a prática de adultério. Esse autor assinala, pois, uma virada decisiva em direção à modernidade - por buscar na infância os acontecimentos fundadores de seu funcionamento sexual. Num dos primeiros livros das suas Confissões, Rousseau localiza o prazer que sentia, aos oito anos, ao ser espancado por Madame Lambercier, sua madrasta.

Quem acreditaria que essa disciplina pueril, recebida aos oito anos de idade, das mãos de uma mulher de trinta, iria influenciar minhas tendências futuras, meus desejos, minhas paixões, pelo resto da minha vida, e em um sentido bastante contrário ao que naturalmente seria esperado? O exato incidente que inflamou meus sentidos, deu aos meus desejos um tom extraordinário que, confluindo com o que eu já havia experienciado, eu não pudeste procurar além; e, com o sangue fervendo em sensualidade, quase desde meu nascimento, eu preservei minha pureza até que as mais gélidas instituições perdessem toda insensibilidade; atormentado por muito tempo, sem saber pelo quê, eu mirava cada mulher bonita com apreço; sem parar, a imaginação trazia seus charmes até meus registros íntimos - apenas para transformá-las em

Às posições de identificação e alteridade, soma-se ainda uma terceira: o outramento. Um passo além da empatia, inclino-me a encontrar outros-em-mim que, *a priori*, não existiriam se não fosse o meu contato prolongado com o universo desse outro artista, dessa outra pessoa. No que se segue, e mesmo já aqui, ao tentar me colocar ao lado de Rafael, transtorno-me em vozes que antes não existiam em mim: altero-me.

Esse percurso deixou para trás, por opção de recorte ou escolha da ordem de uma estética do próprio texto, um trabalho de contextualização histórica - tal como convencionado. Acredito que esse *contexto* aparece assinalado por alguns rastros sutis, mas importantes: as notícias telejornalísticas mobilizadas em um dos meus vídeos (Vídeo 1), a textura fantasmagórica da imagem gravada em VHS e os índices históricos apontados, de modo esparsos mas recorrente, no próprio texto, dão conta de uma contextualização que, minimamente, situa o ato criativo de França em uma paisagem cultural prescrita no tempo histórico.

Ainda assim, minha opção foi por não historicizar os trabalhos. Não colaborar para um datamento que lhes soldasse os enigmas. Atravessá-los - já a partir do momento de descrevê-los - pelo que neles se cria de uma sobrevivência ao seu próprio tempo histórico. Por isso também a minha visada é mais teórica que histórica, ressaltando, nas obras, tomadas de posição que ainda podem fazer sentido na atualidade. Estar sensível, pois, à inatualidade desses atos em relação ao seu tempo; *that is all there is*.

tantas Madames Lamberciens. (ROUSSEAU, 1959 [1767], p. 1156. Tradução minha.)

Ele busca assim em suas primeiras lembranças a origem de sua orientação sexual adulta, encontrando-as, sem duvidar, na experiência da surra imputada por Madame Lambeciens. Inaugura-se aí aquela que, na visão do último Foucault, vai ser tomada como a longa tradição de uma escrita de si pautada na sinceridade.

Ao narrar as suas inclinações sexuais, Jean-Jacques reforça seu intuito de originalidade, alavancando-o no caráter de contestação premente em sua “sinceridade”. Ele demanda esse reconhecimento pela provocação dirigida à alta cultura francesa de sua época, suas normas e convenções sociais, seu apego desgastado aos valores da monarquia e da Igreja. Reage também à normatividade apregoada pelos pensadores iluministas, seguidores e aplicadores da redução cartesiana. O nascente conflito entre idealistas e empiricistas se vê questionado desde suas bases por essa voz em primeira pessoa que ousa confrontar a sua experiência de vida com a pretensa exigência de uma decisão entre o subjetivo e o objetivo: pois que é no eu que tudo se resolve - e nisso Jean-Jacques levanta sua bandeira pessoal e insubstituível, no mesmo gesto em que presta tributo à tradição cética mais solipsista.

Ainda que pague tributo ao “Autor de todas as coisas”, Jean-Jacques narra o afastamento

## GRAFIAS DE UMA VIDA EM OBRA

Comecei pelo fim. O último trabalho. Ele me oferecia uma promessa de síntese de toda uma obra. Além disso, achei justo entrar na vida de Rafael pela sua morte. Ele, para quem a morte foi um problema, algo digno de ser pensado. Não é apenas a partir do momento em que se descobre infectado por HIV que Rafael interroga a morte. Essa insistência já se mostra, por exemplo, nos vídeos *Combate em vão*, de 1983, e *Reencontro*, de 1984. Ainda nos seus trabalhos gráficos, e depois nas videoinstalações, um retângulo negro se mostra como ícone recorrente, exibindo-nos o seu silêncio e a sua dessemelhança com tudo o que conhecemos.

Achei justo entrar naquela vida pelo fim. Pela morte literal, definitiva e sem metáfora. Na primeira página do primeiro capítulo daquele escrito estampeei a notícia do jornal Estado de São Paulo, comunicando a morte do artista Rafael França. E a própria monografia se esforçou por contrapor, à notícia no jornal, a última obra, numa longa e detalhada descrição da diferença que a **obra** oferecia em relação à **notícia**.

*Grafias de uma vida em obra* foi o título da monografia, a respeito do vídeo *Prelúdio a uma morte anunciada*, de 1991. Decidi dedicar um ano a uma única obra, para me dar tempo de lê-la em sua complexidade se-

e a diferenciação desse ser natural, original e puro, em constante conflito com aquilo que a cultura lhe oferece como modos de existência possíveis. A Deus, como medida absoluta de uma possível verdade, substitui-se o espaço interior, consolidado pela narrativa que, desde uma primeira pessoa do singular doravante sustentada nos pilares do eu consciente, se institui como fonte da mais legítima e singular experiência.

Essa queda, do Homem confirmado pela autoridade divina, para o homem sujeito de uma interioridade sustentada no sexual, nas memórias de infância, nos acontecimentos estruturantes da personalidade, representa na genealogia dos escritos de si um ponto de virada importante. As grandes e audaciosas empreitadas dos escritores românticos vão aprofundar esse espaço, então apenas nascente, desviando o naturalismo atormentado de Rousseau para um reencontro do mistério da vida ali onde os homens da razão viam apenas o desenrolar dos fatos.

### Romantismo

O historiador cultural Peter Gay é cauteloso em vincular as origens históricas do Romantismo às mudanças nas condições materiais de produção e circulação das imagens e dos tex-

miótica, buscando entendê-la como *ato*. No movimento de criação eu encontrava aquilo que me interessava chamar de *vida*.

Desde esse primeiro encontro com a produção de Rafael, minha posição diante do "objeto" de pesquisa procurou acompanhar a obra naquilo que ela trazia de indicador de uma **operação** - o que significa que meu interesse não estava em criar uma interpretação da obra, mas sim acompanhar a sua dimensão propositiva. A esse estudo do método formal de composição, se aderiu uma escuta de seu contexto de inscrição histórica - a obra sendo tomada, portanto, como **resposta** a uma situação biográfica, e não tanto como a sua representação. Para isso, a abordagem do trabalho focou os elementos da obra em sua composição, ou montagem: as palavras, os corpos em abraço, as duas músicas apropriadas pelo artista. Minha atenção se dividiu, ali, entre cada um desses elementos e o sentido suplementar que a composição dos mesmos gerava, como terceira imagem.

Como resultado dessa longa meditação a respeito de uma única obra, o estudo sobre o *Prelúdio* me conduziu a tomar a **relação vida-obra** como um problema. Essa foi justamente a tese defendida naquela monografia: que, pelo menos naquele último vídeo de Rafael, essa relação era diferente de um simples espelhamento da vida na obra, que essa relação deveria ser complexificada, nuançada, especificada, pois é justamente nessa não-coincidência que residiria o *trabalho* na obra.



tos, ocorridas a partir do desenvolvimento da imprensa, a partir do século XVIII. Sua dívida para com os historiadores de orientação marxista, como Arnold Hauser, é relativa. Por um lado, Gay assinala a importância dos novos padrões de vida, na geração de condições de enunciação de si estruturadas como relatos de intimidade:

Pense, por exemplo, como a ideia de privacidade era até fisicamente impen-sável em famílias cujos membros eram obrigados a dormir juntos num mesmo quarto, algo comum no século XVIII. (...) Foram meros detalhes como quartos privativos ou escritaninhas com chaves, mas, no geral, serviram para que a classe média respondesse à nova intimidade com confissões, viciando-se em tudo que remetesse à busca do eu no cotidiano e nas artes. (GAY, 1998a, pp. 23-24)

Insatisfeito com qualquer vinculação direta e determinista dos modos de escrita de si com os seus contextos de produção material, Gay continua a sua genealogia da autobiografia apontando a influência dos novos modos de leitura e circulação de textos e imagens, possibilitados pela difusão da imprensa, das livrarias e das bibliotecas públicas:

A difusão do romantismo foi propulsio-nada por modificações importantes nos padrões de vida das classes médias.

## MÉTODO

### NOVE ANOS ENTRE IMAGENS

**Tenho procurado, desde a monografia defendida em 2010, uma metodologia baseada na *montagem*. Ali está escrito, iniciando na página 14, ainda na introdução:**

O último vídeo de Rafael nos aparece como obra de uma montagem que opera por entrelaçamento de tempos, não por sucessão cronológica de cenas. O tempo de uma vida é, ali, remontado, convidando-nos, também, a incorporar nesta escrita um princípio de montagem. Nas próximas páginas, se fazemos menção a estratos temporais aparentemente distantes entre si, não é para apagar a atualidade imediata à produção do *Prelúdio*, mas justamente para tentar dar conta da complexidade dessa atualidade. Trata-se, então, de distinguir planos habitualmente tomados como unitários, e de conectar instâncias habitualmente distanciadas: a montagem opera por construção de intervalos, por produção de encontros. (BUTKUS, 2010, pp. 14-15)

**Até certo ponto, aquela monografia me satisfiz, na tomada de posição que ali se fazia quanto à escrita da história. Porém, as leituras posteriores que fiz da mesma, lado a lado às leituras que o trabalho foi recebendo ao longo do tempo, foram me mostrando que aquele método, ali ensaiado, ainda deixava a desejar, naquilo que ele prometia enquanto via de integração teórico-prática.**

Antes, o tempo livre para ler frívolos materiais seculares como romances e poemas tinha sido o domínio das classes privilegiadas. Mas, felizmente para o ideal romântico de amor, os efeitos da industrialização se pronunciaram de modo marcante nas tecnologias da comunicação. (GAY, 1998b, p. 97)

As cidades - a partir de seu reflorescimento, embalado pelo capitalismo em germe depois da Revolução Industrial - materializam, nas suas dinâmicas de circulação simbólica, nos campos relacionais que ali se estratificam, as condições de surgimento de novas pontes entre o eu (lugar de enunciação de uma escrita em primeira pessoa) e o destinatário - tu - dessa manifestação discursiva. A profusão de escritas de si que será observada no século XIX tem origem nas formas de organização social, que estruturaram as condições materiais de um modo de endereçamento e enunciação de si baseado na intimidade e no compartilhamento de segredos, desvelados desde um espaço interior, obscuro e não subsumível ao conhecimento imediato.

Ainda segundo a análise de Peter Gay - fundamental para o estudo das poéticas que levam em conta o espaço íntimo - aquilo que costumamos chamar de Romantismo não constitui um fenômeno fácil de assinalar; não gerou um movimento, mas atingiu como um raio diversas manifestações culturais. Da música, passando pelas artes visuais, até a literatura, o momento romântico da Arte caracteriza-se por processos

Dado o percurso investigativo empreendido nestes dois anos de pesquisa, o resultado aqui apresentado toma partido do procedimento de montagem, de três maneiras.

Em primeiro lugar, optei por organizar a matéria textual em cadernos separados. A autonomia de cada um desses cadernos permite que, em cada um, seja explorado um enfoque da temática em questão: a **escrita de si**, na videografia de Rafael França. Essa decisão resolve formalmente uma das descobertas fundamentais deste percurso de pesquisa: que as vias pelas quais a vida se inscreve na obra videográfica de França não obedecem a um modo pré-determinado de inscrição. Assim, cada um dos cadernos apresenta uma travessia na relação vida-obra, enfatizando a análise de um ou de um pequeno grupo de vídeos. Se em minha monografia achei importante "quebrar" a palavra *autobiografia* na proposição *grafias de uma vida em obra*, neste estudo os cortes entre os cadernos visibilizam as variações sofridas pela noção de escrita de si ao longo dos trabalhos em vídeo desse artista.

O **caderno 1** é dedicado ao trabalho colaborativo com Maggie Magee, tratando das condições de criação dos primeiros vídeos de Rafael, logo na sua chegada a Chicago, em 1982. Ele contém um vídeo introdutório de contextualização, uma entrevista (transcrita e traduzida) com Magee e um texto que conversa com a entrevista, tratando também do vídeo *I have lost it* (1983). O **caderno 2** atravessa o aspecto confessional imbricado tradicionalmente na própria noção de autobiografia, tratando da instauração do monólogo interior em dois vídeos de França: *Memories of Bijou* (1983) e *Reencontro* (1984). O **caderno 3** retorna a uma noção

radicais de singularização, e a experiência moderna de experimentação com a linguagem muito se nutriu da radicalidade desses processos. Desde o interior da experiência civilizatória burguesa, o momento romântico surgiu como desejada infração da pragmática organização da vida da burguesia nascente, entre os séculos XVIII e XIX:

É uma grande ironia que os românticos, aquela solta e conturbada família de elitistas culturais, tenham deixado a herança de seu individualismo emotivo a uma cultura burguesa que a maioria deles professava desprezar. O eu romântico se converteu em eu burguês. (...) Afinal, para além de contrafeitos pioneiros como o Werther de Goethe, os românticos foram os primeiros escritores e artistas a sustentarem uma situação de guerra com a burguesia. (GAY, 1998b, p. 88)

Eis que a escrita de si traça o plano de uma verdade interior, que conclama para o interior desse discurso do eu uma outra razão - que, na falta de entender seus fundamentos, ancora na biografia do indivíduo, contada por ele mesmo, a última palavra para os seus motivos, os seus caprichos, as suas repetições. Antes que Freud notasse a importância de uma arqueologia da história pessoal, localizando na infância as origens da estrutura libidinal do adulto, os escritores de autobiografias e confissões, dentre os quais Rousseau ocupa um lugar funda-

de escrita de si onde o eu é, paradoxalmente, deixado entre parênteses, e onde o que se inscreve é uma posição ética ou, se quisermos, uma atitude. É a terceira forma de inscrição de si, que vejo delineada no vídeo *Without fear of vertigo* (1987).

Em segundo lugar, cada um desses cadernos encontra-se internamente cindido em dois fluxos textuais paralelos. Cada um desses textos fazem o atravessamento de uma dada questão, desde uma perspectiva diversa. As páginas pares e ímpares, assim, estabelecem um diálogo - a ser performatizado na leitura. Os textos, dúplices, conversam entre si sem que, no entanto, seja feita referência direta, entre um e outro.

Em terceiro lugar, o procedimento de montagem se deu, aqui, na sua forma mais literal: a edição videográfica, propriamente dita. Dois dos ensaios em vídeo aqui apresentados mobilizam imagens do arquivo videográfico deixado por França sob tutela do MAC/USP, e exaustivamente pesquisadas durante minha participação no Programa de Acesso aos Acervos da USP, entre agosto e outubro de 2013. Essas imagens foram montadas em espécies de ensaios videográficos, complementando os ensaios textuais propriamente ditos, e tornando a sua leitura mais complexa. Sem incorrer na ilustração de ideias que poderiam ser expressas em palavras ou teoria, os vídeos tomam o partido da imagem como criadora de sentido, rebatendo e tensionando aqueles construídos ao longo dos textos paralelos.

Os vídeos 2 e 3 foram feitos, em vez disso, com imagens captadas por mim durante o tempo desta pesquisa, e contituem respostas aos vídeos de França tratados nos cadernos correspondentes.

dor, empregavam já um retorno às memórias mais longínquas como método de escrita. E não é por simples acaso que a referência máxima dos autobiógrafos do século XIX será Jean-Jacques.

A 1ª Revolução Industrial, sintonizando o tempo cotidiano de uma grande parcela da população urbana ao tempo das máquinas, também se refletiu no campo dos saberes “dos homens sobre os homens”. Novas ciências surgem, no mesmo momento em que a ideia de “população” passa a ser utilizada como ferramenta para a contagem, a administração e, enfim, a governamentalidade de uma grande massa de trabalhadores. A cidade do século XIX, organizadas em sua estrutura desejante pela circulação do capital, vê surgir as novas ciências, necessárias para a manutenção da vida frente às exigências do trabalho no social urbano: surgem a Psiquiatria, a Sociologia, e os governos, antes mesmo da adoção do sistema republicano, já consideravam os seus governados em termos de números, estatísticas e mensurações periódicas. Nesse contexto, aponta Walter Benjamin em seu texto *O narrador*, a organização e a modernização das cidades trabalha no sentido de apagar os vestígios que pudessem revelar a finitude e a inscrição temporal da experiência humana. A dor e morte passam a não ter lugar – já que são improdutivas:

No decorrer dos últimos séculos, pode-se observar que a ideia da morte vem perdendo, na consciência coletiva, sua onipresença e sua força de evocação. (...) Durante o século XIX, a sociedade

O vídeo 4, na verdade um anexo, se adere lateralmente ao desenvolvimento desta pesquisa, e é também o início de um trabalho de luto, pela morte de um amigo - Hudinilson Jr.

## REMINISCÊNCIAS E A MONTAGEM COMO MÉTODO

Walter Benjamin, sensível às radicais transformações impressas pelas novas imagens no século XX, procurou em sua prática textual absorver algumas delas. Assim, ele esteve atento às consequências de uma forma de pensar que o cinema e a fotografia anunciavam, e que já vinham se pronunciando em outros campos da sensibilidade e do pensamento: “refiro-me ao procedimento da montagem: pois o material montado interrompe o contexto do qual é extraído.” (BENJAMIN, 1994, p. 133)

É no trabalho de artistas (como Brecht, Proust, Vertov) que ele vai buscar as condições materiais dessa outra forma de pensar e de historiografar. Entendo dessa maneira a sua opção por tomar partido da ideia de procedimento. Aí o teórico se liga à dimensão propriamente produtiva da arte, coloca-se ao lado dos artistas que toma como exemplos, no seu fazer criativo - e não tanto ao lado da recepção ou interpretação da obra.

O seu discurso assume aí um escopo metodológico (ele está tratando de uma arte de narrar), que busca no fazer artístico não somente a sua justificativa ra-

burguesa produziu, com as instituições higiênicas e sociais, privadas e públicas, um efeito colateral que inconscientemente talvez tivesse sido seu objetivo principal: permitir aos homens evitarem o espetáculo da morte. (...) Hoje, a morte é cada vez mais expulsa do universo dos vivos. (BENJAMIN, 1994, p. 207)

Ante um Homem cientificamente manejável, o apelo romântico à desmedida se transcreveu em narrativas de si cada vez mais detalhadas. O século XIX viu a maior profusão de autobiografias, que só aí se constituíram em um gênero literário específico - um dos mais populares naquele século, segundo os estudos de Peter Gay.

A motivação para uma escrita de si, em um século marcado pela generalização das Ciências Humanas - sim, elas são bastante recentes! -, surge de uma atitude de inconformidade, diante de uma vontade de saber mais e mais invasiva. No seu estudo aprofundado sobre essa injunção histórica, Foucault resgata a obra, anônima, *My secret life*. Ali, um homem descreve pormenorizadamente as suas façanhas sexuais, dia após dia, num compêndio de mais de quatrocentas páginas - bastante popular durante aquele século.

cionalizada, mas acima de tudo a fulguração de uma intuição sentida como necessária e diferencial, ainda que arriscada em seu tempo. Sobretudo, a posição metodológica de Benjamin busca no fazer artístico um modo de produção e mobilização de sentido qualitativamente diferente daquela buscada em uma historiografia de cunho positivista. Encontro aí um ensejo utópico de buscar no exterior de seu próprio campo disciplinar uma implicação diversa com o objeto de estudo, com os materiais (e fragmentos imateriais) encontrados no caminho.

Heterogêneos, os fragmentos servem como indicadores de um fato histórico (a amizade entre Rafael França e Maggie Magee, por exemplo) com os quais eles não mantêm uma relação de prova, causa e efeito; entra-se assim em um regime narrativo que aceita a sua semelhança formal com os caracteres do sonho, do inconsciente - com seus mecanismos de substituição e condensação.

Também, a montagem dramatiza a necessidade de uma implicação efetiva do leitor, uma vez que sua atenção é voltada não só para os fragmentos em sua positividade, mas essencialmente para o lado negativo: a interrupção, o corte, e as relações de justaposição e sucessão das partes. A ativação da percepção de que algo se passa no entre, no tecido conjuntivo, e que o excesso de luminosidade que se refletem nos cacos são tão importantes quanto as bordas externas dos tubos refletores, a escuridão no entremeio - ali onde o leitor poderá viver a sua própria vertigem.

O Bilderatlas Mnemosyne, no qual Aby Warburg tra-

Se por um lado o século autobiográfico (assim vai ser chamado por Peter Gay) se notabiliza pelos rígidos valores morais de uma sociedade convertida ao utilitarismo economicista, por outro lado é essa mesma sociedade que vai nomear o sexo, fazendo incidir aí um critério de verdade sobre a intimidade de seus indivíduos. Assim, uma *scientia sexualis* vai ser fundada nesse mesmo período para classificar as variedades não-normativas da sexualidade como perversões.

O surgimento, na linguagem científica, da figura do homossexual é paralelo à profusão, no campo literário, de narrativas que ajudaram a delinear, em torno de práticas homoafetivas, uma identidade a ser defendida na contramão do moralismo imperante. Segundo Jurandir Freire Costa, "a identidade gay é, sob muitos aspectos, herdeira da idealização romântica do 'homossexual outsider'" (1992, p. 47). Com isso, o autor não quer dizer, obviamente, que o comportamento homoafetivo tenha surgido no século XIX. Mas é nesse século que os indivíduos que o praticam passam a ser enquadrados em uma categoria à parte que os distingue de uma norma recém implantada. Assim, Costa vai enfatizar que os gregos não eram homossexuais, mas pederastas - uma vez que a pederastia denotava um potencial de todos os homens, a homossexualidade surgindo como conceito tardio e, em sua

balhou no final de sua vida, consistia em painéis contendo imagens justapostas, advindas de diferentes fontes e períodos históricos. A intenção do historiador era a de traçar transversais que percorressem períodos históricos distantes entre si, precipitando daí o anúncio de linhas históricas inauditas, sussurradas pelas próprias imagens postas em relação. Em um texto de 1975, Giorgio Agamben reconhece que aquele atlas fazia parte de um projeto pelo qual Warburg desejou estabelecer as matrizes de uma *ciência sem nome*. Não se tratava, portanto, de continuar ou detalhar uma cadeia de fatos já estipulados como dignos de importância e interesse histórico, mas de buscar os liames - frágeis - de um discurso que atravessasse campos aparentemente separados, disjuntos. O apelo ao aspecto sensível da imagem traz, nesse sentido, uma potência desnorteante, permitindo suspender as naturalizações sedimentadas na transmissão historiográfica da arte.

No seu Trabalho das Passagens (*Passagen-Werk*) Benjamin organizava uma vasta coleção de fragmentos textuais, esboços, frases soltas. Foi nesse trabalho, nunca finalizado, que Benjamin colocou em prática com mais radicalidade o seu pensamento metodológico - o qual, vale ressaltar, não se resume apenas a um método de escrita, tendo consequências epistemológicas importantes. Ao pensar a história, o autor buscou em um procedimento caro às artes o caminho para uma espécie incerta de saber, sem classificação nos discursos disciplinares do seu tempo.

A tradução mais potente, na língua portuguesa, da palavra alemã *Werk* é *trabalho*, uma vez que esse substantivo também se pode associar a uma ideia de processualidade, sendo assim ligada a um tempo de

origem, discriminatório, ou seja, diferenciante.

Assim, as narrativas, de cunho parcial ou explicitamente autobiográfico, de autores como Oscar Wilde, Marcel Proust e André Gide, inauguram uma tradição que, romanticamente, reage à injunção social que classificou individualmente os comportamentos homoafetivos em uma categoria. Patológica sob o prisma científico e moral, heroica sob o prisma literário, a homossexualidade é uma noção tão recente quanto a sua inscrição, simultânea, nos compêndios médicos e nas páginas que, assim se supõe, revelam o foro mais íntimo da personalidade de seus autores. Foucault delineia o surgimento paradoxal de um "gênero":

O aparecimento, no século XIX, na psiquiatria, na jurisprudência e na própria literatura, de toda uma série de discursos sobre as espécies e subespécies de homossexualidade, inversão, pederastia e 'hermafroditismo psíquico' permitiu, certamente, um avanço bem marcado dos controles sociais nessa região de 'perversidade'; mas, também, possibilitou a constituição de um discurso 'de reação': a homossexualidade pôs-se a falar por si mesma, a reivindicar sua legitimidade ou sua 'naturalidade' e muitas vezes dentro do vocabulário e com as categorias pelas quais era desqualificada do ponto de vista médico. (FOUCAULT, 1988, p. 96)

A posição de Foucault, inauguradora de toda uma discursividade crítica que mais tarde pas-

execução, uma duração. A palavra livro não contempla esse sentido, reduzindo o espectro semântico ao objeto livro - subsumido a três dimensões espaciais. Também a palavra caderno é passível de apontar para um sentido mais duracional.

O texto daquele livro-arquivo, montado como um fichário de anotações, está organizado segundo temas de interesse, sendo possível, a cada edição, uma ordenação por temas, ordem cronológica e outros critérios. Os pontos notáveis, assuntos de interesse para o pensamento do autor, compõem, no conjunto, uma constelação de focos. Iluminados, os fragmentos cartografam um arquipélago esparso, cujos elementos contornam um denso vazio; vazio pleno de linhas de força e virtuais vetores associativos. A ideia de constelação, em Benjamin, se articula ao método da montagem por contornar, não a linha contínua e progressiva de uma única questão, um único tema, mas uma rede ou teia que, pelas relações extrínsecas de seus nós, dá forma a uma qualidade singular de sentido.

Assim, esse projeto de Benjamin é uma referência para esta pesquisa, em função de sua configuração formal. Mas a forma, aqui, não interessa apenas em sua espacialidade de apresentação: a forma de escritura praticada naquele trabalho traz também consequências importantes ao modo de constituição de sentido que ali se engendra. Ou seja, a forma não é apenas um aspecto visual, mas também instaura as condições de um atravessamento do assunto, performatizando uma aproximação do "objeto" de pesquisa onde as medidas de distanciamento e aproximação do autor com os temas tratados são experimentadas. Ao tomar a montagem como ato, movimento ou processo de constru-

sou a ser denominada como *queer studies*, coloca entre parênteses a simplicidade de uma visão romântica, segundo a qual a identidade gay deveria ser defendida como natural e isenta de uma tensão conceitual interna.

Essa complexificação do tema permite também que situemos, aqui, a vinculação do homoerotismo com as escritas de si. As expressões artísticas da homoafetividade não surgem, portanto, como discurso em primeira pessoa em simples contraposição a um rótulo externamente aplicado.

Não existe um discurso do poder de um lado e, em face dele, um outro contraposto. Os discursos são elementos ou blocos táticos no campo das correlações de forças. (FOUCAULT, 1988, p. 97)

A tensão, saudavelmente irresoluta, entre o eu e o outro é marca fundadora de uma escrita de si. Tal paradoxo complica a ideia de uma identidade naturalizada da homossexualidade, ajudando também a considerar em sua complexidade o nexos entre as escritas de si e o erotismo ali proliferado.

//

A última página do datiloscrito não foi encontrada.

ção, minha meta é, também, contribuir para o campo historiográfico da arte, colocando em suspensão a suposta objetividade com que certos problemas teóricos são muitas vezes tratados. A escritura de autores como Benjamin poderia muito bem figurar no último vídeo aqui apresentado - uma vez que ela assume um pacto com a vertigem, experimentando certos riscos.

A escrita ali afirma a fragilidade de fatos relegados à insignificância pela história oficial: a translucidez do vidro, os lugares de passagem e trânsito da metrópole parisiense, a moda, os espelhos, a prostituição, o tédio, a melancolia. O caráter fragmentário do texto não se deve, naquele caso, apenas ao fato de ter sido deixado inacabado: ele resume formalmente a escrita como ato, requerendo uma leitura que também seja feita como tal. Ele reserva ao leitor um lugar ativo na leitura, instaurando a tensão necessária para uma imagem intensiva da história - em contraposição a uma imagem extensiva, desimplificada.

A afirmação do fragmento, em Benjamin, surge como resolução formal e metodológica de seus questionamentos sobre as implicações de uma historiografia crítica e redentora. As Passagens são, nesse sentido, o seu trabalho mais audacioso; o trabalho de uma vida. O fragmento N 1a 7, reproduzido abaixo na íntegra, se encarrega de lançar luz a uma modalidade de escrita que contesta a monumentalidade das grandes análises com a força frágil dos fragmentos:

Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não surrupiarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazê-los justiça. (BENJAMIN, 2009, p. 502)



## BIBLIOGRAFIA GERAL

BECKETT, Samuel. Text for nothing #13. Em: SEAVER, Richard. I can't go on, I'll go on: a Samuel Beckett reader. New York: Grove Press, 1991.

BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política (obras escolhidas I). São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. Passagens. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.

BLANCHOT, Maurice. A morte possível. In: BLANCHOT, Maurice. O espaço literário. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

COSTA, Helouise (Org.). Rafael França – Sem medo da verdade. São Paulo, Paço das Artes, 1997.

COSTA, Jurandir Freire. A inocência e o vício. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1992.

CRIMP, Douglas. Portraits of people with AIDS. In: STANTON, Domna (Org.). Discourses of sexuality. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1995.

DAMIEL, Vincent. Esthétique du montage. Paris: Nathan/HER, 2001.

DEBRAY, Régis. Vida e morte da imagem: uma história do olhar no Ocidente. Petrópolis: Vozes, 1994.

DELEUZE, Gilles. A imagem-tempo. São Paulo: Brasiliense, 2007.

Contemporaneamente, Georges Didi-Huberman tem retomado a herança teórica de Warburg e Benjamin, ressaltando nela o seu valor disruptivo, ou seja, sua capacidade de vislumbrar alternativas nas relações da imagem com a história. A montagem está no cerne do discurso historiográfico pretendido pelo autor, para quem remontar ao tempo pela escrita da história equivale a um ato de remontagem desse tempo, em sua complexidade sem síntese. A escrita da história se encarrega do compromisso de fazer justiça ao que a imagem faz durar de enigma, complexidade e paradoxo. O modelo, aí, é o da *imagem crítica*, noção já presente no pensamento benjaminiano. Ali, a articulação da imagem com o pensamento é realizada pelo reconhecimento do caráter pensante da imagem:

Assim teremos talvez uma chance de compreender melhor o que Benjamin queria dizer ao escrever que 'somente as imagens dialéticas são imagens autênticas', e por que, nesse sentido, uma imagem autêntica deveria se apresentar como imagem crítica: uma imagem em crise, uma imagem que critica a imagem – capaz portanto de um efeito, de uma eficácia teóricos –, e por isso uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente. E nos obriga a escrever esse olhar, não para 'transcrevê-lo', mas para constituí-lo. (DIDI-HUBERMAN, 1998, pp. 171-2)

A diferença fundamental que a montagem aporta ao método historiográfico está, a meu ver, na visibilidade que ela dá à construção da mirada histórica. Frente à heterogeneidade do material apresentado, os cortes

DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos, o que nos olha. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DUBOIS, Philippe. Cinema, vídeo, Godard. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ELIOT, T.S. Tradition and the individual talent. Em: Perspecta, Vol. 19, Yale University, 1982.

ERIBON, Didier. Réflexions sur la question gay. Paris: Fayard, 1999.

FLUSSER, Vilém. Bodenlos: uma autobiografia filosófica. São Paulo: Annablume, 2007.

FOSTER, Hal (et al.) (orgs.) Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, and Postmodernism. New York: Thames and Hudson, 2005.

FOUCAULT, Michel. História da sexualidade I: A vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. História da sexualidade II: O uso dos prazeres. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

FOUCAULT, Michel. História da sexualidade III: O cuidado de si. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: \_\_\_\_\_. O que é um autor? Lisboa: Passagens. 1992.

GAY, Peter. O coração desvelado. São Paulo: Companhia das Letras, 1998a.

GAY, Peter. The naked heart. London: Fontana Press, 1998b.

GENET, Jean. Infernos. Lisboa: Hiena, 1990.

GENET, Jean. Querelle de Brest. New York: Grove Press, 1974.

GIL, José. Sem título – escritos sobre arte e artistas. Lisboa: Relógio d'Água, 2005.

se sobressaem. O ~~historiador~~ historiógrafo performática na disposição dos fragmentos o caminho de sua escavação, sem apagar as pegadas.

#### PERFORMATIVIDADE DA PESQUISA

Da relação sujeito-objeto.

Há uma dimensão performativa neste trabalho. Que o situa bem perto de uma loucura, de um entusiasmo excessivo.

Nunca me senti muito semelhante a ele. Mas eu o amaria se ele estivesse vivo.

Como explicar a ambiguidade da minha posição, diante dele, se não for por algo da ordem do contágio, ao qual eu também reajo?

Quase sem respirar, trago alguns fragmentos na volta do mergulho.

O performativo, aqui, não diz respeito a uma simples dramatização espetacular do eu, em tentativa de mimetizar o outro em uma imagem à semelhança de. Trata-se, sim, de um dizer que, no momento em que diz, *faz* aquilo que está dizendo, buscando instaurar uma transmissão que não se confunde com a explanação unívoca de um saber.

GOLEMAN, Daniel. Pattern of death: copycat suicides among youths. *New York Times*, 18 mar. 1987.

KOLATA, Gina. AIDS Patients Are Found to Have an Extremely High Suicide Rate. Artigo publicado no jornal *The New York Times*, 04/03/1988.

KRAUSS, Rosalind. Video: the aesthetics of narcissism. *October*, v. 1, pp. 50- 64, spring 1976.

KRISTEVA, Julia. *Étrangers à nous-mêmes*. Paris: Gallimard, 1988.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

LILLY, Mark. *Gay men's literature in the Twentieth Century*. New York: New York University Press, 1993.

LOWELL, Robert. *Life studies*. New York: Farrar, 1959.

MARZUK, Peter et al. Increased risk of suicide in persons with AIDS. In: *Journal of the American Medical Association*, n. 259. Chicago: AMA Publishing Group, 1988.

MONTAIGNE, Michel. *Ensaio*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

PARENTE, André. *Narrativa e modernidade: os cinemas não narrativos do pós-guerra*. Campinas: Papyrus, 2000.

POPE, Kenneth; MORIN, Stephen. AIDS & HIV Infection Update: New Research, Ethical Responsibilities, Evolving Legal Frameworks, & Published Resources. In: KELLER, Heyman, et al. (Orgs.). *Innovations in Clinical Practice: A Source Book*. V. 10.

RIVERA, Tania. Ensaio sobre a performance e o corpo na arte contemporânea. Em: *Revista Polêmica (Revista Eletrônica da UERJ)*, 18, caderno Imagem. Disponível online em: <[http://www.polemica.uerj.br/pol18/cimagem/pol18\\_tania.htm](http://www.polemica.uerj.br/pol18/cimagem/pol18_tania.htm)>.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos três livros (1, 2 e 3) em que analiso a produção videográfica de Rafael França, assinei a aparição de três formas de inscrição de si, na obra.

No primeiro, a vida do artista aparece como ponto de partida, ou condição de possibilidade. A chegada em Chicago, a condição de estrangeiro experimentada por ele, foi ampliada pelo encontro com outra estrangeira, Maggie Magee. Daí a criação de um estranho de si mesmo, alienado no campo da imagem, e buscando ali um exercício de linguagem que esburacava os códigos de reconhecimento previstos pela linguagem televisiva.

No segundo livro, o enfrentamento dos códigos confessionais de auto-exposição, e em contrapartida a instauração de um protopersonagem em conflito com seu duplo reencontrado.

No terceiro livro, a inscrição de si não se dá mais pela tentativa de reconstituição de um espaço interior. É através de

Acesso em 12 nov. 2013.

RIVERA, Tania. O retorno do sujeito e a Crítica na arte contemporânea. In: FERREIRA, G.; PESSOA, F. (Org.) Criação e Crítica. Seminários internacionais Museu do Vale, 2009.

ROBINSON, Paul. Homossexual autobiography from J.A. Symonds to Paul Monette. Chicago: University of Chicago Press, 1999.

ROSLER, Martha. Post-documentary, Post-photography? In: ROSLER, Martha. Decoys and disruptions: selected writings, 1975-2001. Cambridge: MIT Press, 2004.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. Œuvres complètes: I. Les Confessions; Autres textes autobiographiques. Paris: Gallimard, 1959.

SONTAG, Susan. Regarding the torture of others. Artigo publicado no jornal The New York Times, 23/05/2004.

STEPHENS, Elizabeth. Queer writing: homoeroticism in Jean Genet's fiction. New York: Palgrave, 2009.

TAYLOR, Charles. Sources of the self: the making of the modern identity. Cambridge: Harvard University Press, 2001.

WOJNAROWICZ, David. Close to the knives: a memoir of disintegration. New York: Vintage, 1991.

VERWOERT, Jan. Bas Jan Ader: in search of the miraculous. London: Afterall, 2006.

um *statement*, uma declaração a respeito de uma questão extra-artística, que o artista inscreve a sua voz, dessa vez apenas audível enquanto atitude.

Partindo de uma pergunta inicial - como se dá a relação vida-obra em Rafael França - fui levado a criar três vias de resposta. Desenhou-se uma cartografia motivada pelos próprios materiais analisados, colocando-os em diálogo com a tradição das escritas de si. Cumpriu-se a estruturação de um caminho *trifurcado*, que ecoa e refrata nos vídeos concebidos como reações - solidárias ou interrogativas - a Rafael.

Aceitei desse jeito a vertigem a que a própria experiência da pesquisa me conduziu. Para isso, os dois deslocamentos geográficos que realizei (para Chicago e para São Paulo) atuaram de forma significativa. Se não tive aqui condições de inserir todos os achados e fontes consultadas, isso se deu pela necessidade de um recorte. E preferi, em um primeiro momento, trabalhar sobre uma questão que se mostrou urgente, cada vez mais, durante o caminho percorrido: qual era afinal a relação que eu, como pesquisador, estava buscando com o artista Rafael França?

Este resultado ficou marcado por essa espécie de trabalho, em que experimentei não um, mas vários posicionamentos diante do meu "objeto". Às vezes muito próximo, e logo tomando alguma distância, olhando-o de longe. Abolindo e retomando o meu próprio senso crítico, toquei as suas costas com a palma das mãos, para em seguida fazer com elas mesmas uma curva em nosso caminho: eu lhe dava então um conselho de amigo, trazendo-o para hoje, mais perto de nós.

A contribuição que acredito ter feito ao campo da pesquisa em Arte é, para além dos dados historiográficos fornecidos, o desenho inquieto de uma relação - de amor e ódio, se assim se queira - com o "objeto" de estudo. Como se a esse caminho geograficamente percorrido se acrescentasse um

outro caminho, ao qual não cansei de retornar, entre eu e ele. No meu próprio percurso, foi esse segundo caminho também o principal acréscimo deste trabalho. Se na monografia defendida em 2010 eu mantive uma posição distanciada em relação ao objeto, mesmo lá eu não deixava de reagir a ele no meu trabalho prático, enquanto artista. Este segundo momento foi o aceite de um risco, a experimentação de uma vertigem.





*Maggie Magee/Rafael França*  
migração; os estudos formais

Entrevista com Maggie Magee

**Caderno 1**



## VÍDEO 1

### TV Time extended ou contextualização histórica

Fragmentos da programação televisiva no ar em Chicago, entre os anos 1985 e 1989.

Fragmentos de *spots* comerciais criados por Rafael França nesses mesmos anos.

Duração: 5'



pierde frecuentemente uno.



Mercedes y  
Esteban.  
Fotografía:  
Pontogor  
Abril de 2012

Fevereiro de 2012. Primeira viagem com Luísa. Ela vem de avião, de São Paulo. Nosso destino: Uruguai, partindo de Porto Alegre, de carro. Eu dirijo, ela escolhe as músicas. No Chuí trocamos de nome: passamos a nos chamar Mercedes y Esteban. Desde o cruzamento da fronteira nos falamos apenas em espanhol. No fim da viagem, voltamos com o vidro dianteiro do carro em estilhaços. Dois cavalos negros cruzam à nossa frente, na passagem de volta pelo Chuí. Pedacos de vidro caem sobre Mercedes, e dali um pouco de sangue nos seus ombros.

Setembro de 2012. Em Chicago, dirijo-me de bicicleta à SAIC. Duas da tarde. Pergunto a Daniel Quiles, professor de História da Arte Contemporânea, sobre uma aluna chamada Maggie Magee. Explico-lhe que ela tinha sido a parceira mais assídua de Rafael



Mercedes as V.  
(autorretrato)  
Mercedes Torres  
2013

França, artista que motivava a minha visita à escola. Ele não sabe. Consulta o Google. Mas o nome que procuramos é daqueles como José Garcia. Dias depois, faço a mesma pergunta a Shay DeGrandis, hoje funcionária administrativa da escola, ontem filha adotiva de Bob Loescher, professor e amigo de Rafael França, ali naquele prédio. Shay consulta os arquivos da instituição: fichas de papel, nunca digitalizadas. Encontra: Margaret Magee, natural de Dublin. Apenas a cidade-natal, pista ainda insuficiente.

Janeiro de 2011. Conheci Luísa Nóbrega no verão, durante uma residência artística em Minas Gerais. Ela estava executando *Degredo*, performance de longa duração em que passava uma semana sem falar e sem ouvir - tampões discretos impedindo a audição. Eu fazia *Havendo*, projeto que consistia em documentar os processos criativos dos demais participantes, escutá-los e editar um vídeo a partir do material recolhido.

Julho de 2013. Mercedes acompanha Luísa de Donetsk, na Ucrânia, até Berlim. Hospedam-se na casa de Paulo, meu primeiro namorado. Dali para Dublin, as duas.

Outubro de 2012. Em Chicago, converso com Brian Sikes, artista e professor na School of the Art Institute (SAIC). Parte da conversa se dá em castelhano - que ele aprendera convivendo com artistas,

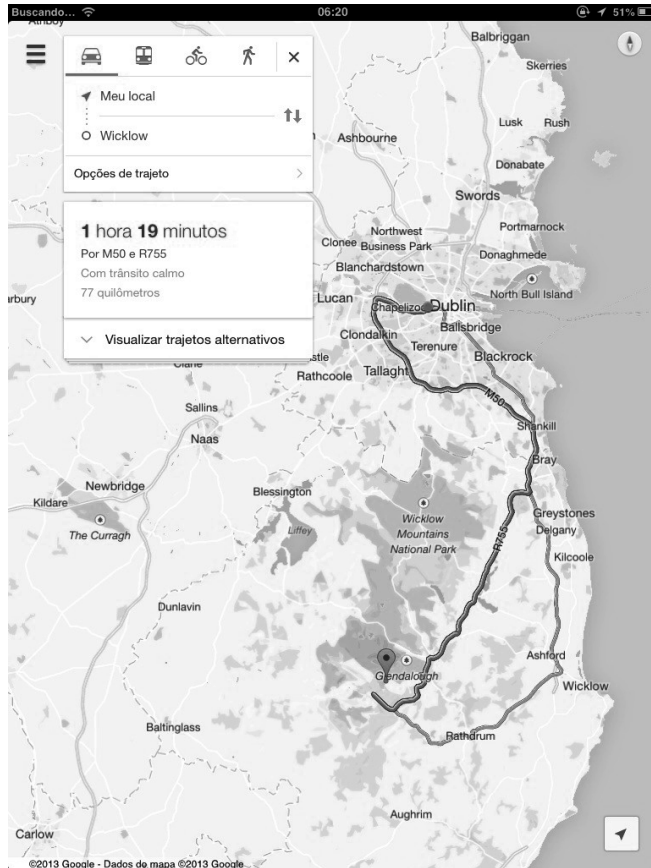
principalmente latino-americanos, imigrantes em Chicago e que haviam se tornado seus amigos. Ele me passa no final da conversa o endereço eletrônico de Maggie Magee.

Julho de 2013. Entro em contato com Maggie, dizendo-lhe que, no início do próximo mês, *eu* estaria em Dublin por alguns dias.

Agosto de 2013. Mercedes conversa duas vezes com Maggie Magee. Grava em áudio a segunda, transcrita a seguir.

Why don't we meet at 4pm at the Shelbourne Hotel?

Esta entrevista é o resultado desse tipo de acidente. Mais um.



Hasta Maggie.  
Captura de tela:  
Mercedes Torres  
2013

## Entrevista com Maggie Magee

Tradução: Daniel Lühmann

### **Maggie Magee/Rafael França migração; os estudos formais**

Nos dias de hoje, Maggie Magee trabalha como curadora independente na sua cidade natal, Dublin. É casada, tem uma filha. Quando essa entrevista foi realizada (2013), quase trinta e um anos haviam se passado, desde que ela encontrara Rafael França pela primeira vez, nas primeiras aulas no Departamento de Vídeo da SAIC, em Chicago, 1982.

A entrevista desencadeou em Maggie o desejo de uma memória até então apagada - ela

- Talvez a gente possa começar do mesmo ponto, de como vocês se conheceram e quando começaram a trabalhar juntos.

- Bom, basicamente, o Rafael... Acho que foi em setembro de 1982, esse foi nosso primeiro ano.

Nós dois éramos alunos no Art Institute of Chicago. Ele estudava no Departamento de Vídeo. Eu fui aceita no Departamento de Performance, mas deixei esse departamento e fui para o de vídeo, e foi aí que conheci o Rafael.

As aulas começaram na primeira semana de setembro, e eu e o Rafael começamos a trabalhar e colaborar juntos na terceira semana do mesmo mês. A gente simplesmente se deu bem, como estudantes estrangeiros, sabe, nos conhecemos na sequência. E fiquei imediatamente impressionada com o profissionalismo dele. O Rafael, desde o momento em que você o conhecia, tinha a impressão de que ele era totalmente profissional, pronto para começar a trabalhar, conferia tudo com muita seriedade, mesmo tendo um senso de humor incrível. Fiquei impressionada com ele porque, bem, ele realmente sabia o que queria fazer, ele não estava lá para “se divertir com brinquedos”.

O motivo pelo qual nós dois acabamos no Departamento de Vídeo foi porque lá tinha a reputação de ser uma das melhores escolas dos Estados Unidos,

mesma não guardava nenhuma cópia dos vídeos feitos com Rafael. Fiz com que Maggie pudesse assistir novamente a cada um deles. Era a fagulha que faltava.

O roteiro da entrevista foi escrito por mim, desde São Paulo. A entrevista foi conduzida no Shelbourne Hotel, o prosseguimento da conversa se deu na casa de Magee, a 77 quilômetros de Dublin, atrás das montanhas Wicklow.

O fogo, azulado. Eu não estava lá. A entrevista foi conduzida e gravada em áudio por Mercedes Torres, heterônimo de Luísa Nóbrega, artista com quem, desde 2011, tenho mantido um diálogo intenso. Ter sido Mercedes a entrevistar Maggie, não é um fato indiferente, neste caso. Foi também a partir de minha experiência com Mercedes que escutei e transcrevi as palavras de Maggie. Nossa amizade, acidentada e bifurcada pelo viver junto, foi o lastro da minha escuta, levando-me a intuir que o testemunho de Maggie trazia aspectos imprescindíveis para uma abordagem da obra de Rafael França que levasse em conta o processo de criação, em sua complexidade, colaborações e atravessamentos autobiográficos.

O enlace Magee-França é importante porque cria um pano de fundo para a gestação de seus primeiros vídeos. Não oferece algo que se pudesse chamar uma interpretação da obra. Toca em algo mais chão, e também mais sutil: as condições em que vídeos como *I have lost it*, *Combat in vain*, *Getting out* foram pensados, gravados, experimentados.

Quando Maggie cita seu encontro com

na verdade. Tinha os estúdios mais bem equipados, o maior número de ilhas de edição, o maior acesso a equipamentos, tinha até equipamentos de processamento de imagem, que era algo novo na época. Eles tinham tudo isso lá. E tinha também um programa ótimo de artistas visitantes que interessou muito a nós dois.

Então a gente se conheceu e se deu bem muito rápido, nós dois tínhamos uma mentalidade meio parecida... E ele sabia o que queria fazer, ele foi um dos artistas mais prolíficos que eu já conheci. Ele sempre tinha um projeto, sempre tinha alguma coisa acontecendo, e só queria gravar, gravar, gravar... Às vezes ele nem ligava se ia dar certo ou não, ele só queria gravar e registrar aquilo. Então... Era ótimo.

Acho que é interessante olhar os trabalhos do começo dele, em comparação com os trabalhos posteriores. Acho que os trabalhos do início eram todos sobre formalidades e composição, e sobre entender o meio. Seus trabalhos do início eram exercícios formais. Não me lembro do nome das obras, mas uma delas era a cabeça dele, a frente da cabeça, a parte de trás, a minha cabeça... Eram estudos formais, quase como esboços a lápis. E aí ele desconstruía isso. Acho que desde o começo ele se interessava pela formalidade e pelo entendimento do meio.

Até que ele levou tudo mais longe ainda e isso acabou mudando um pouco, o vídeo se tornou uma ferramenta muito mais pessoal para ele, em oposição a outras ferramentas de estudo formal. Eu não conhecia muito o trabalho anterior dele, mas imagino que fosse uma extensão daquilo pelo que ele se interes-

Rafael, o ponto de insistência em sua fala recai sobre o fato de ambos terem se encontrado na condição de migrantes. Eles não eram os únicos; segundo Magee, a School of the Art Institute of Chicago atraía, já nos anos oitenta, estudantes do mundo todo - principalmente por ser uma das faculdades mais bem equipadas, em termos de processadores de imagem, possibilitando o domínio de recursos de pós-produção e geração de efeitos comparáveis aos empregados pelas grandes redes de televisão.

### **A catequese catódica**

Para pagar as contas, Rafael França e Maggie Magee trabalharam por mais de cinco anos (a partir de 1984) editando material publicitário, *spots* comerciais para a televisão aberta. Fizeram também vídeos institucionais e com fins educativos. O domínio das especificidades técnicas do vídeo (refiro-me aí ao material audiovisual como um todo, incluindo os cuidados com o som e com a edição) foi adquirido nas aulas no Departamento de Vídeo da SAIC. Os elementos constitutivos de uma linguagem videográfica foram assimilados e praticados, analisados em seus alfabetos estrangeiros. O ponto de partida, para França, foi um estudo detalhado dos elementos constituintes de uma escrita videográfica - com todas as diferenças que o material audiovisual preserva com uma escrita verbal. O parâmetro desses estudos iniciais

sava, no Brasil, especialmente o trabalho dele com impressões. Eu me lembro das nossas conversas sobre artistas como Sol Lewitt - ele gostava desse tipo de abstração, por isso seus trabalhos do início eram formais e abstratos. Então, quando ele (suspiro) desenvolveu sua linguagem própria e descobriu o que ele queria dizer de fato e sobre o que ele queria falar, as obras ficaram muito mais autobiográficas. E acho que ele se tornou mais bem sucedido, e com certeza era muito mais interessante, para mim, ver aquilo. Foi essa a maturidade no desenvolvimento do trabalho dele.

Isso faz sentido?

- Sim. Você poderia falar um pouco mais sobre como era trabalhar e gravar com ele?

- Sim, ele era... Hum, boa parte do que a gente gravava era de madrugada... A gente virava noites. Depois que acabava a última aula, umas oito ou nove da noite, começávamos a madrugada. Ele era alguém fantástico para se trabalhar junto, no sentido que ele sempre fazia ideia do que queria, mas nunca limitava a outra pessoa a isso, independente do que fosse. Nesse sentido, o que a gente fazia eram colaborações. Ele deixava as obras respirarem, então era muito legal não só comigo, mas com quem quer que ele trabalhasse. Ele se interessava mesmo por aquilo que alguém poderia trazer para seus trabalhos, o que ele poderia aprender. E ele queria saber tudo sobre todos os aspectos da produção de filmes, diferentes aspectos do vídeo e como reunir tudo isso. Ele tinha fome dessas informações e de fato aprendia e trabalhava muito bem

foi uma transmissão que diretamente envolvia um aprendizado técnico - posteriormente praticado nas mesas de edição comercial.

Entendidas as condições necessárias para uma comunicação límpida e direta com o consumidor final, o rumor de fundo que prevalece na sua produção videográfica é marcado por uma atitude de confrontação da realidade negociada nos anúncios publicitários. Maggie descreve essa animação interior, partilhada por ambos, de dirigir uma voz grave, muitas vezes um grito de raiva na direção de um *status quo*, distribuído como imagem encanada pelos aparatos televisivos.

A experiência norte-americana com a imagem videográfica encontrava-se sobrecodificada pela linguagem televisiva. Nos televisores domésticos, o que se via era a permanente autoafirmação de uma linguagem supostamente realista. A virtude comunicacional da imagem videográfica foi a pedra de toque pela qual o consumidor comum travou seu contato inicial com esse tipo de imagem.

As dimensões antropológicas das mídias de massa, no momento em que a videosfera se resumia à experiência televisiva, são resumidas por Régis Débray na máxima: "aujourd'hui, j'y l'ai cru, puisque je l'ai vu à la télé" (DEBRAY, 1992, p. 492). Assim também:

A TV catequiza. Funciona mais pelo dever do que pelo ver, assume o dever de fazer-nos ver tudo o que importa. Encarna o Julgamento da Sociedade,

com todo mundo. Ele era ótimo para trabalhar, nesse sentido de deixar você trazer sua própria essência à obra. E ele apreciava isso.

- E o que você acha que ele aprendeu com você?

- Não sei o que ele aprendeu comigo, de verdade... Não sei mesmo. Bom, talvez a ser mais... Nunca tinha pensado nisso antes, mas todas as minhas coisas são muito pessoais. Minhas obras tratavam do privado versus o público, possivelmente sobre se tornar mais autobiográfico, encontrar sua própria voz e dizer o que tem a dizer. Então, talvez fosse ele investigando isso... Mas não sei, não sei se isso é verdade (risos). Só sei que esse era meu foco. Isso é importante para mim, de dizer o que você tem a dizer e não o que outra pessoa diz, de encontrar sua voz própria de verdade. E acho que isso é incomum, se você olha para outros artistas, como Bill Viola ou Nam June [Paik], muitos dos artistas de vídeo na época... Mas para um jovem, ainda mais vindo do Brasil, encontrar isso e usar o vídeo num sentido autobiográfico, acho que ele realmente defendia isso, como homem. Eu nem sabia de muitos contemporâneos que trabalhavam dessa mesma forma. Quer dizer, muitos dos nossos contemporâneos em Chicago estavam muito mais interessados na tecnologia, e a tecnologia parecia assumir a mensagem, então era uma questão do meio. E aí a mensagem foi se tornando cada vez mais importante para ele. Com certeza o meio era algo importante para a maioria dos estudantes que trabalhavam em Chicago na época. Por isso ele era bem diferente, o que estou tentando dizer é que ele era



o equivalente para nós do julgamento de Deus. (DEBRAY, 1994, p. 312)

Através da imagem a realidade era negociada, sendo a superfície dessa imagem - e os efeitos especiais nela incrustados - o suporte e o lugar desse trânsito. O domínio da tecnologia, ou seja, o conhecimento das operações necessárias para intervir na imagem e transmiti-la publicamente, foi primariamente uma exclusividade das redes de televisão (empresas privadas nos Estados Unidos, públicas na Europa) e seus funcionários. Editores de vídeo, técnicos de som, especialistas em redes de transmissão sem-fio de imagens: a eles era delegada a função (e os conhecimentos necessários para isso) de dar à imagem uma forma passível de contentar a demanda diária de informações, além de suprir as carências cotidianas de entretenimento do consumidor-médio.

França e Magee compartilharam uma postura bastante clara com relação à utilização dos recursos técnicos derivados da televisão. Ambos foram levados, por oferta do destino e necessidades financeiras, a trabalhar fazendo vídeos publicitários. Esses trabalhos, ironicamente, foram veiculados em televisão aberta, e sem assinatura.

A entrevista de Magee anota a completa transfiguração desse enorme dispêndio técnico, buscada por ambos em seu contato com a imagem. A batalha - *struggle* - com a tecnologia (cf. p. 19) não é apenas uma questão incidental, ou uma postura teórica. É na própria produção que tem lugar esse embate. O ultrapassamento da questão

muito diferente de todo o resto de Chicago na época. Aí quando viramos amigos, ficamos muito próximos... Éramos eu, o Kevin Huotari, o Wayne Fielding... E o Peter Keenan, que era quem gravava para ele - tem o nome dele em algumas das obras. Ele juntava os dois mundos muito bem, ele entendia a tecnologia, às vezes se frustrava com ela, e quando ele transcendeu a tecnologia e encontrou sua voz própria, foi quando ele ficou mais confortável.

- Sim, um dos tópicos que queria te perguntar era dessa luta com a tecnologia...

- Sim, tinha uma verdadeira luta com a tecnologia, porque quando estávamos lá, tínhamos vindo de escolas de fora dos Estados Unidos, e nenhum de nós tinha estado num ambiente estruturado assim, no sentido de assistir aulas e coisas assim. Eu vinha do NCAD [National College of Art and Design], em Dublin, onde basicamente você tinha um ateliê com quatro paredes e precisava descobrir o que fazer com isso. E acho que a experiência dele foi parecida. Aí quando chegamos em Chicago, assistimos aulas, estávamos lá para aprender, tínhamos que escrever ensaios e essas coisas todas. E, meu deus, dá para acreditar nisso? A gente queria fazer outras coisas.

Mas a luta com a tecnologia era imensa porque obviamente tinha uma ênfase na edição de obras, e as pessoas tinham desenvolvido um computador que era um gerador de efeitos e processador de imagens primitivo. Nós dois fomos seduzidos por isso, mas superamos rápido. Sim, sempre tinha uma frustração com a tecnologia. Quando você se sente intimidado

técnica (*when technology faded into the background*), bastante valorizada no cenário de Chicago da época, e o *turning point* em direção a um trabalho de cunho subjetivo e autobiográfico, são descritos por Magee como um caminho partilhado pelos dois artistas.

### **Overnights**

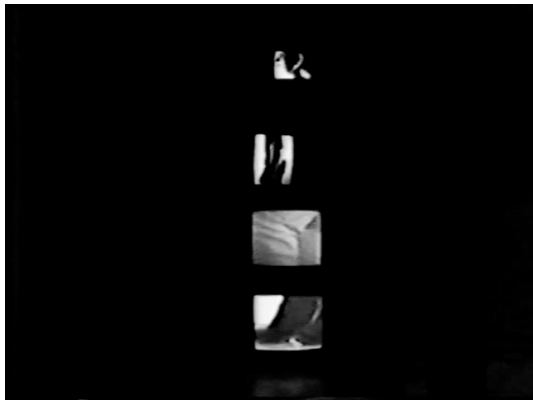
A videografia de França começa a se produzir em tal paisagem cultural - da qual ele mesmo participava. Em recorrentes noites e madrugadas passadas juntos, os dois começaram a experimentar o dispositivo de captação de imagens, gerando imagens onde eles mesmos atuavam como modelos. Inicialmente, a participação de Maggie nos vídeos de França foi mediada por uma direção. Tratava-se mesmo de uma direção de não-atores. Mesmo tendo tido contato com profissionais do teatro em São Paulo, Rafael não tinha uma vivência direta e profunda com o teatro. As tomadas fragmentadas dos corpos foram uma primeira aproximação com um tipo de auto-exposição que eles usualmente não praticavam. Nessas eles figuram vestidos de nenhum personagem.

a princípio, fica com a sensação de que precisa dominá-la, e todos fizemos isso de certa forma. Mas os melhores trabalhos foram feitos justamente quando a tecnologia desaparecia no plano de fundo.

- Sim, você disse antes que estava procurando por algo mais bruto, acho...

- Bom, acho que ele chegou nisso de certo modo, quando começou a dissecar as obras, sabe, quando o aspecto formal foi deixado de lado e ele passou a desconstruir tudo. Acho que foi o processo de desconstrução que se tornou importante, e isso com certeza era algo que me interessava.

Eu tinha feito uma série chamada *Create, destroy and recreate* [Criar, destruir e recriar], então falávamos disso também quando criávamos algo, de chegar à essência e depois precisar afastar isso, dissecar e destruir o trabalho para ver o que você pode recriar e encontrar uma nova mensagem, uma nova maneira de olhar algo, uma nova investigação. Em algumas das obras dele dá para ver como... O quanto era dissonante o tipo de efeito que ele tinha, quando ele estava apenas fazendo uma imagem piscar, cortando partes fora... Toda essa coisa da dissonância, eu realmente gostava disso. E como o áudio trabalhava junto com isso também, era muito interessante, como isso podia complementar ou distrair o foco na imagem, criando uma certa tensão. À medida que a voz dele foi se desenvolvendo [latido de cachorro] - desculpe, fiquei distraída com os cachorros -, ele se interessava mais nesse tipo de desarmonia, em criar tensão para as pessoas, deixar alguém desconfortável, fazer as



Rafael França  
*(De) composition*  
Stills do vídeo  
(1983)



Rafael França  
*I have lost it*  
Still do vídeo  
(1984)

peças olharem para trás, entende, captar esse lado emocional, a emotividade... E isso com certeza estava ligado ao lugar de onde ele vinha.

- Você sempre menciona essa tensão nos trabalhos em vídeo dele...

- Sim, tinha muita tensão. Ele trabalhava bem com isso, entendia isso. E, mais uma vez, fazia parte do que estava acontecendo na vida dele, as frustrações, os medos que ele tinha... Acho que o medo de vertigem é um exemplo disso – ele confrontava assuntos desconfortáveis e fazia você se sentir desconfortável também ao assistir, então você se tornava parte daquilo, sentia aquilo. Em partes foi isso que fez o trabalho dele ser bem sucedido, acho. Ele realmente queria desafiar os limites nesse sentido, e acho que ele conseguiu fazer isso bem com a música e seu estilo de edição, sua destruição da formalidade do vídeo. Olhando para o passado, era muito diferente do que as pessoas estavam fazendo na época. Eu me lembro, por exemplo, que as pessoas insistiam no assunto da dissolução, porque dissolver era algo que não podíamos fazer, então as pessoas ficaram muito empolgadas com a capacidade de dissolver algo, ou a capacidade de colocar texto em algo, a capacidade de mudar as cores, coisas assim. E ele estava meio que fazendo a antítese disso, ele estava desconstruindo tudo. Então, sim, ele era um desconstrutivista. Gosto dessa ideia.

- Sim, e eu queria retomar outra tensão, essa tensão em relação à câmera. Talvez você pudesse falar um

O entrave modelo-câmera, ali, pode ser comparado aos *screen tests* feitos por Andy Warhol entre 1964 e 1966. A própria definição prática do screen test é transportada (transfigurada) por Warhol, que importa o procedimento utilizado nas agências de propaganda no tratamento com seus modelos. Há uma ofuscante ambiguidade, no procedimento de Warhol: eles são imitações ou reproduções de procedimentos utilizados na publicidade; e ao mesmo tempo, ao testar os limites de cada modelo diante do aparato fílmico, Warhol realiza uma delicada compilação de sutilezas. Gestos interrompidos, contidos pelo rosto que se esforça em continuar o mesmo. A lágrima que, inesperadamente, corre sobre o rosto da modelo Ann Buchanan, em um screen test de 1964, é um desses acontecimentos notórios, onde se concentra a complexidade do procedimento de Warhol.

No caso de Rafael e Maggie, o repertório de rostos submetidos ao exame da câmera se restringia aos rostos dos dois, em repetidos registros sobre fundo neutro: as paredes do apartamento na Canalport Avenue, ou bem uma sala desocupada na universidade.

Certainly I was never comfortable in front of the camera; and I think that it's probably what he liked... (MAGEE, ao lado)

pouco mais sobre o aspecto da performance durante as filmagens. E também da relação com a câmera, ou seja, com algo que te expõe, mas ao mesmo tempo guarda certa reserva... Você poderia falar um pouco mais sobre a sensação de estar diante da câmera dele?

- Sim, mais uma vez, voltando a esse assunto da tensão... Certamente eu nunca ficava confortável na frente da câmera, e acho que era provavelmente isso que ele gostava... Por causa dessa minha percepção de não ficar confortável de fato. Entende, o espectador se torna participante disso, mesmo que seja só um voyeur. E sim, tem um lado voyeurístico em alguns desses trabalhos. Você está lá, olhando para aquilo. Você está olhando para alguém. E ainda assim eles são bem sutis: aquelas formas de estudos do rosto, enquanto o rosto vai se virando... Quer dizer, eles estão bem de perto, são muito íntimos. E dá para ver toda tremulação, todo movimento, dá para sentir o quanto alguém está confortável ou desconfortável. Acho que isso é que era importante para ele: “estar na sua cara”, como ele dizia. Isso era algo novo que estava sendo feito, essa noção da tensão de estar tão perto de alguém.

- Você já me disse que na sua relação com ele, vocês não precisavam usar palavras, porque também se comunicavam filmando.

- Isso porque a gente se conhecia muito bem. Ele estava em dois níveis diferentes. Num primeiro nível, ele ficava feliz de me deixar trazer o que eu quisesse para a obra e, num outro nível, eu tinha uma noção do que

Andy Warhol  
Screen test (Ann  
Buchanan)  
Still de filme  
16mm  
(1964)



Maggie e Rafael colocavam-se em posições de vulnerabilidade, diante da ausência de um papel a representar. Durante essas dinâmicas, vividas após os afazeres cotidianos, Magee e França elaboram pouco a pouco a atitude subjacente no seu trabalho futuro. Realizam tomadas dos seus corpos, na maioria das vezes em fragmentos: closes de uma boca, uma manga de camiseta, uma perna caminhando. Tais tomadas serviram de material para vídeos como *Steps away*, *Cut't out* e *I have lost it* - os três editados por França em 1983. A disposição para uma experimentação de si, mediada pela imagem técnica, aparece tão viva no relato de Magee quanto nos resultados desses primeiros procedimentos. Diante da câmera, eles aceitaram que o seu desconforto com o registro fosse registrado.

Pela simples presença do corpo, esses trabalhos já se distinguem dos exercícios formais - de caráter geométrico - feitos por França em seu trabalho videoinstalativo. Porém, mesmo o corpo

ele queria. Para mim, a única obra que não funcionou muito bem e que eu fiquei totalmente desconfortável foi... Ah, me tire daqui, sei lá... Ainda não sei o nome dessa. Acho que, para ele, era um distanciamento de todas as outras obras. É uma obra-arco, uma fuga dos aspectos formais do início dos estudos dele. E aí você tem esse arco narrativo e dramático que não funcionou muito bem - mas, claro, funcionou no sentido de levá-lo à próxima etapa, que era totalmente autobiográfica. Por esse lado funcionou. Na época ele estava trabalhando algumas frustrações, do tipo suicídio - não que ele falasse sobre suicídio ou algo assim -, mas sobre a morte, claro, e sobre confrontar o fim. Acho que ele sempre teve uma noção de que, sabe, existia uma finitude ali, que ele sempre soube que existia ou esperava por ela. Ele nunca esperou viver muito tempo. Olhando para trás, ele era tão prolífico e tinha essa missão de colocar para fora sua mensagem e dizer o máximo que conseguisse. Desde o começo. Nessa obra e em muitos dos temas que ele estava enfrentando.

- Essas perguntas que estou fazendo são, de alguma forma, relacionadas umas às outras.

- Claro... Elas vão se desencadeando.

- Além da tensão, tem também uma noção de perigo nas obras dele. Suspense e expectativa.

- Sim, ahm... Ah, eu sempre lembro dessa história que aconteceu... A gente estava na casa do Wayne e ele estava com umas fitas de vídeo. Ele tinha duas ou

está, neles, colocado como elemento de um estudo formal. Os rostos estão, sempre, em silêncio. Exibem-se para a câmera, são captados de diversos ângulos. Movem-se pelo quadro, sob fundo branco, despidos de persona.

Tendo iniciado seu percurso artístico no campo da performance, o primeiro contato de Maggie com o vídeo foi na forma dos registros filmados. No encontro com Rafael, porém, dá-se essa passagem significativa em que a imagem já não se resume a documentar um ato para a posteridade, ganhando uma autonomia específica. Entre parênteses, fica o caráter indicial da imagem. Como índice, essas imagens compartilham o estatuto ontológico da sombra, do duplo - preservando-se entretanto intactas quando se apagam as luzes.

### **Ruptura / duplo exílio**

Uma leitura, mesmo que superficial, dos títulos dos vídeos criados a partir das imagens feitas nessas noites, revela:

*Steps away*  
*I have lost it*  
*Cut't out*  
*(De)composition*  
*Getting out*

Os títulos evocam atos de ruptura, esvaziamento, fuga, exílio. Eles assinalam, a meu ver, a situação existencial que, comum a ambos os

três fitas embaixo do braço. Ele sempre estava trabalhando. Aí fomos nesse evento e ele foi embora, porque era um bairro bem perigoso... Eu me lembro de dizer para ele: "Você não deveria ir embora sozinho". Mas ele foi e... Ele foi assaltado à mão armada. Acho que isso o deixou muito irritado. E assustado. Mas mais irritado do que qualquer outra coisa.

Mais uma vez, isso era um confronto para ele: encarar a finitude, e isso o assustava. E ele demonstrou essa irritação em muitas obras depois disso. Ele queria desafiar os limites, porque ele chegou tão perto disso nessa etapa. Por isso muitas das obras eram sobre medo, finitude, encarar o fim... Acho que é bem possível que isso tenha sido um ponto de inflexão para ele também, porque as obras simplesmente se tornaram mais autobiográfica e... Honestas nesse ponto, havia uma honestidade nesse confronto.

Isso faz sentido?

- Sim.

- Foi um momento que me lembro de ter pensado: "As coisas mudaram. Ele mudou." E não é que ele estava... Ele nem ficou com medo depois que isso aconteceu, não tanto quanto ficou irritado. "Seu louco, por que você fez isso?"

Mas ele ficou mais irritado do que assustado.

- E quando foi isso?

- Isso aconteceu provavelmente... Em 85, talvez? 84, 85, por aí.

artistas, deu lastro e densidade ao encontro: a condição de migrantes, e a ruptura de hábitos por que eles passavam.

Na obra do filósofo Vilém Flusser, o discurso deste se torna autobiográfico, quando ele escreve sobre o assunto migração. No livro subtulado *uma autobiografia filosófica*, Flusser realiza duas operações que subvertem o gênero autobiográfico. Primeira: a narrativa parte das circunstâncias que o levaram a deixar a cidade de Praga, onde nascera, trocando-a por São Paulo, em 1939. *Bodenlos*, o livro em questão, só começou a ser escrito quando, em 1973, o filósofo deixou o Brasil por causa de problemas com a ditadura militar. O período de vida tomado como núcleo dessa "autobiografia" compreende justamente esses trinta e quatro anos passados neste país.

Segunda: o livro é formado por ensaios sobre a língua brasileira, e também aborda temas como teoria da comunicação e filosofia da ciência - trabalhados por Flusser em cursos e palestras durante os anos em São Paulo. Onze ensaios, em uma seção chamada *Diálogos*, são dedicados ao seu encontro com onze amigos, conhecidos no Brasil.

Flusser alia a sua escrita de si à elaboração de uma espécie de filosofia da migração. Ele pensa, a partir da sua vivência, a condição do migrante, e a descoberta de um vazio entreterras, entrelínguas. A experiência da falta de fundamento (*bodenlos*, em alemão, significa literalmente 'sem chão') é tratada por Flusser como uma vertigem; o corpo cambaleando entre o sim e o

Ele não tinha medo de nada. Ele não era tão assustado. Mas ele encarava seus medos, acho. Isso. E ele usava o vídeo para fazer isso. Aquele era o meio dele, era sua válvula, sua linguagem...

Ele era uma pessoa muito reservada. E quando você o conhecia, achava que ele era muito formal... Embora ele tivesse um senso de humor incrível.

Por isso acho que foi difícil para ele: ele não se aproximou de muita gente. Pelo menos, não em Chicago. Ele tinha um grupo pequeno de amigos, ele não era amigo de cem pessoas, e sim de umas cinco ou seis - que o conheciam de verdade. E ele era um amigo maravilhoso.

- Em algum momento você mencionou que partilhava uma raiva similar com o Rafael, um sentimento de alienação.

- Sim, sim. Acho que, por termos vindo de lugares distantes, como era o nosso caso - éramos muito jovens na época, sabe, talvez da mesma idade que você... Chegar numa cidade grande daquelas, as diferenças culturais naquela altura eram imensas. Não era como agora, que dá para ir da Irlanda aos Estados Unidos toda semana e que a maioria das crianças irlandesas tem sotaque americano, de tão acostumadas que estão de assistir programas americanos na TV. Há trinta anos, a América, assim como o Brasil, era um lugar muito diferente para nós. Sim, tinha essa coisa de ficar impressionado com a cidade e você se sentia alienado de fato. Mas a ironia disso tudo era que nós dois sentíamos ter vindo de lugares que eram bem fortes artisticamente falando, e que lá tinha uma comuni-

não. O não, aqueles hábitos que forçosamente se abandonam, os interlocutores que não podem mais ser vistos falar. O sim da cidade nova, o “tempo novo”, o choque com a natureza outra. Flusser vai levar essa experiência ao estado de conhecimento filosófico; o modo de ele narrá-la é transformando-a em algo digno de ser pensado, ensaisticamente. Ainda que racionalizado em termos filosóficos, o pensamento da migração por Flusser consiste, na minha leitura, também em elaboração e sustentáculo de uma experiência existencialmente desconfortável.

No caso de Flusser, “a agonia de Praga coincide com a puberdade de São Paulo” (2007, p. 37). Ele chega na cidade ainda no início da Segunda Guerra e, embora seja “o mesmo céu que cobre as duas cidades”, o surto industrial paulistano deixa apenas um tempo limitado para que se chorem os mortos do outro lado do Atlântico. A descoberta da falta de fundamento (*Bodenlosigkeit*) coincide com a cisão que passa a existir entre um “eu” e outra forma de existência, a ser criada deste lado do oceano. Na concepção desta filosofia da migração, o lar do apátrida é o outro. Isso justifica o lugar dado aos amigos no livro de Flusser. A consciência de que “a falta de fundamento é um processo de constante auto-alienação, constante abandono do próprio eu” torna possível que o filósofo crie laços (afetivos e profissionais) nessa outra cidade, abraçando a diferença afirmada nos enlances com a nova terra, a nova língua. Essa diferença, cabe ressaltar, é vivida drasticamente enquanto tal, não se acomoda-

dade artística muito mais vibrante do que os lugares de onde vínhamos. E sei que ele era muito envolvido com isso, ele falava muito sobre São Paulo e como a cena artística era incrível lá. Eu dizia a mesma coisa de Dublin, que era um lugar pequeno se comparado a Chicago. E em Chicago não tínhamos essa sensação de que era tão vibrante quanto os lugares de onde tínhamos vindo. Aí estava a frustração. E, mais uma vez, isso podia ser só a nossa ingenuidade, o nosso desconhecimento... Mas Chicago era uma cidade jovem e artística naquela época, acho. E com certeza, estando no departamento em que estávamos, as pessoas se interessavam por pesquisar outros aspectos da arte pelos quais a gente não se interessava. Então, sim, tinha muitas frustrações em relação a isso. Tínhamos essa sensação de alienação, de desconexão, e aí nos unimos por causa disso.

Mas revisitando tudo isso, ele era um profissional perfeito, um artista perfeito, sempre trabalhando, sempre com algum projeto. Essa era a obsessão dele. Era a arte. Fazer vídeos. Isso era a vida dele.

- E você se lembra de um ou mais artistas que influenciaram vocês na época, ou que eram inspirações de alguma maneira?

- Que tenha inspirado o Rafael? (Cantarolando) Ele ficou muito impressionado com o Bill Viola e os estudos formais que ele tinha feito. O Nam June [Paik], por causa das instalações, e isso foi algo importante para ele. Também me lembro que Shigeko Kubota foi a Chicago e ele passou um tempo com ela também – era a mulher do Nam June.



dando no apaziguamento identitário da adoção acrílica da nova cultura.

Em 1982, França deixava São Paulo, cidade na qual vivera desde 1978; e onde projetava e executava com Mario Ramiro e Hudinilson Jr. as intervenções urbanas do 3NÓS3. Naquela cidade havia constituído laços profissionais e de amizade bastante sólidos. A própria ida para São Paulo havia sido motivada por sua admiração profunda pelo trabalho de Regina Silveira. Além dos companheiros do 3NÓS3, o artista Florian Raiss e os atores Adilson Barros e Renato Kramer faziam parte de seu círculo de amizades próximas.

A elaboração de uma perda radical é um ponto de insistência nos primeiros trabalhos de França em Chicago. No vídeo *I have lost it* (1984), os versos de um poema de R.D. Laing, grafados um a um sobre fundo negro, intercalam-se a imagens do rosto de Maggie:

I've lost it  
Lost what?  
Have you seen it?  
Seen what?  
My face.  
No.

A modelo conduz o olhar e a face em rotação horizontal, de um lado ao outro do quadro. Imagens de um homem sendo torturado, com a boca vedada por fita plástica, evocam os métodos de tortura utilizados nos regimes militares latino-americanos.

França e Magee compartilharam uma sensação de alienação, em relação a uma cidade que

Tinha também alguns performers e artistas conceituais... Eu possivelmente o apresentei para pessoas como Gina Pane, Chris Burden e Vito Acconci – que eram mais os artistas por quem eu me interessava. Mais alguém? É claro que ele gostava de gente como Frank Stella, Sol Lewitt... Isso é o que eu me lembro da época.

- E de outros meios, como literatura e cinema?

- É difícil. Não consigo me lembrar de ninguém específico. Porque, mais uma vez, tudo era vídeo para ele. Ele se dedicava inteiramente a produzir, editar, gravar, fazer o som, trabalhar nisso tudo. Ele se consumia totalmente com isso.

Quantas obras você acha que são? Devem ser... muitas.

- Não sou muito boa com números, mas o Vitor pode te dizer isso.

- Porque eu... Tenho certeza que fazíamos uma obra juntos por semana. Então acho que devem ser muitas.

- O que você acha que mudou dos primeiros trabalhos que vocês fizeram juntos em relação aos mais posteriores?

- Mais uma vez, acho que as primeiras obras eram estudos e exercícios formais, são quase como esboços ou pinturas formais. E ele estava mais preocupado com estrutura e composição, aprendendo a tecnologia de fato, pesquisando e estudando. Então essas obras são quase estudos. Depois, conforme o traba-

desconheciam. O vídeo se introduz na trajetória de França e Magee sob o signo desse duplo exílio (dos seus países e, novamente, da cidade onde estavam). A partir dessas tomadas feitas durante a noite, a imagem de vídeo se torna o lugar de elaboração de uma falta de fundamento, dando espaço, nesses primeiros ensaios, à perda, à dor, ao vazio.



Rafael França  
*I have lost it*  
Still do vídeo  
(1984)

A abertura de França e Magee para uma prática experimental do vídeo, desde o momento da tomada das imagens, coloca em ato uma dupla cisão: aquela de encontrarem-se estrangeiros (e unidos da disjunção de suas partidas), aquela de estarem juntos à noite (iluminados eletricamente enquanto os vizinhos dormem). Logo depois de desembarcar em São Paulo, Vilém Flusser viveu também o lado amargo da condição de estrangeiro. Lado negativo, quando pesa a falta, os laços afrouxados na partida, o eu que já não faz mais

lho foi se desenvolvendo, conforme ele foi encontrando sua voz e desenvolvendo uma linguagem própria, foi a sua maturidade de fato, de encontrar uma voz e descobrir o que ele tinha a dizer – e sem medo de dizê-lo. E isso, imagine, demandou muita força na época, de ser tão aberto e tão conflituoso como ele era. Isso realmente fez com que ele se distinguisse dos demais, encontrar essa voz e ter força para usá-la. E fazer isso da maneira simples e direta como ele fazia. Essa era a grande diferença e também o tipo de curva em que ele se encontrava. Novamente, acho que a força dele como artista era sua capacidade de dizer. Como eu disse, sempre tinha, nos trabalhos do início, o “indizível”. Porque talvez não tivesse... Não sabíamos direito o que dizer. Mas com certeza ele desenvolveu essa voz nos trabalhos posteriores.

- Sim, o indizível era um tema para ele...

- Sim, era como um grito silencioso. E essa frustração inerente que ele capturava nas obras, sua capacidade de dizer o indizível, de mencionar o que não é mencionável. Para muitas pessoas, isso é a morte, o morrer... Acho que ele foi bem sucedido em transmitir essa mensagem. É esse o sucesso dessas obras, o que faz com que ele seja arrebatador ainda hoje, acho, e que faz a obra ainda ser contemporânea, porque é quase uma voz universal. O privado se torna público.

- E, em relação ao seu trabalho, como o trabalho com ele mudou ou influenciou as coisas que você fazia na época?

sentido na nova língua. Em Flusser, deixar Praga em plena guerra foi vivido inicialmente como um abandono da realidade. A disparidade entre a cidade de chegada e a cidade de partida foi experimentada como choque, catástrofe, falha na teia linguística. Se ele abandonou a realidade da guerra, ele teve mesmo assim a experiência do catastrófico, do absurdo tornado redundantemente absurdo:

A barreira mais óbvia entre a gente e São Paulo era a guerra. Os jornais, o rádio, e conseqüentemente toda conversa fiada giravam em torno da guerra. Tais conversas provocavam na gente a sensação de delírio: de que guerra estavam falando? (FLUSSER, 2007, p. 40).

A elaboração de uma filosofia da migração, com os amigos na varanda ou em volta de uma mesa semi-iluminada, depois do expediente de trabalho, foi a resposta, dada apenas *a posteriori*, para a percepção angustiante de que a vida, tal como ela costumava se apresentar, havia se tornado duas vezes absurda. Flusser transforma a sua condição em matéria do pensamento, abstraindo os dados biográficos mais concretos. A experiência da *Bodenlosigkeit* significou também a possibilidade de oscilar entre o engajamento e o distanciamento em relação à nova realidade. Por um lado, a saída de Flusser pelo formalismo da abstração filosófica pode soar como mais um relativismo leviano, ou a um pós-modernismo adiantado. Por outro lado, o vínculo ali instaurado entre uma filosofia da migração e um esforço au-

- Acho que ele me ajudou a encontrar minha voz – minha voz raivosa, talvez. Não que eu tivesse muita raiva, mas tinha uma certa... Teve algumas cenas...

Acho que eu nunca me frustrei, acho que a gente compartilhava nossas frustrações e preocupações. Então ele me ajudou a dar voz a isso. Tem uma obra que eu fiz chamada *Dis continent* [Des continente] que era um vídeo com três canais. Essa é uma obra específica que eu apontaria.

- Você poderia descrevê-la?

- Tem muitas cenas que eu gravei perto do lago [Michigan], em Chicago. E na neve. Sim, a neve de Chicago, ele detestava o clima de Chicago, sempre ficava gripado.

Então, perto do lago em Chicago a gente costumava gravar o gelo e o seu movimento; uns pedaços bem grandes de gelo que faziam pshh pshh pshh. Gravamos muito disso. Era tudo branco – porque eu tinha uma certa obsessão com o branco. E aí tinha esse gelo branco, que não dava para saber que era gelo. Você só via o movimento dessa massa branca imensa; você só percebia que era gelo quando quebrava.

E isso era intercalado com imagens em preto e branco da cidade, dos prédios, em ângulos formais bem estranhos. Tinha também umas partes filmadas num prédio abandonado. E vidro se quebrando – eu sempre tive uma obsessão com vidro se quebrando –, era parte disso.

E em outra parte do vídeo minha cabeça estava enrolada em gaze, com água correndo na minha cara.

tobiográfico é um paradoxo importante, diferencial e singularizante. É desde a própria posição de migrante que ele, performativamente, estabelece para a escrita de sua vida o momento crítico da perda de chão, da perda daquilo que pudesse chamar de seu.

Em França, a condição de migrante, partilhada com Maggie, não serve de matriz interpretativa de seus primeiros trabalhos. Mas sinaliza para uma opção pelo paradoxo: falar de si não por estilhaços identitários, não por uma simples mixagem da velha e da nova cultura. Falar desde a perda.

Nos procedimentos formais presentes nos primeiros vídeos de França, já vejo a instauração de uma escrita de si, portanto. Reduzidos à forma, os rostos apontam sem cessar para o que eles deixaram de ser, ao se tornarem aquilo que deles pode ser visto. O vídeo entra na prática produtiva de Rafael, em Chicago, quando os dois davam um passo para o interior do quadro. No canal de saída, encontram um outro estrangeiro.

### **Experimentação e escrita de si**

O caráter experimental dessas tomadas apontavam para uma escrita de si que se despojava da função memorialista. Seria possível pensar uma autobiografia sem memória? Quando se trata de escrever a perda, talvez. Rompidos os laços com a claridade excessiva do dia, o calor se acen-

Aí eu tentava tirar isso... Tentava respirar e não me afogar.

Tinha trabalhos diferentes com diferentes tipos de frustração e raiva. Sabe, eu também era uma jovem bem raivosa (risos). Você precisa colocar isso para fora quando tem 24 anos... Ele gostava de todos esses trabalhos. É, ele dava muito apoio ao que eu fazia.

- Apesar de terem trabalhado juntos, você também o gravava às vezes, ele documentava suas performances... Conte-me mais sobre essas interações.

- Ele documentou uma das minhas performances, que se chamava *Hail Mary* [Ave Maria]. É uma longa história. A gente costumava ir nesses bazares de caridade juntos para encontrar coisas. Aí eu encontrei uma vela que era... Era uma estátua da Nossa Senhora. Então a performance era eu rezando como se fosse da Igreja Católica, dizendo para a Nossa Senhora “escorra na minha boca, escorra na minha boca” até não conseguir rezar mais – eu fiquei só balbuciando até o fim... Foi uma das obras que ele documentou para mim. A gente se ligou mesmo com esse assunto, a Igreja Católica, nós dois tínhamos problemas com isso. Tem várias outras obras que ele sempre estava disposto a ir junto e filmar.

E tem uma história engraçada. Eu trabalhava no IPA (Independent Programming Associates), principalmente porque eu queria fazer vídeos e ter acesso aos equipamentos de edição depois que saí da faculdade. E consegui um emprego para o Rafael lá, de assistente de edição. Ele detestava. Acho que ele não durou nem um mês... (risos) Mas ele fez sua última obra lá, edi-

tua quando a imagem mais estranha aparece. Não basta a mera estranheza, ela precisa ser um bloco de sensação sustentado, suficiente para instaurar ao redor de si um mundo, a possibilidade de um. É nesses termos que Philippe Dubois trata a imagem videográfica, ao falar da obra *Global groove* (1973), de Nam June Paik:

Uma imagem que, em vez de representar algo (um objeto, um tema, uma situação, personagens, um análogo ou um referente), surge como forma que presentifica. Ela existe como estado, não como objeto. Esta imagem-presença se sustenta não tanto por seus 'efeitos' ou 'motivos', quanto por seu ser. (DUBOIS, 2004, p. 102)

Magee utiliza sua série *Create, destroy and recreate* (1984) como metáfora de um método de criação experimental:

I had done a series called *Create, destroy and recreate*, so we had talked about that also, when we create something, get to the essence of that, and then we have to pull it apart, dissect it and destroy it, and see what you can recreate, and find a new message, a new way of looking something, a new investigation. (MAGEE, ao lado)

Semelhante método se aplica ao vídeo *(De)composition* (1983), também criado a partir de imagens feitas nas sessões com Maggie. Nele, França aparece, no escuro, movendo monitores de televisão, nos quais passam imagens de fragmentos do corpo de Magee. A reordenação física das imagens parciais do corpo trabalha ainda mais

tou lá. É por isso que tem meu nome nela.

E aí um pouco antes disso – na verdade, semanas antes da morte dele – eu o tinha filmado falando em português na frente da câmera. Foi a vez em que ele mais falou para a câmera. Infelizmente não faço ideia de onde estão essas fitas. Preciso procurá-las. E elas não foram transcritas, é só ele falando, falando, falando. Foi tão triste, mas se algum dia eu encontrar esse material, já sei para quem mandar. É seu, claro. É uma dessas coisas que ainda vão aparecer qualquer dia desses.

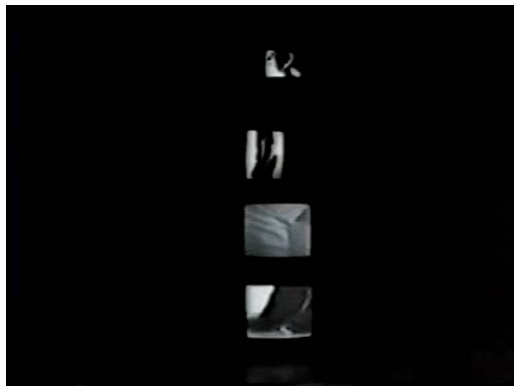
- Sim.

- Isso tudo faz sentido para você?

- Sim. Talvez você possa falar um pouco agora sobre as discussões que vocês tinham a respeito de performance e vídeo, em que sentido uma linguagem difere da outra – e especialmente a diferente relação com o público que esses dois meios proporcionam... Quando você está diante da câmera, fazendo um vídeo, e quando você está fazendo uma performance ao vivo.

- Acho que a principal diferença... O que estou tentando dizer? Estou tentando pensar com a minha cabeça e com a cabeça do Rafael. Acho que quando você faz uma performance ao vivo, tem um tipo de participação diferente que acontece ou que ocorre entre você e o público. E a obra de arte assume esse outro significado. Com certeza isso não acontece na mesma medida quando você está encarando a câmera – porque a participação do público acontece depois desse fato.

para sua despersonalização, suspendendo a naturalidade das tomadas.



Rafael França  
(De) composition  
Stills do video  
(1983)

Bom, para mim, eu não gostava de fazer performances em público, preferia ter a câmera como meio de documentação – que foi o motivo pelo qual me envolvi com vídeo, porque o vídeo vem depois disso, ele é o próprio meio, e você desenvolve sua própria linguagem dentro disso. Acho que foi isso que aconteceu [para mim].

Não tenho certeza se o Rafael fez performances em público alguma vez. Não que eu me lembre. Não consigo imaginá-lo fazendo isso, de todo modo, ele não tinha esse tipo de personalidade. Por isso o vídeo foi o meio de excluir o público e trabalhar dentro desse território privado.

- Sim, eu estava pensando que nos anos 1970 tivemos esse boom de participação em performances, e talvez seja outra escolha, de não contar com a participação direta do público.

- Sim, acho que isso depende do trabalho que você está fazendo. É óbvio que tem trabalhos que precisam disso mesmo, que só funcionam com a participação do público. É como o trabalho da Marina Abramovic, por exemplo, [*Imponderabilia*, 1977] que você precisa ir lá e passar entre ela e seu parceiro no batente de uma porta... Essas coisas não funcionam a menos que você tenha a participação do público. E tudo bem, porque depende da obra, e acho que o meu trabalho e o trabalho dele são mais particulares, para começo de conversa. Mas por fim o sucesso da obra depende da participação do público, de como o público se relaciona com a obra, quer isso funcione para eles ou não. Então não dá para desconsiderar o público. Não faz

Há um risco a correr, e ele inclui a desfiguração do rosto, a perda dos contornos de uma identidade consigo. O autobiográfico, em Rafael França, diz respeito também ao que ganha existência no interior da relação de trabalho. Como Flusser, que dedicou parte considerável de seu livro a conversas com amigos na varanda, o artista tira consequências de um encontro radicalizado no desenraizamento. Esta perspectiva é a de uma autobiografia em que a memória pessoal fica suspensa, que narra justamente a perda das referências de tempo e espaço para aquela marca do corpo.

Se em *Global groove*, Nam June Paik transfigura as imagens da programação televisiva em um estado de presença, com França e Magee essa passagem acontece como um passo dado, em primeira pessoa, no sentido de um outramento. No seu lado negativo, enquanto sombra, a imagem indica uma presença oscilante, paradoxal: afirmadora de uma perda positivada, a ser sentida enquanto prolongamento e interrupção de si. Se em Flusser, a pátria do apátrida é o outro, em França a imagem sintetiza dialeticamente o estar e o ter sido. Com Maggie Magee.

sentido. É só uma questão de escolher se você quer que o público interaja no próprio momento em que a obra é feita ou num momento posterior.

- E parece também que o Rafael estava procurando uma maneira de ficar desconfortável, de fazer você se sentir não confortável, mas sim desconfortável...

- Sim, acho que isso era importante para ele, compartilhar essa noção de desafiar os limites. Tudo era um questionamento, questionamento de si, questionamento do que é arte, questionar... Não era só sentar no sofá e ficar assistindo TV numa boa. Ao fazer o espectador ficar desconfortável, ele também estava sendo questionado.

É uma exploração, isso de deixar alguém desconfortável. É como passar a alguém a noção de que é preciso questionar o que está acontecendo, “não tem status quo aqui”. Alguma coisa vai acontecer, algo não está muito certo... Tudo gira em torno do questionamento.

- E voltando a *Combat in vain*, você disse que o Rafael estava trabalhando com uma narrativa e depois passou para algo não narrativo, pois o drama já estava ali. Talvez você poderia falar mais sobre isso, que drama era esse.

- Sim, hum...

(Longa pausa)

- O que eu estava tentando dizer?

(Pausa)

## Frente e verso

Maggie acompanhou Rafael na entrada deste em contato com o vídeo, e simultaneamente no momento de virada em que seus trabalhos tomam a escrita de si, não como mero proceder expressivo, mas como problema. O testemunho de Maggie defende que os estudos formais e a ênfase na técnica antecederam uma tomada de posição em primeira pessoa na imagem. A contrapelo da narrativa oferecida pela parceira, ousou ler em suas próprias palavras uma hipótese ligeiramente diversa: não seriam esses estudos formais já uma preparação para o que, posteriormente, irá se configurar com mais clareza como escrita de si? A convocação de um outro amigo, e parceiro de Rafael em fase anterior de sua trajetória, vem a caminho desse impasse sutil.

Nesses mesmos anos, em São Paulo, Hudinilson Jr. desenvolvia suas séries chamadas *Exercícios de me ver*. No caso de Hudinilson, os exercícios não têm o vídeo como suporte de inscrição material, mas o xerox. Hudinilson começou a trabalhar com imagens de fragmentos do seu próprio corpo em 1980 - antes portanto que França voltasse a câmera para partes do seu. Um dos pioneiros do uso do xerox como meio artístico no Brasil, Hudinilson erotizou o próprio meio técnico que utilizava para produzir imagens de si.

Acho que o drama era criado pelo fato de não sermos atores, de não ter atuação, era só uma questão de... De ficar desconfortável, e a obra funcionava nesse sentido, porque você ficava retraído, submisso o tempo todo... “Ah, não está funcionando.” E isso cria um drama próprio, ou a tensão que está ali.

Funciona mais ou menos nesse nível.

Por fim, as questões que ele estava enfrentando, essa luta está lá. Tem questões importantes que “transcendem” a obra em si. Você vê o esforço, você vê a frustração, você entra em contato com a finitude, você lida com a morte. Isso impede tudo que estava para acontecer; era um ótimo ponto de entrada para ele nesses assuntos importantes. Então, pela primeira vez – não sei a cronologia exata –, ele estava lidando com essas questões importantes. Essa é a voz dele, esses são os problemas que ele está encarando, e é sobre isso que ele quer falar. Daí ele encontrou algo diferente de uma composição formal, quando todo o trabalho se torna mais autobiográfico. Foi um ponto de inflexão, talvez essa obra seja um ponto de inflexão na videografia dele.

- Você disse que, quando se conheceram, vocês viravam noites para gravar vídeos. Você poderia falar um pouco mais sobre a vida de vocês juntos nessa época?

- Nós éramos muito próximos. Na verdade, durante uns dois anos, quase todo mundo em Chicago achava que éramos namorados. Éramos muito próximos, fazíamos tudo juntos. E todo mundo o respeitava de verdade, porque sabiam que ele era muito sério, focado, determinado, queria trabalhar. Não canso de



Hudinilson Jr.,  
*Exercícios de  
me ver*  
(1980)



A performance de Hudinilson, em cima da fotocopiadora, é carregada desde o princípio de uma oferta erótica de si. O narcisismo sem máscara de Hudinilson contrasta com a dúvida sobre o próprio rosto, em que Rafael insiste desde seus primeiros experimentos com Maggie. Ainda assim, a sua relação com a técnica é, a meu ver, tão implicada quanto aquela praticada por França em seus experimentos formais com Magee.

A atitude provocativa de Hudinilson encontra-se na origem das primeiras “atuações” de França diante da câmera - no caso, fotográfica. Com ele, Rafael vai formar o peculiar casal da série fotográfica Casos, criada pelo 3NÓS3 em 1981. Usando “as poses que restavam de um filme fotográfico” (HUDINILSON JR., depoimento gravado em áudio, 2012), o trio dramatizou em tom jocoso

repetir que ele tinha um senso de humor ótimo. Ele era uma pessoa doce, muito sensível.

(Falando com outra pessoa)

- Mae, está tudo bem?

- A Sara está aqui.

- Ah, OK. Desculpe, minha irmã está aqui. Mas então, ele era um ser humano fantástico, amável, sensível, uma pessoa maravilhosa.

- E ele veio para a Irlanda alguma vez?

- Sim, ele veio para a Irlanda uma vez. Foi divertido. Ele não fazia ideia do que esperar, mas veio e foi ótimo. Passamos o Natal com a minha família.

(Para Sara)

- Sara? Como vai? Venha aqui. Esta é a Mercedes.

- Oi.

- Esta é minha irmã, Sara. A Mercedes é do Brasil, de São Paulo, e está me entrevistando sobre o Rafael.

- Qual Rafael?

- Rafael Franca.

- Ah sim!

- Eu estava contando para ele de quando ele veio à Irlanda há trinta anos.

- Ah, mas não se importem comigo. Vou ficar quieta, fiquem à vontade.

- Enfim, de todo modo, essa é a história.

(Para Sara)

um triângulo amoroso, onde Hudinilson interpretava a disputada mulher.

A disposição para uma apresentação experimental de si diante da câmera era uma característica do 3NÓS3, não tanto em suas intervenções urbanas - onde a imagem servia como registro -, mas sim no material que o grupo produzia para se apresentar publicamente enquanto tal. Nas fotografias abaixo, por exemplo, eles se fotografam mutuamente, deixando aparente a presença do retratista no espelho atrás do retratado.



3NÓS3.  
Sem título  
(retratos)  
fotografia  
(1980)

Outro caso em que a imagem técnica encontrava-se subjetivamente implicada, em sua produção e destinação, pode ser encontrada entre os documentos pessoais de França, ainda con-

- A Mercedes gravou nossa entrevista outro dia, mas o iPad dela foi roubado e ela saiu gritando atrás dele até a esquina... Por isso ela precisou voltar aqui outro dia.

(Para Mercedes)

- Espero que tudo isso tenha sido gravado

(Risos)

- Sim... E você poderia me contar suas memórias sobre o que ele te dizia, talvez sobre o Brasil, São Paulo e especialmente os amigos dele de lá?

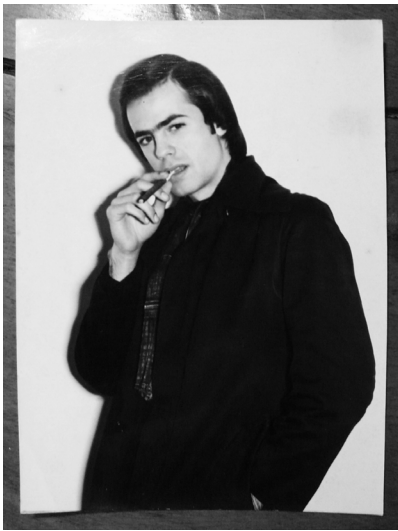
- Não me lembro particularmente de ninguém, mas uma pessoa de quem ele falava bastante era uma professora, uma mulher que teve grande influência para ele. Não me lembro o nome dela [Regina Silveira].

Mas sei que ele se sentia parte de uma cultura artística contemporânea muito próspera lá. Era algo muito importante para ele, e acho que foi por isso que ele se sentiu perdido quando foi para Chicago. Porque era tudo muito mais arrebatador e atual, e ele fazia parte disso. Isso era importante para ele, acho que ele realmente sentia falta disso quando foi para Chicago... Eu sentia que todos os assuntos que estavam sendo tratados lá, do ponto de vista artístico, eram temas avançados, maduros.

- E, em Chicago, tenho outra curiosidade sobre o apartamento onde vocês filmavam...

- Sim, era o meu apartamento. Foi nesse quarto que o vídeo (Getting out) foi gravado. Era horrível, mas era

servados. Uma pequena “série” de dois retratos feitos pelo amigo Renato Kramer trazem a imagem deste, com uma inscrição no verso onde se lê uma dedicatória para Rafael.



Autorretrato de Renato Kramer  
dedicado a Rafael França.  
Arquivo de Hugo França  
(s/d)

Ator de formação, Kramer se colocava nesses retratos como personagem, implicando-o na realidade de sua relação com Rafael através da dedicatória inscrita no verso. É certo que esses usos experimentais do dispositivo técnico não podem ser tomados como explicação ou influência direta sobre o uso que o próprio França irá fazer da imagem nos vídeos de Chicago. Mas eles indicam, num plano não claramente concebido como “obra”, o lugar que a auto-imagem já ocupava em sua trajetória. O próprio França, já em Chicago, vai fazer uso desse tipo de retrato dedicado. Nos arquivos pertencentes a Bob Loescher - professor da SAIC que o acolhe na cidade americana -

muito barato, a gente não podia pagar nada melhor. E ele acabou vivendo naquele espaço por bastante tempo depois que eu saí. Eu me mudei para o andar de cima, a gente vivia subindo e descendo para o apartamento do outro. Mas sim, ele morou naquele espaço, na Canalport Avenue. Acho que ficamos lá por uns dois ou três anos.

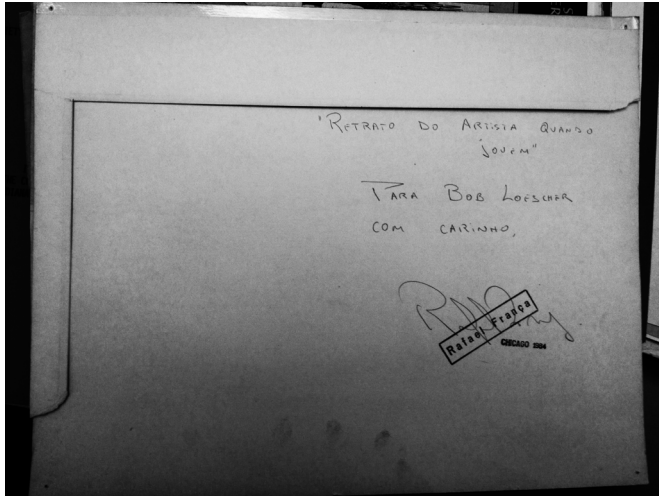
- Você também falou de outra obra que você fez, com três canais de vídeo.

- Essa era uma das obras favoritas do Rafael. Eram três canais de vídeo, basicamente três pequenos monitores na parede. No primeiro eu olhava fixamente, por mais ou menos um minuto e meio, tentando não piscar. Ficava olhando para o espaço até que começava a escorrer água, até as lágrimas escorrerem pelo meu rosto. O outro era parecido, quando você me olhava, só conseguia ver meu rosto. E aí no terceiro eu estava de batom. Eu estava de batom e cortava meu lábio, e depois borrava o meu rosto com sangue e batom. A outra obra era... Era uma caixa de vidro. Eu ficava deitada debaixo de uma caixa de vidro, mas não dava para perceber que era uma caixa de vidro, parecia só um buraco... E aí, mais água: minha boca ficava aberta, com água entrando e saindo dela.

De novo, questões de gênero, sexualidade, feminismo... Ser um vassalo... O que é a beleza, o que não é... Era esse tipo de questões que eu trabalhava na época. Isso era algo que ele... É, ele gostava muito desse trabalho.

Acho que a gente se deu muito bem por causa desses temas todos - a gente trabalhava nessas questões

encontra-se um retrato dedicado de Rafael, com a seguinte inscrição no verso: "Retrato do artista quando jovem. Para Bob Loescher. Com carinho".



Rafael França.  
Autorretrato  
dedicado, para  
Bob Loescher  
(1986)

quando deveríamos trabalhar com os meios. Estávamos trabalhando com mensagens.

- Nessa obra também tem um deslocamento entre o lado de dentro e o lado de fora, como a expressão ou confissão de um sentimento...

- O privado versus o público, sim. Esse é um tema meio recorrente em muitos dos nossos trabalhos.

- E talvez também a mudança de linguagem. Voz?

- Acho que o som era uma questão. Tinha um departamento de som muito bom na faculdade. Acho que ter a capacidade de fazer seus próprios sons era algo muito aprimorado, de verdade. Fazia parte do trabalho, para nós dois. Para o Rafael principalmente, para criar aqueles sons dissonantes.

- Sim, esse é um dos aspectos que eu gostaria de abordar com você, o som.

- Acho que, para ele, editar e criar isso... Essa transcendência... (Pausa) Essa tensão: uma desconexão entre os sentidos visual e auditivo, quando eles estão juntos e quando estão separados; como eles se complementam ou se descomplementam. Acho que a tensão entre o som e o vídeo era algo que ele entendia muito bem e que trabalhava bem nas obras. Ele tinha consciência disso – muito embora ele provavelmente estivesse ouvindo ópera nessa época (risos).

- Sim, e vocês ouviam bastante ópera...

- Sim, o drama da ópera.

É no contato com Maggie Magee, porém, que França vai elaborar o seu singular investimento da imagem enquanto escrita de si. A horizontalidade de sua relação com ela, e a partilha de uma vulnerabilidade característica da condição estrangeira, conduzem ao paradoxal estranhamento que marca a relação do artista com a sua própria imagem no vídeo. Com Maggie, a auto-exposição ganha a consistência suficiente para a passagem dessa imagem, do plano pessoal, para a dimensão propriamente artística, como questão a ser trabalhada em obra.

Nas sessões noturnas, o artista vai experimentar o tensionamento sem resolução, onde a auto-exposição convive criticamente com a fulguração de um outro de si. A força e a "voz" da posterior videografia de França surgem já nesses estudos - mais-que-formais - que resultam nos vídeos realizados durante os primeiros anos em Chicago.

Em *I have lost it*, por exemplo, França utiliza um efeito bastante primário da pós-produção em vídeo - a incrustação -, sobre o seu rosto retratado frontalmente em close. Lentamente, a imagem do "verso" da sua cabeça substitui por incrustação o close frontal, que de início nos confronta. Aqui a interioridade anunciada pelo rosto dá lugar a um verso que não está sujeito à autor-reflexão.

- Acho que é isso, mas se você tiver algo mais para me dizer...

- Não me ocorre mais nada. Estou tão feliz que o trabalho dele seja mantido vivo por vocês dois e que seja tão respeitado. Acho que finalmente o trabalho dele está sendo entendido. É tão importante, porque é óbvio que ele era um pioneiro, no sentido do que estava acontecendo tanto no Brasil quanto em Chicago. Ele tinha muito a dizer. Acho que isso é ótimo, estou muito feliz com o que vocês estão fazendo.

- Quero te agradecer por ter conversado comigo e por fazer isso de novo agora.

(Risos)

- Só espero que você tenha conseguido algo, que tenha alguma pepita nessa entrevista, algo que te dê um insight sobre o trabalho dele. E que, talvez, quando você avaliar e colocar tudo junto com as outras obras, você tenha algum insight sobre quem ele era e o que ele estava tentando realizar.

- Sim.

- Se você pensar em algo mais, é só me mandar um e-mail. Espero que, se o Vitor continuar me mandando vídeos, eu consiga... Acionar algo. Vi algumas das obras e as coisas começaram a voltar para mim. A gente pode colaborar e eu posso ir soltando meus pensamentos.

- Sim, porque você disse que não via esse material há muito tempo.

- Fazia trinta anos que eu não via isso... A princípio foi difícil vê-los. Principalmente ter de ouvir a voz dele.



Rafael França.  
*I have lost it*  
Stills do vídeo  
(1984)

No livro *Étrangers à nous-mêmes*, Julia Kristeva realiza um estudo da condição do estrangeiro, deslocando-a da situação concreta do viajante exilado de seu próprio país. É na própria experiência de si que a autora vai encontrar, em última instância, a estranheza que efetivamente nos torna desidênticos. Pois, lembra ela, é possível e pouco arriscado continuar o mesmo em uma longa viagem: os turistas o fazem com suas coleções de poses monumentais. A experiência de encontrar-se estrangeiro não se confunde com a vivência de estar em outro país, nem de ver-se em outro espelho. É preciso um passo além da reconhecimento de si por si:

Mas foi bom, porque eu não os via nem pensava neles há todo esse tempo. E eles despertam muitas memórias, sabe...

- Muito obrigada.

- Imagine, de nada... De novo, se precisar de algo mais, me avise, se tiver mais perguntas ou se quiser explicação sobre algo mais. Às vezes eu sou bem melhor escrevendo do que falando. [Sussurrando] Não gosto muito de falar...

A inquietante estranheza [l'inquiétante étrangeté] seria assim a via (...) pela qual se introduz o resto fascinado do outro no cerne desse "nós mesmos" seguro de si e opaco, que precisamente não existe mais e que se revela como um país estranho de fronteiras e de alteridades incessantemente construídas e reconstruídas. (KRISTEVA, 1988, p. 283, tradução minha)

### Interview with Maggie Magee

Transcription: Vitor Butkus + Daniel Lühmann

- Maybe we could start from that same point, you can tell me how did you meet, and when you started working together.  
- Well, basically... Rafael - I think it was in September 1982. That was our first year. We were both students at the School of Art Institute of Chicago. He was studying in the Video Department. I was accepted into the Performance Department. But I opted out of Performance Department and changed to Video Department, and there's where I met Rafael.

School started at the first week of September, and Rafael and I were working, collaborating by the third week of September. We just really hit it off, as foreign students, you know, we met right away. And I was immediately impressed by his professionalism. Rafael, from the moment you met him, you had a sense that he was completely professional, ready to start to work, checked everything very seriously, even though he had a fantastic sense of humour. But I was impressed by him because, well, he really knew what he wanted to do, he was not there to "play with toys".

The reason because we both ended up at the Video Department was that that

Video Department had the reputation of being one of the best schools in the States, anyway. It had the best equipped studios, so it had the most editing bases, the most access to equipment, they also had image processing, which was a new thing, at the time. So they had all of that there. And they had a great visiting artists program, we were both very interested in the visiting artists program.

So we met and we hit it off very quickly, there was a like-mindedness to both of us... and he knew what he wanted to do, he was one of the most prolific artists that I'd ever met. He constantly had a project, constantly had something going on, and just wanted to shoot, shoot, shoot... And some of the time he didn't care if it was going to work or not going to work, he just wanted to shoot and get it. So... so it was great.

I think that it's interesting when you look at his earlier work, compared to the later work, I think the earlier work was all about formalities and composition, and about understanding the medium. So his earlier pieces were formal exercises. I don't remember the names of the pieces, but one of these pieces was his head, the front of his head, the back of his head, my head... so they were formal studies, they were almost like pencil-sketches. And then he decon-

structed that. I think that early on he was interested in formality, and in understanding the medium.

And then he took it way further than that, and then kind of came around, and video became a much personal tool for him, as opposed to a formal study tool. In a very short time he started off doing these formal studies and formal compositions. I didn't know much about his earlier work but I presume that it was pretty much an extension of what he was interested in, in Brazil, particularly with his print-work. I remember we talked about artist such as Sol Lewitt - he appreciated that kind of abstraction, so the earlier pieces were formal and abstract. So when he (sigh) developed his own language and figured out what he really wanted to say and he wanted to talk about, the pieces became much more autobiographical. And I think they became much more successful, and certainly much more interesting for me to see that. So, that was the maturity of the development of his work.

Does that make sense?

- Yeah. Could you talk a little bit more about how it was, working with him, shooting with him?

- Yes. He was, hum, a lot of what we shot

it was late at night... We had overnights. So after we finished the last class, at 8 or 9, we had overnights. He was fantastic to work with, in the sense that he always had an idea of what he wanted, but he never limited the other person to whatever that idea was. So in this sense what we did were collaborations. He let the pieces breathe, so it was really nice, not just with me, but whoever he worked with. He really was interested in what somebody else could bring to his pieces, what he could learn. And he wanted to know everything about all aspects of film-making, different aspect of video, and how to put things together. He was hungry for that information and really learned and worked well with everybody. He was great to work, in that sense, he let you bring your own essence to the piece. And he appreciated that.

- And what do you think he learned from you?

- I don't know what he learned from me, really... I don't know what he learned from me. Well, maybe to be more - I hadn't thought about this before, but all of my stuff is very personal. My pieces were on the private versus the public, and it was possibly about becoming more autobiographical, and finding your own voice and

saying what you have to say. So perhaps it was, you know, him investigating that... But I don't know, I don't know if that's true (laughs). But I know that it was my focus. This is important to me, to say what you have to say, not saying what somebody else says, and really find your own voice. And I think it's unusual, if you look at other artists, you know, Bill Viola or Nam June [Paik], a lot of video artists at that time... But for a young man, particularly from Brazil, to find that, to use video in an autobiographical sense, I think he really championed that - as a male. I wasn't aware of too many contemporaries that were working in that way. I mean, a lot of our contemporaries in Chicago were much more interested in the technology, and technology seemed to take over the message, so it was the medium issue. And then the message became more and more important to him. And certainly the medium was something that was important for most of students that were working at that time in Chicago. So he was, he was very different, I guess my point was that he was very different from everybody else in Chicago at that time. So, when we developed friendship, it was a very close... knit, it was myself, Kevin Huotari, Wayne Fielding... and Peter Keenan, who was somebody who shot for him - you see his name on some of his pieces. He straddled both worlds very well, he understood the technology, he was at times frustrated by it, and when he transcended technology and found his own voice, it was when he became more comfortable.

- Yes, that is one of the points I were about to ask you, this struggle with technology...

- Yeah. There was a real struggle with technology, because when we were there, we had come from schools from outside of the States, and neither of us had been in any kind of a structured environment, in terms of taking classes, or whatever. I was coming from NCAD [National College of Art and Design], in Dublin, where basically you were given a studio with four walls, and you had to figure out what you needed to do. And I think his experience was similar. And when we got to Chicago, we took classes, we were there to learn, and we had to write papers and that stuff. And oh God, can you believe

this, we wanted to do something else. But the struggle with technology was huge because there was obviously an emphasis on editing pieces, and people had developed a computer which was an early effects-generator and image-processor. And we were both seduced by that, but quickly got over that. Yes, there was always frustration with technology. When you are intimidated at first, you have the sense that you need to conquer it, and we all did in a certain way. But the best work was achieved just when technology faded into the background.

- Yeah, you said before that you were looking for something more, I think, raw...

- Well, I think he achieved that, in a sense, when he started dissecting pieces, you know, when the formal aspect was laid down, and when he deconstructed everything. So I think it was the deconstruction process that became important, and that was certainly something I was interested in.

I had done a series called Create, destroy and recreate, so we had talked about that also, when we create something, get to the essence of that, and then we have to pull it apart, dissect it and destroy it, and see what you can recreate, and find a new message, a new way of looking at something, a new investigation. And in some of his pieces you can see how... how jarring, the kind of effect that he had, when he was just flashing an image, cutting away... that whole jarring thing, I really liked that. And how the audio worked with that as well, it was really interesting, and how it would either complement or distract from the image, creating that kind of tension. As his voice developed [a dog barks] - sorry, distracted by the dogs - he was more interested in this kind of disharmony, and creating tension for people, making somebody uncomfortable, making them look behind, you know, getting that kind of emotional, emotionality... And that was certainly tied with where he was coming from.

- You always mention this tension in his video works...

- Yeah, there was a lot of tension. He worked well on that, he understood that.

And it was part, again, of what was going on in his life, his own frustrations, his own fears... you know - I guess fear of vertigo is an example of that - he confronted uncomfortable issues and made you feel uncomfortable when you were watching it, so you became part of that, you sensed that. That was part of what made his work successful, I think. He really wanted to push the envelope in terms of that, and I think he achieves that well with the music and with his editing style, his destruction of the formality of video. It was very different, looking back, to what people were doing at that time. I remember, for example, people would go on and on about dissolve, because you know, dissolve was something that we couldn't do, so that people got really excited by the ability to dissolve something, or the ability to put type on something, you know, the ability to change colours, stuff like that. And he was, kind of, doing the antithesis to that; he was deconstructing everything. So... yeah, he was a deconstructivist. I like that.

- Yeah. I'd like to recall another tension; this tension with the camera. And maybe you could talk a little more about the performative aspect during the shootings. And also the relationship with the camera, that is, with something that expose you... but at the same time with certain reserve... Could you talk a little more about the feeling of being in front of his camera?

- Yes, again, getting back to the whole tension thing... Certainly I was never comfortable in front of the camera; and I think that it's probably what he liked... Because of my sense of not being quite comfortable; you know, the viewer becomes a participant in that, even if he's a voyeur. And yes, there is a voyeuristic sense to some of that works. You're there, you're looking at. You're looking into somebody. And yet they're very subtle: those forms of studies on the face, and as the face turns, stuff like that, I mean, they're very close-up, they're very intimate. And you can see every flicker, you can see every movement, you can feel how comfortable or uncomfortable somebody is. I think that that was important for him: "to be on your face", as we would say. That was something new that was being done.

That sense of tension of being so close to somebody.

- You've already told me that in your relationship with him you didn't need to use words, as you also communicated by shooting.

- Just because we knew each other very well. You know, he was on two different levels. At one level he was happy to let me bring whatever I wanted to the piece; and on another level I did have a sense of what he wanted. For me the only piece that didn't really work, and I was completely uncomfortable, was... oh, get me out of here, whatever, I still don't know the name of that piece... I think that was for him a departure from all of the other pieces. It's a bridge-piece, it's an escape from the more formal aspects of the beginnings of his studies. And then you have this bridge of narrative and drama, which didn't quite work - but obviously worked in the sense that it got him to the next stage, which was completely autobiographical. So it worked in that way. He then was working out certain frustrations, you know: suicide - but not that he ever talked about suicide or anything like that - but death, obviously, and confronting the end. And I think that he always had a sense that, you know, there was a finality there, that he was always aware or expected. He never really expected to live that long. Looking back on it, he was so prolific and was on a mission to get his message out and to say as much as he possibly could. Early on. And that piece and a lot of the themes that he was confronting.

- These questions I'm doing are somehow related to one another.

- Sure... They trigger one another.

- Apart from tension there is a sense of danger on his pieces. Suspense and expectation.

- Yeah. Ahm. Oh, I always look back on this one event that happened... We were at Wayne's house and he had videotapes with him. He had always two or three videotapes under his arm. He was always working. And we have been at this event, and he left, because it was a very unsafe neighborhood... I remember saying to him, "you shouldn't



leave on your own". So he left and... he got held up by gunpoint. And I think that that made him very angry. And scared. But more angry than anything else.

That was - again - that was a confrontation for him: facing finality, and it scared him. And his was angry in a lot of the pieces after that. He wanted to push the envelope, because he came so close to that at that stage. So a lot of the pieces were about fear, finality, and facing the end... I think that it was possibly a turning point for him also, because the pieces just became more autobiographical and... honest at that point, there was an honesty in that confrontation. Does that make sense?

- Yes.

- That was just a moment in time that, I just remember thinking, "things have changed. he has changed." And it wasn't that he was... he was not even scared after it happened, so much as he was angry. "Crazy, why d'you do that?"

But he was, he was more angry than scared. - And when was it?

- This was probably... 85, maybe? 84, 85... yeah.

You know, he wasn't scared of anything. He wasn't that scared. But he faced his fears, I guess. Yeah. And he used video to do that. And that was his medium, that was his outlet, that was his language...

He was a very private person. And when you met him, you would think he was very formal... although he had a fantastic sense of humour.

So I think it was hard for him: he didn't get close to a lot of people. Certainly not in Chicago. He had a core group of friends, he wasn't friends with a hundred people, but he would be friends with like five or six of them - and they really got to know him. And he was just a wonderful friend.

- At some point, you mentioned that you and Rafael shared a similar anger, also a feeling of alienation.

- Yes, yes. I think, coming from far places as we both did - we were very young at the time, you know, maybe the same age as you... Coming into a big city like that, you know, the cultural differences at that stage were huge. It was not like now, you can go

every week from Ireland to America, and most of the kids in Ireland have American accent, because they're used to watch American TV. Thirty years ago, America, as was Brazil, was a very different place, for us. Yes, you did have the sense of being overwhelmed with the city, and you did feel alienated. But the irony of the whole thing was that we both felt that we had come from places that were very strong, artistically, and that there was a much more vibrant artistic community than where we come from. And we was, I know, very involved, he spoke a lot about São Paulo - and how great the art scene was there. I would have said the same about Dublin, which was a small place compared to Chicago. And Chicago, we didn't have the sense that it was as vibrant, artistically, as where we had come from. And then there was a frustration. And again, it could be just our naiveté, a not-knowing... But Chicago was young, artistically, at that point - I think. And certainly, being in the Department that we were in, you know, people were interested in investigating other aspects of Art that we weren't interested in. So yeah, there were a lot of frustrations about that. We had this feeling of alienation, disconnectedness and so we were bonded over that.

But, looking back on it, he was the consummate professional, the consummate artist, always working, always on a project. That was his obsession. It was art. It was making videos. That was his whole life.

- And do you remember some artist or artists that at that point influenced you or inspired you somehow?

- Inspired Rafael? (sings) He was very impressed by Bill Viola and the formal studies that Bill had done. Nam June [Paik], because of his installations, and that was important for him. I also know, Shigeo Kubota came to Chicago, and he have spent time with her too - Nam June's wife. There were also some performers and conceptual artists... I would've possibly introduced him to people like Gina Pane and Chris Burden and Vito Acconci - which were more the artists that I was interested in. Anybody else? Obviously he would've

liked people like Frank Stella, Sol Lewitt... That's what I remember at the time.

- And from other media like literature and cinema?

- It's hard. I can't really remember anybody specifically. Because again, he was all about video. He was all about making video, editing, shooting, sound, working on all of that. He was completely consumed with that. How many pieces do you think there are? It's got to be... a lot.

- I'm not really good at numbers, but Vitor will tell you that.

- Cause I... I'm sure we did a piece together every week. So I think it's gotta be a lot.

- What do you think that changed from the first pieces you did together to the ones that you did later on?

- Again I think that the first pieces were formal studies and exercises, they're almost like sketches or formal paintings. And he was more concerned with structure and composition, and really learning the technology, researching and studying. So these pieces are studies almost. Then, as the work developed, as he found his voice and developed his own language, that was really his maturity, finding his voice and finding what he had to say - and not being afraid to say it. Which, you know, at that time took a lot of strength. To be as open and as confrontational as he was. That really made he stand apart from everybody else; finding that voice and having the strength to use it. And putting it out as simply and directly as he did. That was the big difference and that was the kind of curve that he was on. Again, I think that his strength as an artist was his ability to say. As I said, there was always, in the earlier pieces, the "unsayable". Because maybe there wasn't... we didn't quite know what to say. But certainly he developed that voice in the later work.

- Yeah, the unsayable was one point for him...

- Yes, it was like a silent scream. And that inherent frustration that he captured on the pieces, his ability to say the unsayable, mention the unmentionable. And that for a lot of people is death and dying... I think he very successfully got that message

across. That's the success of these pieces, that's what makes them still vibrant today, I think, and makes it still contemporary, because it's a universal voice, almost. The private becomes public.

- And in your work, how working with him changed or influenced the things you were doing at that time?

- I guess he helped me find my voice - my angry voice maybe. Not that I was very angry, but there was a certain... there were a couple of scenes...

I guess I'd never encounter frustration, I guess we shared our frustrations and our concerns. So he would've helped me to voice that. There was one piece I did that was called Dis continent, which was a three-channel video. I know there were scenes in that where I was confronting these emotions. That would be a specific piece that I would say.

- Could you describe it?

- There are very scenes I shot down by the lake [Michigan], in Chicago. And in the snow. Yes, the snow in Chicago, he hated the weather in Chicago. He was always cold. So down by the lake in Chicago we shot ice, so the ice would move; these big, big pieces of ice, we just pshh pshh pshh. We shot a lot of that. It was all white - cause I had a certain obsession with white. So I had this white ice, which you couldn't know it was ice. You see just the movement of this big white mass; as it would break you would realize it was ice.

And that would be intercut with black and white images of the city, the buildings, at very weird formal angles. And then there are some parts shot in a derelict building. And breaking glass - I always had that obsession with breaking glass - so that was part of it.

And another part in that video is where I have my head wrapped with gauze, and water coming on my face. And then I tried to pull that... trying to breathe, and not to drown.

There were different pieces with different kinds of frustrations and angers. You know, I was also an angry young person. (laughs) You have to get it out when you're 24, you know...

So he would've appreciated all of that work.

He was a big supporter of what I was doing... yeah.

- Yet you have collaborated, you also were shooting him sometimes, and he was documenting your performances... Tell me more about these interactions.

- He documented one of my performances, which was called Hail Mary. It's a long story. We used to go to charity shops together and find out these things. So I found a sort of a candle, that was... it was a statue of Our Lady. So the performance was me praying, by the Catholic Church, so I was saying to Our Lady "drip over my mouth, drip over my mouth", until I couldn't pray anymore - and I was just mumbling, mumbling, mumbling... It was one of the pieces he documented for me. We really bonded on that issue, on the Catholic Church, we both had issues with that. There are various other pieces he was always willing to go along and shoot.

And there's a funny story. I had a job working on IPA (Independent Programming Associates), primarily because I wanted to make videos and I wanted the access to editing equipment, after I left college. And so there I got Rafael a job, which was editing assistant. He hated it. I think he left it in about a month... (laughs). But he did his last piece there, he edited it there. That's why my name is on that piece.

And then just before - actually weeks before he died - I had videotaped him, speaking in Portuguese, just in front of the camera. It was the most he'd ever said on camera. I have no idea unfortunately where those tapes are. I have to search for them. And they weren't transcribed, he just talked, talked, talked. It was just sad, but if I ever find it I know who'd I'd be giving it to. So it's yours, yeah. It's one of these things that will show up one of these days.

- Yeah.

- So does this all make sense to you?

- Yeah, maybe now you can talk a little about the discussions you had about performance and video, in which sense one language differs from another - and specially the different relationship with the audience provided by these two media... when

you are performing to a camera, making a video, and when you are performing live.

- I think that the main difference... what am I trying to say... trying to think for my head on and either for Rafael's head on. I think that when you're performing live there is a different kind of participation that happens or that occurs between you and the audience. And the art piece takes on this other meaning. You certainly don't have it to that extent when you're facing the camera - because, you know, audience participation comes after the fact.

For me, well, I didn't like performing publicly, I preferred to have the camera as a means of documentation - which was why I got involved in video, because video becomes after that its own medium, and you develop your own language within that. I think that what's happened [to me]. I'm not quite sure if Rafael ever did any public performances. None that I can recall. I couldn't imagine him doing it, anyway, he wasn't that kind of personality. So the video was the means to exclude that audience and work within that private ground.

- Yeah, I was thinking that in the seventies we had that boom of performance participation, and maybe it's another choice, not to count on the audience direct participation.

- Yeah, I think it depends on the work you're doing. Obviously there are works that really need that, that work only because of the audience participation, like Marina Abramovic's for example, [*Imponderabilia, 1977*] where you have to go up and, you know, walk between her and her partner in a doorway... So they don't function unless they have the participation of the audience. And that's fine, as it depends on the piece, and I think that with his work and with my work they're much more private, to begin with. But then the success of the piece ultimately is the audience participation, how the audience can relate to the piece, whether it works for them or doesn't. So, you can't discount the audience. There's no point. So it's just a point with whether you want the audience to interact in the moment or in the later moment.

- And also it looks that Rafael was looking

for a way of being uncomfortable, of making you feel not comfortable, but uncomfortable...

- Yeah, I think that was important to him, sharing that sense of pushing the limit. It was all about questioning, questioning yourself, questioning what the art was, questioning... you know, it wasn't like sitting back on the couch and comfortably watching TV. You were questioning the viewer, by making him feel uncomfortable. It's an exploration, putting someone uncomfortable... It's giving someone the sense that they need to question what's going on, so "this is not the status quo here". Something is going to happen, something isn't quite right... it's about questioning.

- And then back to *Combat in vain*, you said that Rafael was working with a narrative, and after he went off to something not narrative, for the drama was already there. Maybe you could talk more about that, which drama was this.

- Yeah, hum...

(long pause)

- What was I trying to say?

(pause)

I guess, the drama being created by the fact that, you know, we weren't actors, there wasn't acting, it was just about being... being uncomfortable and so the piece worked in that respect, because you were like cringing all the time, "oh it's not working". So it creates its own drama... or the tension that's there.

It kind of works on that level.

Ultimately, the issues that he was facing, the struggle is there. There are important issues that "transcend" the piece itself. You see the struggle, you see the frustration, you get in touch with the finality, you deal with death. It precludes everything that was about to happen; it was a great entry point for him into these important issues. And so, for the first time - I don't know the exact chronology -, for the first time he was dealing with these important issues. This is his voice, these are the issues that he's facing, and that's what he wants to talk about. So he's found something different than a formal composition, when all of that becomes more autobiographical. It's a

turning point, that piece is a turning point, perhaps, in his videography.

- You've mentioned the overnights, when you met and shot the videos. Can you talk a little about your life together at that time?

- We were very close. Actually, for possibly two years almost everybody in Chicago thought we were boyfriend and girlfriend. That's how close we were. We did everything together. And everybody really respected him, because they knew he was so serious, so focused, so determined, and wanted to work. I keep going back to the fact that he had a great sense of humour. He was sweet. A very sensitive person. (talking to another person) Mae, is everything OK?

- Sara is here.

- Oh. OK. Sorry, my sister is here. So he was a fantastic human being, kind, sensitive; wonderful person.

- And did he come to Ireland some time?

- He came to Ireland once, yes. That was fun. He had no idea what to expect, but he came here and it was great. We celebrated Christmas with my family.

(to Sara)

- Sara? How is it going? Come in here. This is Mercedes.

- Hi.

- This is my sister Sara, and Mercedes is here from Brazil, São Paulo, and she is interviewing me about Rafael.

- Which Rafael?

- Rafael Franca.

- Oh yes!

- I was telling him that he came to Ireland thirty years ago.

- Oh. But don't mind about me. I'll just be quiet. Be comfortable.

- So, anyway. That's the story.

(to Sara)

- Mercedes has been recording this the other day and the iPad got stolen and she has screamed until the corner... That made her come down here another day.

(to Mercedes)

- I hope all of this has been recorded.

(laughs)

- Yes... and could you tell me about some memories of him that he told you perhaps

about Brazil, and São Paulo specially, his friends there...?

- I don't remember particularly anybody, but a person he talked a lot about was a teacher, a female teacher which was a great influence on him. I don't remember her name [Regina Silveira].

But I know that he felt he was part of a very thriving contemporary artistic culture there. That was really important to him, and that's what I think he felt he had lost when he came to Chicago. Because it was so much more vibrant and current, and he was a part of that. That was important to him, and I think he really did miss that when he came to Chicago... Again, I don't know any particular people. I felt it, that all of the issues that were being dealt artistically there, you know, they were advanced issues, mature.

- And in Chicago, I have another curiosity, about the apartment where you shot...

- Yeah, it was my apartment. That's the room where that videotape (*Getting out*) was shot in. It was awful, but it was really cheap, we couldn't afford anything else. And he ended up living in that space, for a long time after I did. So I moved upstairs. We were constantly up and down to one another's apartments. But yeah, he lived on that space, at Canalport Avenue. I think we've been there for two or three years.

- You told me about another piece you did, with three channels of video.

- This is one of Rafael's favorite pieces. It had three channels of video, basically it was three small monitors on the wall. One piece was basically I was staring, for about a minute and a half, trying not to blink. Staring at the space, staring at the space until water ran down, until tears came down my face. The other piece [monitor] looked similar, when you looked at me, you could just see my face. And then in the third piece I had lipstick on. I had lipstick on, and then I cut my lip; and then I smeared the blood and the lipstick over my face. And then the other piece was... it was a glass box; I was lying under a glass box, but you couldn't tell it was a glass box, it was just a hole... and then water: my mouth was open and water was going in and coming out of my mouth.

So, just again, issues of gender, sexuality, you know, feminism... being a vassal... what beauty is, what it isn't... just this kind of issues I was working on this time. That's something he... yeah, he liked that work a lot.

I think that we bonded a lot because of all of those themes - we were working on issues when we were supposed to work with media. We were working on messages.

- In this piece there is also a shifting between the inside and the outside, like the expression or confession of a feeling...

- The private versus the public, yes. That's kind of a recurrent theme in a lot of our work.

- And also the shift of language, maybe. Voice?

- I think sound was an issue. There was a really good Sound Department at the college. I think that having the ability to make your own sounds was really enhanced, really. It became part of the work, for both of us. For Rafael particularly, to create those jarring sounds.

- Yes, this is one of the aspects I would like to touch with you. The sound.

- I think, for him, editing that, creating that... that otherworldly... (pause) tension: that disconnection between the visual and the auditory sense, when they're together and when they're separated; how they complement or discomplement one another. I think that the tension between the sound and the video, he understood it very well and worked well with it on his pieces. He was aware of that - even though he was probably listening to opera at that stage. (laughs)

- Yes. And you listened to opera a lot...

- Yeah. The drama of the opera.

- I think it's fine, but if you have something else to tell me this time...

- I can't really think of anything else. I'm just so pleased that his work has been kept alive by both of you and that it's so well respected. I think that finally his work is being understood. It's so important, because he was obviously a pioneer, in terms of what was going on, both in Brazil and in Chicago. You know, he had a lot to say. I

think it's great, I'm really happy with what you're doing.

- I want to thank you for talking to me, and talking again now.

(laughs)

- I just hope, you know, I hope that you can get it. There's a nugget there, there's something insight that you will get to his work, that maybe when you look over and put it together with all the other pieces, it'll give you some insight to who he was and what he was trying to achieve.

- Yes.

- If you think of anything else, just e-mail me. Hopefully, if Vitor keeps on sending me some videos I can... trigger something. I saw few of the pieces and it did start to come back to me. So we can collaborate and I can drop down my thoughts.

- Yes, because you said that you hadn't seen that for a long time.

- I hadn't see them in thirty years... it was hard to see them, at first. Particularly hard to hear his voice.

So it was good because I hadn't seen them and I hadn't thought about them that long. You know, they trigger a lot of memories.

- Thank you.

- You're so welcome... Let me know, again, if there's anything else, when you have any more questions or if you want something else explained. Sometimes I'm a much better writer than I am speaker, [whispering] I don't like talking a lot...



*Memories of Bijou;*  
construção e desconstrução  
do espaço interior

Narciso transtornado;  
*Reencontro*

**Caderno 2**

VÍDEO 2  
Mensagem

Na caligrafia, o que excede ao conteúdo das palavras escritas é a mão e seus tremores.

A voz não está dentro nem fora do corpo; a voz é a parte da fala que me escapa.

Analiticamente, eu e tu estão aqui reinstaurados como peças de um tabuleiro lógico, assaltado intimamente por um resto informe que confere a forma e o vetor do campo.

## *Memories of Bijou*

### Construção e desconstrução do espaço interior



*Memories of Bijou*  
(still)  
Rafael França  
1983

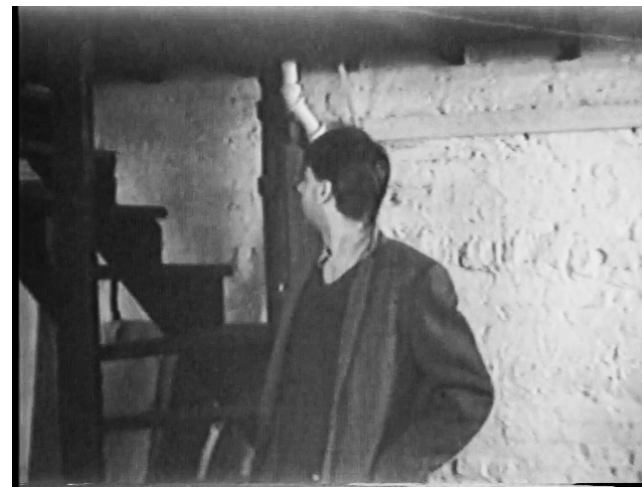
*Memories of Bijou*, de 1983, é um vídeo de 4 minutos. No áudio, o silêncio é poucas vezes interrompido por uma voz em off, que profere estas linhas - transcritas ao lado. As

## Narciso transtornado

### *Reencontro*

Ele entra em uma casa. O olhar varre devagar o espaço. Não encontra mais: a mesa, o tapete, as cadeiras; acha em vez disso objetos precedidos de um artigo indefinido.

Um balcão, um solo cimentado, colunas de madeira, paredes de tijolo cobertas por tinta branca, fios pendendo do teto ao chão, em arco.



*Reencontro*  
(still)  
Rafael França  
1983

pausas e as pontuações impressas pela fala são aproximadamente as que reproduzi através das quebras de linha. Enquanto a voz do artista é ouvida em off, a imagem mostra tomadas de seu rosto e planos médios de seu corpo, uma parede neutra como fundo.

Com fundo neutro, ele é visto ao mesmo tempo em que olha; ele me devolve o olhar. Mas o seu olhar faz mais do que espelhar o meu. Sem mover a boca, ele requisita a minha atenção. E faz isso sem me fixar em sua imagem mais visível, exterior; chama-me para dentro, inaugura esse dentro como sua metade imperceptível. Ele requisita o meu olhar num ponto impossível do horizonte situado no mais-além da sua face visível: o que, a partir de agora, concebo sem ver, nele. Eu fundo com meu olhar um espaço interior no fundo daquele olhar que me olha. Ao me mirar assim, ele me chama para o seu detrás.

Esse espaço interior faz funcionar uma temporalidade própria à da escuta: é de lá que esperamos vir a próxima palavra. É lá o futuro, pequena morte cotidiana, a palavra seguinte.



*Memories of Bijou*  
(still)  
Rafael França  
1983

O olhar que busca reconhecer o espaço ao redor, no início de *Reencontro*, não é o de alguém que está em sua própria casa. Entre a mobília que se apresenta e o sujeito que olha tem um vão. Nenhuma pista é dada sobre o destino e o propósito daquele homem, naquele lugar. Não sabemos o que o trouxe ali, e o olhar que pouco a pouco varre o interior da casa mantém em relação àquele espaço uma distância, uma falta, um não-saber.



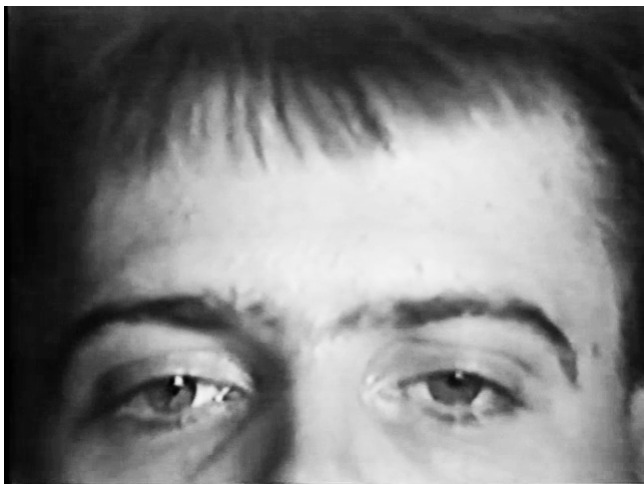
*Reencontro*  
(still)  
Rafael França  
1983

Ele não sabe. Daí o vagar de seus passos, o cigarro que se acende para esperar melhor - compensação de toda dúvida. Nada nesse vídeo acusa que aquele homem se chama Rafael França. Ele não me diz o seu nome, e não há informação paratextual que ligue aquela imagem à pessoa do autor. O cigarro, assim como em outros vídeos seus, também serve como uma espécie de objeto transicional, carregando a imagem para o estado de ficção. A montagem e a composição dos quadros trabalham para uma continuidade narrativa centrada na figura desse único protagonista.



A começar pela primeira palavra, o discurso falado em *off* sinaliza a presença de um eu falante.

Mas a dimensão da interioridade não é instaurada apenas pela ocorrência da primeira pessoa do singular na linguagem verbal. O rosto, ao olhar de frente para mim, me mostra suas superfícies positivas (nariz, bochechas, testa), e também as suas fendas. O filósofo José Gil salienta a especificidade do rosto: “zona corporal privilegiada de comunicação e expressão” (2005, p. 22). Mas ele também adverte para um paradoxo fundamental: é que o rosto só concentra essa densidade máxima de expressão, sentidos e manifestações, porque também é o lugar do que ele chama de *esgueire*.



*Memories of Bijou*  
(still)  
Rafael França  
1983

A diferença do rosto, em relação ao resto do corpo, é, para Gil, exatamente essa: é ali que alguma coisa se esgueira, reenviando o olhar para uma instância interior. Como

Então ele decide subir a escada.

*Reencontro* é um dos primeiros vídeos em que França instaura o espaço interiorizado de um personagem. Por identificação, o não-saber desse personagem se reflete na minha angústia de não saber quem ele é. Eu procuro junto com ele. Como nas primeiras sequências de um filme, ainda não sei quem é aquele que se mostra naquele lugar, protagonista do quadro. Seu nome, sua profissão, seus gostos pessoais, as dúvidas que enfrenta - eu não sei nada sobre ele.



*Reencontro*  
(still)  
Rafael França  
1983

Tome-se como exemplo o início do filme *The last picture show* (1971)- que encontra-se gravado na íntegra em uma das fitas VHS na videoteca do artista. Ele começa com uma panorâmica de uma das ruas mais largas da cidade (fictícia) Anarene. Em seguida um plano

uma página de livro, o rosto se dá a ler, a interpretar. É ali que a superfície convoca para que busquemos algo mais. É por isso que, segundo Gil, de um retrato bem alcançado, diz-se que só falta falar. Numa representação pictórica, por exemplo, é essa a dificuldade máxima: evocar, pela superfície visível, aquele movimento incessante, “virado para fora e atraído para dentro” (GIL, 2005, p. 31). Virado para fora e atraído para dentro, o rosto encontra-se esburacado pela linguagem - mesmo quando a boca está fechada.

Em *Memories of Bijou*, o rosto do artista, ao me olhar de frente, realiza esse deslocamento, encaminha para essa perda. O visual opera esse vetor, fazendo o espaço objetivo relançar para um mergulho “num outro espaço para além da pele e dos órgãos (quando se olha o nariz, a boca, os olhos simplesmente, não se olha o rosto e o olhar)” (GIL, 2005, p. 31).

Nesse vídeo particularmente - mostrarei que não é sempre esse o caso, em Rafael -, o rosto está empenhado na criação desse espaço de interioridade. Todos os elementos signícos do vídeo colaboram para a geração desse espaço. Além da fala em *off* e do rosto, também o título da obra anuncia a instauração de um eu.

## Bijou

Localizado no Centro Histórico da cidade de São Paulo, o Cine Bijou foi uma das primeiras salas de cinema a manter uma programação especializada em filmes alternativos, não-comerciais. No número 184 da Praça Roosevelt, a sala cumpriu um importante papel social durante a ditadura militar, desde 1962, ano de sua inauguração, até o fecha-

médio, lateral, do protagonista, dirigindo um carro. Os planos panorâmico e médio se intercalam, dando conta de uma contextualização inicial: a cidade onde a intrincada trama do filme se passa e um dos personagens principais. No caso do filme, sabemos apenas depois que aquela cidade se chama Anarene; sabemos detalhes desse personagem, e o modo como ele se conecta a uma trama de acontecimentos. O lugar daquele personagem na narrativa é, no tempo, estruturalmente determinado, como o lugar daquele corpo, naquele contexto.



*The last picture show*  
(panorâmica inicial)  
Peter Bogdanovich  
1971

França se utiliza de recursos similares, tanto nos tipos de planos quanto na edição, aos do clássico hollywoodiano de 1971. E isso, mesmo que as situações fisicamente vividas pelos personagens sejam completamente distintas. Se no início de uma narrativa construída à moda clássica ainda não sabemos o nome da cidade e a identidade do personagem dá apenas os seus primeiros sinais, no vídeo de França instaura-se também o lugar dessa suspensão; a diferença notável - discutida nos parágrafos seguintes - é que, em *Reencontro*, essa lacuna permanece aberta. Eu ousaria: a lacuna é construída, à moda clássica, justamente para fazer-se sentir enquanto tal.

mento, no início dos anos 1990. Conforme as memórias publicadas pelo ensaísta Marcelo Coelho (2012), ali se reuniam os espectadores que não suportavam a pasteurização cultural imposta pelos diversos meios de censura, durante aquela época.

Em depoimento falado, Hudinilson Jr. lembra que muitos de seus amigos artistas costumavam frequentar o Bijou. Rafael França era um deles, o escultor Florian Rais era outro.

Nenhum desses fatos, porém, se deixam extrair do vídeo de França. Eles pertencem a uma memória partilhada por aqueles que viveram aqueles tempos difíceis, e a única inscrição no vídeo que remete a esse contexto é o nome Bijou, no seu título.

*I was there  
standing in this strange place  
with this guy by me*

Um lugar estranho: não poderia haver descrição mais vaga, mais lacunar. Esse modo de qualificar a antiga sala de cinema já aponta para o efeito crítico que as *Memories of Bijou* impõem àquilo que elas prometem, desde o título. As *memórias* constituem um gênero autobiográfico onde existe “uma busca de recordações por parte do eu-narrador com o intuito de evocar pessoas e acontecimentos que sejam representativos para um momento posterior” (MACIEL, 2004, p. 83), desde o qual o narrador faz o seu relato. Trata-se, portanto, de um relato retrospectivo, realizado a partir de um momento no presente, e direcionado para fatos significativos na vida do narrador.

*the next thing I knew  
I was there  
standing by this guy*

## **Instauração e ruptura do monólogo interior**

Como nas primeiras sequências de um filme. A composição e a montagem dos planos obedece à dinâmica de planos gerais, médios e aproximados que se estruturou ao longo da história do cinema. Assim, os planos remetem à construção de um conjunto espaço-temporal (alguns minutos dentro de uma casa) passível de instaurar uma continuidade cênica, fundando o pacto ficcional.

O vínculo identificatório (projetivo) no qual podemos acompanhar a tomada de consciência de um personagem é um aspecto presente neste e em outros vídeos de França. Ali se instaura aquilo que Parente (2000, p. 58), evocando Eisenstein e os formalistas russos, define como *monólogo interior*. Os passos desse personagem, no interior da casa, e o acender do cigarro instauram uma relação sujeito-objeto em que a imagem é levada a reconstituir as especificidades de um processo de pensamento consciente. Assim, o audiovisual garante uma continuidade sensório-motora capaz de provocar no espectador a sensação de poder adiantar a cena seguinte, ou ao menos esperar um desenvolvimento narrativo reduzido a algumas variáveis e possibilidades.

Para Deleuze (2005, p. 217), a narrativa cinematográfica clássica se estrutura na fundação de um conjunto englobante, que se desenvolve organicamente, estabelecendo a sequencialidade causal do monólogo interior. Nas narrativa dotadas de uma linearidade em que podemos apontar um início, um meio e um fim, primeiramente se estabelece uma dada situação (S): é

A mesma imagem aparece duas vezes no relato do narrador: havia um “cara” ao seu lado. O que aconteceu?

*and the*

O tom confessional da fala evoca a ocasião do encontro com um outro (“a guy”). Onde as palavras se interrompem, a imagem do artista em plano aproximado oferece um segundo silêncio: tapa na cara de qualquer expectativa de legibilidade.

Esse segundo silêncio se soma ao das palavras, e entre eles se gera um vínculo de complementaridade. O vídeo faz funcionar a função de um eu-lírico, apreendido não apenas na linguagem verbal, mas na remissão mútua que a fala em *off* e a imagem travam entre si.

Pasolini concebeu a imagem cinematográfica como “língua escrita da realidade”, sendo que essa “realidade” era formada pelo todo perceptível - não podendo portanto ser subsumida a uma tradução verbal. Através da noção de “língua escrita”, ele também salienta a presença de uma escritura, cuja autoria estaria dissolvida entre o autor, propriamente dito, e os objetos, imagens óticas e sonoras, fonemas do real.

Um cinema de poesia, ao se conceber como escrita, também vocifera pela ausência de um código universal para alfabetizar o excesso de informação

*alguma coisa parecia diferente*

A imprecisão das frases interrompidas, que não ousam dizer a próxima palavra, inaugura vacúolos de silêncio: cada frase descontinuada abre um espaço sugestivo: um silêncio pregnante que é matriz interpretativa para um diálogo franco, de coração a coração. A voz que fala se dirige a uma escuta que faça corpo consigo, aceitando pro-

a ambientação da cena, o estabelecimento de coordenadas espaço-temporais, o lugar da ação, o contexto. Em *Reencontro*, essa situação inicial S vai, progressivamente, atuando sobre o personagem e gerando a dimensão de uma interioridade no qual se instauram as condições de um monólogo. Cabe assinalar que esse monólogo não se funda necessariamente de forma verbal: não é preciso, por exemplo, que haja uma voz ou narração em *off*, já que a própria montagem dos planos, e principalmente as tomadas de rosto, são suficientes para fundar a dimensão de uma interioridade pensante.

Na narrativa cinematográfica clássica, a situação inicial S atinge, no seu desenrolar orgânico, um ponto crítico, tornando-se a causa de uma reação. Assim, o personagem de *Reencontro* decide subir a escada. Está fundada, assim, a relação causa-efeito pela qual uma situação S, ao se tornar progressivamente insuportável e angustiante, tende a progredir para uma situação S' pela ação de um personagem.

O que se passa no andar de cima - no momento em que o personagem atinge esse patamar - frustra tal expectativa. Herdada da tradição narrativa do cinema clássico e arraigada na percepção do espectador comum, essa expectativa é construída por França de maneira tecnicamente impecável. Mas em vez da progressão até uma situação S', onde o personagem encontraria através da ação o desfecho de seu impasse, assistimos à brusca interrupção de qualquer possibilidade de um encadeamento orgânico que respeite a linearidade sensório-motora. A ação é paradoxalmente impossibilitada por aquilo que seria, na convenção clássica, a sua condição de possibilidade: a autorreflexividade interiorizada do personagem. A resolução esperada para a situação ini-

visoriamente a suspensão de saber instaurada por cada corte do dizer.

*depois*

Os cortes do dizer se deitam sobre os cortes da imagem. É o rosto que, desde o visível, exhibe o seu silêncio. Cada um dos planos de *Memories of Bijou* explora os contornos de um rosto que nos indica, tal como as linhas interrompidas da fala, a insistência de uma falta: um interior que não cabe no rosto, uma palavra que ainda virá.



*Memories of Bijou*  
(still)  
Rafael França  
1983

### **Narrar o não**

A cada corte há transformação no ângulo de visão e no enquadramento, produzindo uma descontinuidade que se soma e se acomoda sutilmente à execução das sentenças em off. A presença da palavra falada – em frases descontinuas, interrompidas, inacabadas – estabelece no funcion-

cial de angústia coincide com a autoaniquilação de todo o sistema anteriormente estruturado.

Temos então aquilo que Deleuze anuncia, ao propor a imagem-tempo como definidora de uma nova qualidade de imagem: “se o movimento normal vai subordinar o tempo, do qual nos dá uma representação indireta, o movimento aberrante atesta uma anterioridade do tempo, que ele nos apresenta diretamente, do fundo da desproporção das escalas, da dissipação dos centros, dos falsos raccords das próprias imagens” (2007, p. 51). Se até o seu instante final, *Reencontro* nos apresenta a paisagem psicológica de um personagem à procura de sentido, à busca de um reconhecimento desse lugar novo em que se encontra, as tomadas finais do vídeo estilhaçam as condições mínimas dessa busca, fazendo surgir uma imagem do tempo despregada da realidade sensório-motora, mas que, ainda assim, depende da colocação em crise (e em abismo) dessa realidade psicológica para dela se extrair.

### **Quebra da quarta parede**

A relação vida-obra subverte o paralelismo ilustrativo de qualquer hipótese realista. França procura instaurar, no vídeo, um excesso de vida: “a subjetividade ganha então um novo sentido, que já não é motor ou material, mas temporal e espiritual: o que se acrescenta à matéria, e não mais o que a distende” (DELEUZE, 2007, p. 63).

As videoinstalações feitas por França em Chicago, que extraíam do corpo um duplo reprocessado pela

amento do vídeo uma forte interlocução com a literatura confessional.

Mas a aproximação com a literatura confessional não acontece sem que haja um nítido afastamento, uma tomada de posição com relação a este gênero. Pois em *Memories of Bijou*, o que mais faltam são as memórias. França estabelece os lugares de enunciação suficientes para tal; o rosto ali anuncia a sua demanda por escuta, fundando um espaço interior por detrás da face; e no entanto o que é narrado é nada, ou quase.

O gênero convocado pelo título não é exatamente o praticado ali. *Memories of Bijou* trata da impossibilidade do narrar, do seu ritmo sincopado, sujeito à falta de palavras, ao silêncio, ao ainda-não. Toda a atenção é trazida para o momento presente da narração. A impossibilidade desse relato não é declarada como tal, mas antes performatizada, restando apenas o prenúncio, a tentativa, o malogro afirmado, ainda que descontente.

Numa época em que muitos artistas buscavam no campo artístico um espaço para suas micronarrativas, muitas vezes de cunho identitário, o procedimento de França é, no mínimo, paradoxal. A evocação do espaço vivido e a sugestão da experiência se dá; mas, tão logo estabelecida a topografia do dizer confessional, a promessa é interrompida, e o artista nos apresenta a parede opaca do inexprimível.

Nesse sentido, *Memories of Bijou* carrega uma semelhança estrutural com *I'm too sad to tell you*, trabalho do artista holandês Bas Jan Ader. Feito entre 1970 e 1971, o trabalho é um retrato de Ader chorando. Teve quatro versões. A primeira delas foi um filme 16mm, preto-e-branco e silencioso; feita no outono de 1970, essa versão foi perdida, não havendo cópia remanescente. A segunda versão, desse

máquina, afastaram da imagem o seu caráter de espelho do real. Produzia-se ali um duplo quase irreconhecível; o detalhe despersonificava o corpo, roubava-lhe o nome, portanto.



*What do you want?*  
(still)  
Rafael França  
1983

Nessa falta de presença que paradoxalmente se dirige de modo frontal ao espectador, trabalhos como *What do you want?* (vídeo, 1983) e *Fighting the invisible enemy* (vídeo, 1983) terão fundado o espaço de uma arena proposicional. Neles, França se utiliza de seu próprio corpo (sua própria presença, tornada semi-ausente na imagem) para convocar o espectador a uma conversa não muito cômoda.

Esses dois vídeos são os primeiros casos em que o artista coloca o seu corpo diante da câmera. Não se trata, porém, de registros de si. No extremo oposto de qualquer atitude confessional, Rafael se coloca defronte à câmera, acende um cigarro, olha desconfiadamente para aquele que está à sua frente (nós) e pergunta 112 vezes: *what do you want from me?* A interrogação, repetida em diferentes formulações, instaura uma espécie de circuito

mesmo ano, é uma fotografia, em preto-e-branco, mostrando a face do artista em close, os olhos fechados, os lábios semicerrados, lágrimas descendo pelo rosto. As palavras que formam o título da obra estão grafadas no canto inferior direito, em letra cursiva. Essa imagem foi usada por Ader no cartão-postal enviado a diversas pessoas, com a data de 13 de setembro de 1970. Por fim, a quarta versão de *I'm too sad to tell you* é outro filme 16mm, preto-e-branco e mudo. Tem dois minutos e meio de duração e foi filmado em 1971. Novamente, o artista figura chorando, as lágrimas caindo e sendo vez e outra enxugadas por uma de suas mãos; para de novo voltarem a cair.



*I'm too sad to tell you*  
(still)  
Bas Jan Ader  
1971

Para o crítico Jan Verwoert, que vem escrevendo desde o início deste novo século sobre Ader, a evocação dos sentimentos de perda e tristeza infinita alinha os trabalhos desse artista à tradição romântica. Verwoert adiciona, porém, que essa remissão não se dá a não ser pela redução desses sentimentos aos seus caracteres mínimos: Ader isola, nesse trabalho, o sentimento de tristeza, e de fato cria a situação de endereçamento em que esse aspecto da

fechado entre aquele que vê, desde dentro da imagem, e o espectador, que recebe a rajada de perguntas.

*What do you want?* apresenta a imagem reduzida aos lugares discursivos de “you” e “I”. Uma discussão sem futuro, sem progresso, sem evolução. O que muda, no passar dos quatro minutos em que a pergunta é incessantemente repetida, é, sutilmente, a exasperação do orador; de início mais paciente, e logo mais enfático e agressivo.



*What do you want?*  
(still)  
Rafael França  
1983

*Centers*, de Vito Acconci, também é um vídeo em que o lugar do espectador é interrogado, e convocado pela imagem. O homem que olha à câmera não emite nenhuma mensagem, não conta nenhuma história. Ele devolve a quem olha a direção desse mesmo olhar, com um dedo apontado. Ele me mostra onde estou.

No texto *Video: the aesthetics of Narcissism*, Rosalind Krauss aborda o vídeo de Acconci, dentre outros, que se caracterizariam por intervir naquilo que a linguagem videográfica tem de performativa. Ao apontar para mim, no momento em que o olho, Acconci se introduz de maneira ativa no trânsito perceptivo característico

dimensão interior é expressada para o outro. Mas esse ato confessional paradoxalmente deixa aberta a porta para um conteúdo, em última instância, inexprimível. O título da série sintetiza essa postura paradoxal: estou triste demais pra te dizer, logo tudo que digo é essa tristeza, o choro que impede a passagem de qualquer outra palavra.

O paradoxo do qual Ader toma partido consiste em transformar essa impossibilidade de narrar em narrativa. Outra pontuação importante de Verwoert é que a expressão emocional isolada em *I'm too sad to tell you* “está desconectada de qualquer conteúdo particular, contexto ou causa, mas ainda nos toca e é sentida como real” (2006, p. 24). Bas Jan Ader oferece ainda menos pistas que Rafael França; o artista brasileiro nomeia um lugar (Bijou), e instaura um protocenário para aquilo que vem a ser contado (“I was there, standing in this strange place, with this guy by me”). Ainda assim, as coordenadas oferecidas por França são suficientes apenas para apontar que algo aconteceu.

As diferenças são notáveis: em Ader aquilo que não se deixa nomear remete à fatalidade última de uma morte, ou a uma imensa decepção; em França, o terreno do inenarrável é da ordem de um encontro entre dois homens, e a verbalização de certas pistas erige os pilares para uma narrativa de teor homoerótico. O desejo sexual é convocado, por índices mínimos, apenas suficientes.

### **A palavra que faz falta**

Essa palavra que faz falta, aprendemos a esperar escutá-la de uma longa tradição confessional de escritores e poetas. A instauração de um contar que evoca uma vivência anterior, utilizando palavras de uso cotidiano e sem o

do aparelho. Como se colocássemos dois espelhos retos, um de frente para o outro e exatamente em paralelo.

Inverte-se aí a relação de visibilidade que sustenta a ficção cinematográfica. No momento em que esse protopersonagem - distinguido suficientemente de seu intérprete por um caracter mínimo (o cigarro) - olha na minha direção e pergunta pelo meu desejo, está quebrada a quarta parede através da qual eu o olharia, sem que ele me visse.

A quarta parede é um recurso estrutural que o cinema herdou do teatro. Por essa parede invisível, eu me exilo do espaço representado na imagem, e assim como o espectador de uma peça de teatro, deposito meu olhar sobre o desenrolar de uma cena que independe de minha presença. Assim, convencionalmente, os personagens atuam o seu drama, exibindo-o para mim; os personagens não notam a minha presença, uma vez que está fundada entre eles e mim uma janela transparente, dividindo estruturalmente o espaço encenado e o espaço desde onde eu, espectador anônimo, assisto. Sou em último caso um voyeur: vejo por um buraco.

A quebra dessa quarta parede acontece, em França, por uma convocação enfática do espectador, já desde esses primeiros trabalhos. Eu não estou, nunca, isento no olhar que dirijo a ele - um criador de lacunas me captura, ressaca. E quem sou eu depois de tudo, afinal?

### **Primeiras pessoas**

À naturalização dos discursos de verdade sobre si, em profusão na videoarte dos anos 1980, a resposta de



acréscimo de tonalidades líricas, marcou a poesia semi-documental de autores como Robert Lowell, Sylvia Plath e Anne Sexton.

Macha Louis Rosenthal primeiramente usou o termo confessional no ensaio crítico *Poetry as confession*, publicado em 1959. O ensaio era uma consideração crítica a respeito do volume de poemas *Life studies*, publicado pelo poeta Robert Lowell naquele mesmo ano. Nesse livro estão os poemas que vão influenciar diretamente uma leva de escritores, como Plath e Sexton, que tiveram aulas com Lowell.

Vários dos poemas publicados em *Life studies* trazem índices bastante claros da vivência do poeta em um hospital psiquiátrico, em Boston, durante os anos 1950. A realidade desse lugar é trazida pela narração do contato do poeta com outros pacientes. Lowell não poupa adjetivos para qualificar aqueles “outros” na experiência-limite em que se encontravam. Um desses poemas é dedicado a Lepke, um paciente que esperava, asilado, pela sua execução - havia sido condenado à pena de morte.

*Flabby, bald, lobotomized,  
he drifted in a sheepish calm,  
where no agonizing reappraisal  
jarred his concentration on the electric chair  
hanging like an oasis in his air  
of lost connections.*

A poesia de Lowell não provê nenhum horizonte de comensurabilidade, dos fatos experienciados pelo autor, com uma dimensão superior, que sintetize o vivido em uma lição moral comum. Os fatos, geralmente circunscritos de dor e desprovidos de lirismo, são “jogados” a um leitor como uma experiência traumática, de que ainda se espera uma palavra de síntese.

Rafael França é aguda e decidida: a tomada da imagem de si, para ele, não é subsumível a um discurso imediatamente veraz a respeito de sua pessoa. Há um intervalo entre si e o outro, a comunicação não se apresenta como vidro transparente entre eu e tu. Seja em *Fighting the invisible enemy, I have lost it, Reencontro* ou *Memories of Bijou*, estamos distantes na aposta de limpidez comunicativa que há, claramente, em Gregg Bordowitz, por exemplo. Em *Fast trip, long drop* (1994), Bordowitz narra, deitado em sua cama, fatos da sua vida ocorridos nos dois anos anteriores ao momento da filmagem. Ali a ficção não intervém, uma vez que a imagem faz aposta no realismo de sua mensagem, e o narrador-personagem se deixa identificar com o artista - criador do vídeo. Em Bordowitz, acontece portanto aquilo que Philippe Lejeune aponta como uma das características fundamentais das narrativas autobiográficas: a identidade entre o personagem, o narrador e o autor do texto:

Narrador e personagem são as figuras às quais remetem, no texto, o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado. O autor, representado na margem do texto por seu nome, é então o referente ao qual remete, por força do pacto autobiográfico, o sujeito da enunciação. (LEJEUNE, 2008, p. 36)

Os primeiros experimentos em vídeo realizados por França em Chicago, um ano após sua chegada na cidade, em 1982, sinalizam para uma atitude de resistência perante a imperativa veracidade, culturalmente sedimentada nos usos documentais do vídeo. É nessa resistência que reside o seu mais decisivo testemunho a respeito de si mesmo. Pois, paradoxalmente, Rafael faz dessa falta de si o lugar de partida e destino do seu testemunho. Dizendo em primeira pessoa o desencon-

Em um poema de 1977, intitulado *Epilogue*, Lowell alia o fazer poético a um pensar sobre a poesia e, por extensão, sobre a criação. Um verso o sintetiza:

*Yet why not say what happened?*

A poesia confessional de Lowell - e a de seus "seguidores" - recebeu críticas ferozes no ambiente literário e cultural de sua circulação. Como pode um poeta deixar assim tão claramente sugerida a identidade entre narrador e autor? De que interessa a sua vida pessoal, narrada muitas vezes de forma coloquial, e sem o recurso da metáfora? Quais os limites da exposição da vida, de forma tão metonímica, sem uma dose de lirismo que o apazigue, ligando a dimensão individual ao plano da universalidade? Enfim, faltaria, segundo a tradição da crítica literária que "leu" Lowell, um labor propriamente poético, um exercício de desapego de suas próprias memórias, em função de uma universalidade propriamente literária ou artística.

A poesia confessional foi um fenômeno importante na história da literatura norte-americana pelo seguinte motivo: autores como Lowell, Plath, Sexton, John Berryman, Randall Jarrell romperam com a impessoalidade que regia a produção poética modernista norte-americana desde Eliot e Pound. No ensaio *Tradition and the individual talent* (1919), Eliot definia que a poesia "não era um extravazamento das emoções, mas um escape das emoções; não é uma expressão da personalidade, mas um escape da personalidade" (ELIOT, 1982 [1919], p. 42). O seu apelo influenciou a produção literária - principalmente norte-americana - nas décadas posteriores à sua publicação, ajudando a firmar o modernismo nas letras anglo-saxônicas, e servindo como uma referência para a formação de muitos pares.

Com a publicação de *Life studies*, Lowell entra em choque

tro sentido com esse ponto de ancoragem, o eu.

Uma imagem recorre em mais de um desses primeiros vídeos: o artista se debate, com vendas nos olhos e a boca tornada muda, por uma fita adesiva ultrarresistente. Nunca, nunca, nunca o causador dessa *tortura* é apontado diretamente. O foco exclusivo é posto sobre a posição do torturado.

À imagem informativa da televisão, a imagem-tortura - presente em três de seus vídeos - responde com as convulsões, com os pontapés, com os músculos retorcidos de um sujeito que, no esforço de resistir a limites que o constroem, termina por apagar a sua própria imagem, até beirar à difícil reconição do artista. Ora, isso também esmaece a possível identidade que possamos inferir entre o autor e o personagem nessa protonarrativa. Se é verdade que, em França, observa-se uma colocação de si, em cena, muitas vezes em situação de endereçamento direto ao espectador, também é verdade que, nesses primeiros vídeos, a auto-exposição suporta o paradoxo de coincidir com a desapareição da face identificável do rosto.

Nos anos 1980, uma forte tendência ao confessionalismo caracterizava o panorama produtivo da videoarte. As narrativas formuladas por Kubota, Bordowitz e Kybartas concediam ao autor o lugar de personagem principal e, também, de sujeito de enunciação. Nesses três casos, a palavra, escrita ou verbalizada, aparece como indicador desse identidade - de onde é retirada a dramaticidade própria às experiências relatadas. Em *My father*, por exemplo, Kubota registra o momento em que fica sabendo da morte de seu pai, horas antes dela chegar, de avião, à cidade onde ele estava. O depoimento da artista-narradora-personagem é dado em primeira

com tal tradição modernista, recolocando o problema da escrita de si. Seu livro foi concebido inicialmente como um desvio de percurso - uma vez que ele mesmo praticava a poesia de cunho modernista, atenta a um distanciamento radical entre os fatos vividos e o labor propriamente poético. Mas a resposta obtida com esses poemas, principalmente de parte de pares (artistas e poetas em formação) tornou incontornável a situação de uma crítica aos preceitos de criação poética praticados até então.

*Yet why not say what happened?*

O núcleo tenso do poema de Lowell, sintetizado no verso acima, aponta como o artista estava consciente do problema artístico que assumia com sua produção. O poema *Epilogue* carrega assim um esforço de reflexividade teórica e crítica, indissociáveis da sua forma poética. Foi esse o ponto de virada de *Life studies*, na poética de Lowell: de desvio de percurso, a relação vida-obra se tornou uma questão, a ser trabalhada durante todo o restante de sua produção.

As palavras não-ditas em *Memories of Bijou* podem ser “lidas”, portanto, como tensionamento desse problema poético e artístico. Para além daquilo que elas supostamente “escondem”, está um dilema ainda não resolvido, e ainda vivenciado por artistas de minha geração. Até que ponto um relato realista das memórias individuais podem servir de material para a criação artística?

*Memories of Bijou* coloca esse questionamento, sem propriamente respondê-lo. Para isso, é mobilizada toda a estrutura do vídeo, e não apenas a linguagem verbal. É como uma arapuca, uma armadilha na qual o artista me faz cair, apenas para criar um espaço projetivo onde caem minhas memórias - por mais que eu não tenha frequentado o Bijou.

pessoa, pelo texto eletronicamente inserido na imagem. No áudio, escuta-se o choro de Kubota, além de canções tradicionais ouvidas pelo seu pai, quando vivo. A artista faz dessa forma, do vídeo, o próprio lugar do seu luto. Porém, o mais interessante a ressaltar nesse vídeo é a presença da imagem televisiva, meio pelo qual a artista revê apresentações dessas canções populares que seu pai tanto amava.

Convergindo com o retorno da subjetividade observada em tendências geralmente dominantes na arte contemporânea dessa década, como o Neo-expressionismo alemão ou a Transvanguada italiana, a atitude de França reage a estas correntes, interpondo a dúvida aos critérios de recognoscibilidade do sujeito na imagem. Em França, ao sujeito não é dado um rosto: é resto o que figura, pasmo de sua dessemelhança consigo mesmo.

É difícil encontrar paralelo à postura de França, no campo estrito do vídeo. A torsão que ele fez, no campo da narrativa videográfica, com o discurso em primeira pessoa, é a sua contribuição, ou seja, a variação que ele inscreve em uma tradição (confessional) já firmada no campo. Essa torsão, finalizo assinalando, ela é propriamente literária, ou pelo menos, a meu ver, mais passível de um paralelismo com o exercício de diaforologia previsto no universo literário.

Em Samuel Beckett, encontro talvez um eco para ele. Tomem-se por exemplo os escritos breves desse autor, reunidos sob o título *Texts for nothing*. Escritos entre 1950 e 1952, esses textos curtos exercitam essa colocação em crise do próprio eu, colhendo os seus estilhaços em um jogo infinito de asserções negativas.

It's not true, yes, it's true, it's true and it's not true,  
there is silence and there is not silence, there is no

Ainda que apontem com precisão para o lado de fora da linguagem, as poucas coordenadas narrativas instauradas em *Memories of Bijou* são suficientes para que, ali, o silêncio exceda ao próprio silêncio, na sua dimensão tautológica, fechada sobre si. Na dimensão linguística, esse silêncio aponta negativamente para a sua contrapartida - a palavra -, configurando portanto o espaço do qual as palavras não dão conta. O silêncio, aí, evoca um espaço exterior à obra, pelas poucas coordenadas que o vídeo concede.

### **Tocar abaixo da cintura**

Se na poesia de Lowell, o limite da linguagem, onde as palavras esbarram em um lastro de opacidade, é anunciado pela experiência subjetiva da loucura, no vídeo de França esse limite indica o encontro do narrador com um outro (with this guy by me). A tônica verbal se conjuga com a imagem do corpo, centralizando o rosto como ponto de insistência.

O vídeo dramatiza a própria situação de rememoração do passado, enfatizando os limites de sua apreensão verbal. Ao silêncio das palavras, contrapõe-se a imagem do rosto que se esgueira. Até mesmo o corpo ali se rostifica, esgueirando a sensação dessa memória. O artista dá a ver o próprio corpo, oferecendo-o sensualmente no vácuo das palavras que não vêm. O corpo estirado na parede contrasta a interrupção da linguagem verbal indicando a composição proprioceptiva do afeto gerado no enalço rememorativo.

A palavra que falta, em Rafael, é a palavra que justamente daria conta do que teria acontecido entre o narrador e esse outro cara, naquele lugar estranho, o Bijou. O

one and there is someone. And were the voice to cease quite at last, the old ceasing voice, it would not be true, as it is not true that it speaks, it can't speak, it can't cease. (BECKETT, 1991, pp. 361-2)

tensionamento do gênero confessional se coloca, na fala em off, em simultaneidade à imagem do corpo em situação de auto-exposição. Esse corpo, que apenas indica o teor homoerótico da história não-contada, provoca e reage a um interdito que, em última instância, é de ordem moral.

O acento homoerótico dos vídeos de França acontece sob o signo dessa ambiguidade: são convocados, a um só tempo, a vontade de verdade sobre o desejo sexual, e o pudor de narrá-lo publicamente. Anos mais tarde, o vídeo *As if exiled in Paradise* vai começar com a citação do seguinte trecho literário:

that severe – at times almost suspicious – look  
a look that seems to pass judgement with which the pederast appraises  
every young man he encounters is really a brief but intense meditation  
in his own loneliness  
that instant is filled with a concentrated and constant despair with its  
own jagged frequency sheathed in the fear of rebuff  
it would be so great – he thinks – or if he is not thinking it expresses  
itself in his frown in that black condemning look  
(GENET, 1974, p. 9)

O trecho, transcrito palavra por palavra no início de *As if exiled in Paradise*, dramatiza uma situação semelhante onde a atração homoerótica se confronta à interdição de sua colocação em prática. Os índices do homoerotismo surgem em constante embate com os códigos sexuais heterossexistas.

O trecho citado de Jean Genet sintetiza um aspecto importante na poética desse escritor. A “breve mas intensa meditação” vivida por um homem que pousa seu olhar desejante sobre outro homem, é também um momento de “desespero concentrado”. Uma contração da sobrancelha, quando o olhar do outro pode desaprovar o comportamen-

to desejante, em questão. Nessa observação mínima, Genet circunda o silêncio de um simples olhar, que ao mirar o outro se vê forçado a retornar sobre si mesmo.

Difícil trânsito do desejo. Em Genet, nesse vetor de desejo dobrado sobre si se aloja uma filosofia, um statement que vale tanto para a vida quanto para a escrita. A implicação do desejo à transgressão faz de Genet um herdeiro daquilo que Didier Eribon nomeia como a injúria: situação existencial do sujeito que se depara com as consequências do seu desejo, quando o social lhe imprime o rótulo do desvio. Para Eribon, a injúria é o signo performatizado da vulnerabilidade desse sujeito quando ele vê seu desejo nomeado como desviante.

“No começo, há a injúria” (ERIBON, 1999, p. 29). Marca subjetiva, ela inaugura, para aquele autor, a experiência gay tanto no início da vida individual quanto na tomada histórica de consciência da sensibilidade gay. Assim, a longa tradição, iniciada no século XIX, de escritos autobiográficos que tratam da “saída do armário”, com todas as paisagens psicológicas que se delineiam aí na forma de um conflito entre o desejo e as convenções sociais naturalizadas.

Claro está, para Eribon a injúria deve ser elaborada e superada, caso a caso; mas ela não deixa, mesmo assim, de marcar subjetivamente, fazendo-se presente como insistência na obra de autores como Gide, Proust, Mishima, Hollinghurst, entre outros. O caso de Genet, nesse contexto, é bastante especial. Ele permanece, por assim dizer, “prisioneiro” da injúria. Porém, existe na sua poética uma dobra dessa condição, inicialmente desvantajosa, e uma afirmação estética da contravenção. De fato, em Genet, o desejo homoerótico é mantido e defendido como ato transgressivo original: inscrito no próprio corpo, é o disparador

de uma consciência trágica que não se esgota no comportamento sexual, criando consequências em outros estratos da vida. A ligação da poética de Genet à transgressão é assunto de um dos capítulos principais do livro de Georges Bataille, *A literatura e o mal*. Para Bataille, o gesto de Genet faz restarem indissociáveis o juízo estético e a confrontação moral com o bom senso e o senso comum.

Em *Memories of Bijou*, a vinculação da homoafetividade a uma catástrofe que atinge o nível da linguagem (como insuficiência) coloca em funcionamento uma dinâmica similar. A pista confirmatória está em *As if exiled in Paradise*, que bebe em Genet a condensação da injúria com o pretexto para um exílio.

Uma primeira leitura poderia, nos dois casos, acusar Rafael de não haver superado, em vida, um conflito com sua própria sexualidade. Esse tipo de interpretação incidiu sobre a obra do próprio Jean Genet, a respeito da qual o crítico Mark Lilly escreveu: “o grau de opressão interna de Genet, e a sua internalização dos valores homofóbicos da cultura circundante dificilmente podem ser postas em dúvida” (LILLY, 1993, p. 56, tradução minha). No livro *Gay lives: homosexual autobiography from J.A. Symonds to Paul Monette*, Paul Robinson toma um partido semelhante, sintetizando um consenso crítico segundo o qual as narrativas de Genet seriam produto de uma moral homofóbica internalizada.

Não é esta, porém, a hipótese a ser defendida aqui. França e Genet insistiram em situar a homoafetividade no lado negativo da moral vigente, mobilizando assim um conflito ético que transborda a temática sexual. Eles não tomam exatamente o partido da afirmação de uma identidade gay. Levam, talvez, tão a sério o descabimento de uma identidade generalizante, que absorvem da prática homoerótica

uma atitude de inconformidade que se alastra por outros estratos de suas poéticas.

Em seu recente livro *Queer writing: homoeroticism in Jean Genet's fiction*, a pesquisadora Elizabeth Stephens defende que a negatividade moral desenhada por Genet para seus personagens é melhor explicada pela filiação do autor a uma tradição de autores malditos que tomaram as questões éticas como alimento para uma singularização no próprio corpo da linguagem. Além de Genet, ela cita outros expoentes dessa cepa, como Sade, Lautréamont e Baudelaire. No caso de França, uma enumeração dos autores evocados por ele em seus vídeos é suficiente para indicar uma filiação semelhante. Em *I have lost it*, um poema de R.D. Laing, um dos pioneiros da antipsiquiatria nos Estados Unidos. Em *Combat in vain*, a novela de Marguerite Yourcenar, escrita na década de 1920. Em *As if exiled in Paradise*, além de Genet, figuram sobre a escrivainha do protagonista livros de Michel Foucault e André Gide.

Por um lado, o homoerotismo em Rafael França aparece colocado sob o peso da proibição de ordem moral. O impacto psicológico de seus vídeos se alimenta dessa tensão. Por outro lado, França dramatiza, na linguagem do vídeo, as próprias condições de surgimento do que modernamente denominou-se arte homoerótica, e sua vinculação com a questão de uma escrita de si. Desde o século XIX, autores como Oscar Wilde e André Gide nomeiam a sua sexualidade em reação a uma ciência moralizante que classificava esse comportamento na ordem da perversão. Para isso, muitas vezes se utilizam do mesmo vocabulário moralista, defendendo sua posição de exceção à regra. Assim, Wilde vai responder às injunções morais de seu tempo - que o levaram à prisão sob acusação, justamente, de homossexualismo - falando do “amor que não ousa dizer seu nome”.



## 1987

Rafael França adota portanto uma postura diferente daqueles artistas, já nomeados pela historiografia da arte dos anos 80, que ousaram oferecer, na forma de micronarrativas, uma visão do homoerotismo aberta e desprovida de tensão. O lugar desde onde ele instaurava seu discurso artístico absorvia já a atmosfera de censura - explícita ou implícita - com a qual os trabalhos de outros artistas, da mesma época, eram recebidos - ou impedidos de serem recebidos.

Nos Estados Unidos particularmente, diversos artistas, principalmente a partir da segunda metade da década de 80, tiveram seus trabalhos censurados ou mesmo impedidos de serem produzidos, pelo simples motivo de indicarem um posicionamento afirmativo de sua diferença sexual. No ano de 1987, essa crise tornou-se aguda. O artista Andres Serrano recebeu um financiamento de 15 mil dólares do Southeastern Center for Contemporary Art, na Carolina do Norte. O fundo foi provido indiretamente pelo National Endowment for the Arts (NEA), entidade federal que capitaneava a distribuição de auxílios de produção para artistas nos Estados Unidos. Uma das primeiras obras apresentadas por Serrano, em contrapartida ao financiamento recebido, era uma fotografia de um crucifixo parcialmente invisibilizado, parecendo estar embebida em âmbar. A relação dessa imagem (em si mesma ambígua) e o título da obra - *Piss Christ* - causou reações de indignação, por exemplo vindas do diretor da American Family Association, Reverendo Donald Wildmon. Como resultado, o financiamento a Serrano foi cortado, confirmando o clima de cerceamento que até então estava apenas implícito.

Também em 1987, o NEA financiou com 35 mil dólares

uma retrospectiva do artista Robert Mapplethorpe. Entre as obras escolhidas, estava cinco imagens de nu masculino, com nítido apelo homoerótico. Após o Philadelphia Institute of Contemporary Arts receber severas críticas ao conteúdo das imagens, a Corcoran Gallery cancelou a itinerância da mostra em Washington. A exposição foi então acolhida pelo Cincinnati Museum of Contemporary Art. Dias após a abertura, o diretor do museu, Dennis Barrie, foi multado sob acusação de promover a obscenidade.

Esses debates, que se tornaram uma questão pertinente ao meio artístico americano, de forma explícita, em 1987, certamente não foram iniciados naquele ano - que apenas serviu para manifestá-los na grande mídia e no Senado estadunidense. A atmosfera de uma censura implícita já existia pelo menos desde o início dos anos 80. Em 1987, o fechamento temporário do NEA, em razão da polêmica disparada pelo senador republicano Jesse Helms, manifestou sintomaticamente a posição tomada pelos governantes, sob a coação das entidades e associações de defesa dos valores familiares e religiosos.

Como artista estrangeiro, portador de visto de estudante passível de renovação periódica, a atitude de França quanto ao apelo homoerótico em seus trabalhos deve ser escutada também levando-se em consideração o ambiente cultural em que se inscrevia. Longe de ignorar o risco de inscrever a sexualidade não-normativa em obra, ele performatiza decididamente a hesitação, tornando o espectador participante de um mal-estar que, pela metade, era seu.

## Retorno do sujeito

A configuração do confessionalismo e sua impossibilidade, tal como acontece em Rafael França, não merece, portanto, ser tomada apenas pela dimensão negativa da falta. Ou melhor, mesmo essa dimensão se reverte, e possibilita assinalar, ali onde uma palavra parece fazer falta, um excesso que já não é da ordem da *representação* - ainda que dependa de suas falhas para se instaurar enquanto tal.

Essa é uma das formas de retorno do sujeito apontada por Tania Rivera como distintiva da arte contemporânea. Não se trataria, para a psicanalista, de uma expressão do eu, mantido intacto na mensagem em direção ao outro. A esfera subjetiva descrita por esse eu, segundo ela, já havia sido desconstruída na Arte Moderna, abandonando o lugar de organizador da representação que classicamente lhe estava assegurado. Se, na arte contemporânea, o sujeito retorna, não é na estampa de sua identidade univocamente exibida ao outro, mas justamente onde ele (o sujeito) toma de surpresa o próprio eu falante.

Abordando a presença do corpo do artista nas manifestações que no século XX passaram a ser nomeadas como *happenings* e performances, Rivera fala de um retorno do sujeito enquanto ato que se dá nas brechas da rede simbólico-imaginária. Referindo o psicanalista Jacques Lacan, ela assinala que o sujeito retorna do Real, compreendido aqui não como realidade firmemente representável, mas como fenda que intempestivamente situa o sujeito do lado de fora do enquadre da representação, como resto.

Esse raciocínio pode ser, no nosso caso, levado para o campo do vídeo. Em França, o vídeo acontece como ato, no sentido de que o que se torna mais fortemente sensível não é o conteúdo em si da narrativa, mas justamente o ato de narrar. É para a falha, o resto inassimilável à fala, que o

artista aponta, em *Memories of Bijou*. E ele o faz, por assim dizer, performativamente, uma vez que essa falha, ali, não é representada enquanto tal, mas apresentada, simultaneamente ao artista e ao espectador.

É quando ele não tem mais lugar na representação, justamente, que ele pode *se apresentar*: retornar como convocação direta ao espectador. *Com-vocação*: convite a tomar a palavra, a ter voz. Convite que é como uma mensagem apagada jogada dentro de uma garrafa ao mar, carregando o belo risco de jamais chegar a ninguém. (RIVERA, 2009, p. 59)

Descentrado de seu posto de organizador da representação, o sujeito ressurge portanto assumindo a temporalização que o constitui: não mais a de uma memória de todo passada, mas temporalização imposta e vivida no próprio ato narrativo. O sujeito não está subsumível a uma interioridade fechada em si: ele se dá apenas como transmissão, em ato, e invade o campo da representabilidade como um excesso que só se constitui ao se tentar dizer - e falhar. O sujeito, aí, não pertence a ninguém, pois assinala justamente a transitividade do ato. Surge como efeito de sentido que abarca o lado de fora da linguagem, mas não no que diria respeito a um referente externo anterior à narração. Efeito dessa narração, e falha na sua virtude representacional, ele convoca performativamente o outro, apresentando-se no intervalo temporalmente instaurado no ato narrativo.



Considerações  
sobre a vertigem

Anotações  
na vertigem

**Caderno 3**

**VÍDEO 3**  
**Anotações da vertigem**

Em resposta a *Without fear of vertigo*.

Procuro a vertigem em outros limiares,  
uma morte que valha pela outra.

Procuro entender o que ele dizia. Sei que chegarei -  
no máximo - perto.

Duração: 10'

## Considerações sobre a vertigem

what is your death  
but an old belonging,  
a mole that fell out  
of one of your poems?

(Anne Sexton, Sylvia's death)

Aqui, uma abordagem compreensiva do vídeo *Without fear of vertigo*, finalizado por Rafael França em 1987. Um dos trabalhos mais cerebrais do artista, ele responde a questionamentos importantes a respeito do caráter documental da imagem – neste caso, o vídeo. E para isso faz uso de procedimentos de captação e montagem que conjugam o registros ficcional e documental, fazendo referências às linguagens televisiva e cinematográfica. Ao se formular, na sua estrutura narrativa, como falso documentário, o que essa obra realiza não é apenas um exercício formal. Ele vai além, avançando em um posicionamento ético diante de uma questão delicada: o suicídio.

## Anotações na vertigem

Em dois corpos deve haver duas vertigens. Em três, serão três. Em quatro, serão quatro. Em cinco, cinco.

Em primeiro lugar, vertigem já era metáfora. Um nome de experiência. Um nome-narração.

Nem eu nem outro. Uma carta.

Vertigem: experiência narrada desde o meu ponto de vista, no instante em que acabo.



Em paralelo a uma contextualização desse vídeo em meio a debates artísticos e extra-artísticos desse momento histórico, proponho uma comparação com algumas realizações em vídeo da artista Martha Rosler, reportando-me também à sua produção textual. Desse esforço compreensivo, espero iluminar alguns pontos a respeito desse trabalho, ressaltando assim a sua importância na curta trajetória de França.

\*\*\*

Anne Sexton escreveu o poema *Sylvia's death* em reação ao suicídio de Sylvia Plath, ocorrido em fevereiro de 1963. O poema é uma longa tentativa de entender, ou ao menos aceitar, o ininteligível. Anne exalta a beleza física (“o blonde thing!”) da amiga, remete aos dois filhos deixados por Sylvia (“with two children, two meteors / wandering loose in a tiny playroom”). A surpresa e o choque pela morte inesperada (“Sylvia, Sylvia/ where did you go / after you wrote me from Devonshire / about raising potatoes / and keeping bees?”) são compensadas por um início de compreensão, pelo ato final de Plath:

O Sylvia, I remember the sleepy drummer  
who beat on our eyes with an old story,  
how we wanted to let him come  
like a sadist or a New York fairy  
to do his job,  
a necessity, a window in a wall or a crib,  
and since that time he waited  
under our heart, our cupboard,  
and I see now that we store him up  
year after year, old suicides

Nota do tradutor.

*Push the envelope*: em português, a riqueza da metáfora se perde. Poderia traduzir como “dar o recado” “dizer o que se pensa”

Mas a imagem estaria parcialmente perdida.

Ao empurrar o envelope, eu perco, eu perco aquele que assinou a carta. A não ser que você morra antes.

and I know at the news of your death  
a terrible taste for it, like salt

O gosto de sal, madeleine amarga que religa a memória de uma compartilhada atração pela morte, faz a comunhão entre as duas poetisas, traçando um plano de reconhecimento profundo da atitude de Sylvia. Mas esse momento de compreensão logo dá lugar a uma voz que se rebela, como se estivéssemos diante de Anne acusando Plath de haver roubado para si, pelo suicídio, os versos de um poema que estava sendo escrito pelas duas:

Thief -  
how did you crawl into,  
crawl down alone  
into the death I wanted so badly and for so long,  
the death we said we both outgrew,  
the one we wore on our skinny breasts,  
the one we talked of so often each time  
we downed three extra dry martinis in Boston,  
the death that talked of analysts and cures,  
the death that talked like brides with plots,  
the death we drank to,  
the motives and the quiet deed?

A situação biográfica liga as existências de Anne Sexton e Sylvia Plath em um plano afetivo e pessoal – além, é claro, das afinidades partilhadas no plano que se conveniona chamar de “obra”. A conversa entre as duas era real, e geralmente regada a Martini. Começou após as aulas do poeta Robert Lowell, frequentadas por ambas em Boston.

O vídeo *Without fear of vertigo*, de Rafael França é também uma obra que alude diretamente ao tema do suicídio. Diferentemente da relação Sexton-Plath, Rafael não conhecia pessoalmente o jovem suicida de WFV. Ainda as-

I have lost it.  
Lost what?

sim, o caso de morte assistida debatido ali remete a uma questão extra-artística que estava na ordem do dia, mas da qual não se ousava falar abertamente.

Na próxima seção, inicio por uma breve descrição formal da timeline de WFV.

## 1. Without fear of vertigo

A timeline do vídeo *Without fear of vertigo* é estruturada da seguinte maneira:

- primeira parte: os 6 minutos iniciais, antes do título, têm uma montagem bastante fragmentada, apresentando cenas tomadas na cidade, depoimentos de três pessoas e a reconstituição encenada de um crime;

- título: aparece entre as duas metades;

- os 5 minutos restantes, segunda metade do vídeo, trazem um longo interrogatório, com plano de rosto intermitente: o interrogador (voz em off) faz perguntas íntimas para o suposto réu, visivelmente constrangido.

### Primeira parte

WFV começa com um enquadramento frontal e estático de uma câmera fotográfica, uma Minolta XG-1. O plano acaba com um corte seco, no exato momento em

Na morte. No sexo. Na escrita. Na nuca. Na boca dos outros. No teu delírio. Naquele deus. Naquele gesto. No nome.

Atenção: aqui se fala de limites. Aqui se dá o que não se tem. Aqui se paga a dívida inventada.

que a câmera dispara. Segue-se um plano geral de uma rua, um carro passando, clima nublado. Logo depois, a porta externa de uma casa, nessa mesma rua, é aberta por uma pessoa, que entra, fechando a porta novamente depois de entrar. Não se vê o rosto dessa pessoa - adivinha-se vagamente pelo vestuário que é um homem.

O enquadramento pega apenas a parte média do seu corpo (da nuca à bacia). Ele surge de costas, abre a porta e entra. Durante essa ação, o áudio do plano geral da rua continua, reforçando a percepção de que aquele que olha se situa do lado de fora - e presumivelmente não está sendo visto pelo homem que entra: estamos diante de um regime voyeurístico de apreensão visual, que se aproxima do olhar de uma espião.

Logo em seguida uma sequência de pequenos fragmentos de imagens: passam tão rápido que beiram o estatuto de uma mensagem subliminar. Essas imagens, metralhadas na tela de modo acelerado, desafiando a sua legibilidade mesma, assumem na estrutura narrativa do vídeo a função de ambientar (gerando uma atmosfera de perigo e perda de referências). Uma motocicleta acelerando. O chão, do ponto de vista daquele que caminha, noite. Um cão latindo. A escada escura iluminada pela lanterna. No filme *Outubro* (1927), de Sergei Eisenstein, o diretor utilizou um recurso de montagem semelhante. Durante a cena da tomada do Palácio de Inverno de São Petersburgo pelos manifestantes, a chegada dos guardas e o disparo das armas de fogo são anunciados por cortes rápidos que mostram, de modo alternado, a ira dos soldados e o desespero do povo a fugir das rajadas.

Três depoimentos são intercalados, em WFV, à

No lugar do eu uma ficção. Eu não acredito mais.  
O fim da história também é fictício.

narração. O primeiro depoimento é dado por um homem em um ambiente semelhante a uma sala-de-estar, com um copo de whisky na mão. O whisky na mão e o tom desafiante e conquistador do depoente dispersam parcialmente a seriedade com que poderíamos escutá-lo. Mas ele insiste em suas frases incisivas, provocativas: “I like the idea of the sacrifice, as long as it is a form of protest.” O discurso é uma apologia informal do suicídio.

O ponto de vista do primeiro depoente é aquele que poderíamos chamar de o ponto de vista do esteta. Nos seus breves, mas marcantes argumentos, ele defende a opção de conceber a morte como um *statement*, uma declaração definitiva sobre a própria vida, um ato de criação de si. Tal qual Maurice Blanchot, em seção denominada *A tarefa de morrer e a tarefa artística*, define a posição subjetiva: “como pretendido pelas belas individualidades da Renascença, deveríamos ser artistas de nós mesmos, fazer de nossa vida e de nossa morte uma arte, e da arte uma afirmação suntuosa de nossa pessoa” (2011, p. 131).

O segundo depoimento é dado em português. Recostado em um sofá, um rapaz relata: “meu amigo, nos últimos dias, no hospital, nos poucos momentos de consciência, estava tirando todos os aparelhos. E é claro, os médicos, pondo de volta, pondo de volta.” O rapaz introduz sua fala se colocando no lugar de alguém que sabe que está para morrer, e termina pontuando que, apesar do esforço dos médicos, “era porque ele não queria mais”. Ele descreve complacentemente aquela que era a posição do amigo. Nas suas palavras faladas – gesticuladas quando elas faltam – inscrevem-se as possíveis razões daquela decisão.

Entre os três depoimentos dessa primeira parte de

*is that all there is?*

*is that all there is?*

*if that's all there is, my friend,*

*then let's*

*keep*

*dancing*

WFV, a ação ganha novamente o matiz ficcional, assemelhando-se a uma reconstituição de crime (muito comum nos telejornais, desde os anos 1980). Do ponto de vista do chão do quarto, vê-se a porta abrir. Um homem entra e encosta a porta atrás de si. E então, corte seco, e a imagem de uma câmera fotográfica aberta e vazia. O vídeo é construído nesse trânsito, entre a imagem narrativa (reconstituindo ficcionalmente a cena do “crime”) e a palavra desses três depoentes apresentadas sob o regime documental da entrevista, e versando sobre um mesmo tema: a questão ética do suicídio.

Um dos fragmentos mais intensos dessa videotape é formado por longas tomadas de uma paisagem, a margem de um grande volume de água (lago, oceano?), o horizonte a perder de vista. Um mar cinza-escuro fazendo eco silencioso ao céu nublado. Poças d’água sobre o píer. Poucas pessoas caminhando, muito distantes: sem rostos, de costas, vultos fantasmagóricos desaparecidos quase no limite do grão eletrônico do VHS.

A geografia de Chicago, cidade localizada na margem sul do lago Michigan – o segundo maior dos Grandes Lagos norte-americanos – colabora especialmente para o peso dramático dessa paisagem. O clima gélido dos invernos dessa cidade se deixa remarcar nessas tomadas longas que, porém, pouco indicam da referência geográfica do local. Apenas o peso de um início de tempestade. Esse peso cala por cerca de um minuto as palavras de todos os depoentes. O momento é de pausa. Em vez dos discursos, das opiniões em guerra, surdas entre si, ouve-se uma sonata de Bach executada ao piano. O movimento convulsivo da água pelo vento abala uma paisagem costeira que, em

Pra duas pessoas, Marlon e Mercedes, eu fiz duas perguntas. Depois de anos de conversa, eu fiz duas perguntas.

Não era uma pergunta qualquer. Para M. tinha que ser essa. Para M. tinha que ser essa.

Eu sabia que eles teriam condições de responder. Que eles teriam algo a dizer. Não havia resposta certa ou errada, para cada uma delas. Mas as duas perguntas, uma pra cada, teriam que ser estas.

vez de lírica e evanescente, se apresenta inóspita, desabitada.

Em seguida, novamente a imagem da câmera sem o filme, e os pés de um homem saindo de um quarto. Os fragmentos dessa narrativa, da entrada do homem na casa, até a saída do quarto, são apresentados entre os depoimentos, somando, à montagem, a continuidade (fictícia) dessa imagem vigilante.

A última sequência da primeira parte de WFV é o depoimento de um terceiro sujeito - fazendo eco aos outros dois. O entrevistado justifica a compreensão do ato suicida como um “poder definitivo” (*ultimate power*) sobre a própria vida. “You negate the world, and you kill yourself because you want to have that complete power”. E corte seco.

## Título

O título *Without fear of vertigo* surge em caixa alta, fonte não-serifada, em negro sobre fundo branco. O título desaparece girando, e a diminuição progressiva do tamanho do letreiro evoca um distanciar-se, rumo à desapareição. O letreiro desaparece por um recurso de edição tornado bastante conhecido na tradição dos filmes *noir*, nos anos 1940 e 1950. O recurso formal usado para delimitar e circunscrever a aparição dessa outra posição discursiva (quando à narração é acrescentada a “voz” impessoal da informação noticiada) é análogo ao utilizado por França na apresentação do título de WFV.

No modo de dispor o título, França arvora a tensão, presente no vídeo como um todo, entre os modos docu-

A vertigem é uma pra cada um. Mas não é uma qualquer. E eu não queria me esconder por trás de nenhum relativismo. Nenhuma metalinguagem. Eu não queria me esconder na minha cara. Por isso te falo.

mental e ficcional de discurso imagético. Com ironia, o artista estampa nesse letreiro uma atitude cuja manifestação não encontraria lugar no regime informativo dos jornais de grande circulação.

## Segunda parte

A segunda metade do vídeo mostra o rosto de um homem em situação de interrogatório. Ele responde às perguntas de um outro sujeito que se encontra fora do quadro, numa posição que poderia ser a da própria câmera que filma. As perguntas começam inquirindo sobre a relação do interrogado com Yann Bondy, que teria se suicidado em uma tarde de quarta-feira. Peter Whitehall, o sujeito sob julgamento, nega intimidade com o suicida. Peter é questionado sobre seu papel no suicídio de Yann.

Ao declarar não ter tido qualquer participação, as perguntas passam a ter como objeto um filme fotográfico que, segundo o acusador, garantiriam o envolvimento de Peter no caso, como cúmplice. A essas acusações, o sujeito interrogado responde enfaticamente desconhecer completamente o caso, negando haver entrado na casa de Yann no dia do suicídio.

WFV termina com os seguintes parágrafos, grafados contra um ruído difuso no qual se pode escutar, ao longe, os latidos de um cachorro: “em 1989 Peter Whitehall foi sentenciado a cinco anos de prisão - tido como cúmplice no suicídio de Yann Bondy. O rolo de filme, retirado da câmera de Yann, nunca mais foi encontrado.” A última cena mostra o interior lúgubre de um galpão industrial abandonado. Um homem percorre o comprimento do

A vertigem é uma pra cada um, mas isso não significa que não possa ser transmitida. É isso, um passo além de mim.



grande galpão: e ele leva, na mão esquerda, um pequeno pacote branco. O áudio situa a ação no meio da cidade.

## 2. Sobre uma imagem que falta

Essa longa descrição - longa porque quis atentar à complexidade da obra - merece que alguns pontos sejam mais desenvolvidos. Dois deles me parecem fundamentais. Um deles se refere ao estatuto da imagem nesse vídeo, e da narrativa que ela engendra, tensionando de várias maneiras os parâmetros do documental e do fictício. O outro diz respeito à estruturação da linha de tempo, tomando partido do fragmento em detrimento da sucessão causal.

Para produzir WFV em Chicago, França contou com a colaboração de amigos (os depoimentos do vídeo foram dados por colegas) e profissionais vinculados à School of the Art Institute of Chicago e à IPA Editing House, um estúdio de edição de vídeo criado por um dos seus professores. Trata-se de um trabalho de fôlego, no qual o artista aprofunda o seu embate com a, assim suposta, naturalidade narrativa da televisão. Empregando os recursos formais do documentário, o artista falsifica o gênero, criando a partir dele o que vamos chamar uma ficção reconstitutiva. Falso documentário. Não faltam oxímoros para nomear um estado da imagem que propõe, em si, uma revisão de suas próprias convenções formais - a começar pela relação entre a ficção e o real que essa imagem estabelece.

A presença dos depoimentos, e o improvisado em que seus portadores estão engajados, desenrola-se sobre a mesma *timeline* em que transcorre o interrogatório final. É esse interrogatório final que restabelece e consolida o pacto

Chega uma hora em que a palavra seguinte não é mais escolhida; ela é necessária. Estou inventando? Estou inventando a palavra seguinte está inventando.

Vem pra beira, eu te levo.

ficcional que, de modo hesitante, já se anuncia na primeira parte. Há aqui um deslizamento incessante entre os registros ficcional e documental. O interrogatório faz contraste com os depoimentos curtos que são mostrados na primeira parte. Enquanto estes dão voz a posturas compreensivas em relação ao suicídio, em casos extremos ou animados por uma intenção estética; o interrogatório põe em cena o constrangimento do sujeito acusado de cumplicidade em um suicídio assistido. Enquanto os primeiros depoimentos trazem no próprio grão da fala a espontaneidade típica do registro documental; o interrogatório final traz, no próprio enquadramento frontal do rosto de Peter, uma situação de submissão e intimidação.

O interrogatório confronta a voz autoritária do acusador com o rosto perplexo de um homem (Peter Whitehall); de um lado a tortura psicológica instaurada por uma voz sádica, gozando de sua autoridade sobre o réu; de outro, as respostas vagas, incrédulas, hesitantes, do acusado. O tom de voz daquele que representa a lei e faz as perguntas se torna cada vez mais agressivo e impaciente. Perguntado se possuía as chaves da casa da “vítima”, Peter garante que não: “eu não tenho as chaves da casa de ninguém”. A perplexidade do acusado aumenta ao ser perguntado sobre um filme fotográfico, sumido de dentro de uma câmera, no quarto da vítima. A acusação que pesa sobre Peter Whitehall é a de tornar-se cúmplice no suicídio de Yann Bondy. Mas o sujeito que responde, diante da câmera, às perguntas de um interrogatório violento, responde sobre um filme desaparecido de uma câmera. Instaura-se um incômodo absurdo.

A peça-chave dessa intriga passa a ser uma imagem que falta. Ela resolveria toda a dúvida, ela serviria de pro-

Ainda que uma para cada, uma letra reúne, passa por dentro delas. Um resto de alma l.

va. Nela se leria a verdade: culpado ou inocente. Mas essa imagem, justamente essa, desapareceu.

Ao colocar essa escrita a serviço de uma voz, antes disso silenciada pelo senso comum, Rafael fez aquele que talvez é seu mais ambicioso projeto. A montagem e a estruturação da timeline têm um papel fundamental na construção desse “enunciado em contrassenso”. A descontinuidade dos fragmentos - que me permitiu evocar a sua sequência - também obedece a uma estruturação: é o que descubro apenas a posteriori. A momentânea desordem na continuidade da narrativa merece ser escutada sobretudo nas interrupções, lá onde o *raccord* falta.

A lógica descontínua de apresentação das sequências, em *WFV*, conduz a uma vertigem: o transcurso do vídeo deixa o vazio e a espera, em vez da segurança de um espaço-tempo narrado de forma contínua. Ele se aproxima assim do princípio da colagem, que o teórico Vincent Damiel (2001, p. 11) aponta na produção de diretores como Vertov, Godard e Cassavettes. O princípio da colagem é o procedimento adotado na estruturação formal dos filmes que negam a lógica de uma montagem estabelecida nos moldes narrativos do cinema clássico. A descontinuidade, marca da opção pela colagem, desfaz a organicidade da narrativa, e com isso aumenta todas as resistências a uma imersão naturalista na trama. Trata-se de um efeito análogo àquele conseguido pelo teatro de Brecht, que segundo Walter Benjamin (1994, p. 133) buscava pela interrupção da ação suscitar no espectador uma tomada de posição, sem a passividade contemplativa do teatro naturalista, por exemplo.

A cerebralidade que aponte, de passagem, no início

Falando ele parece um ator, falando.

Quem aqui falou em naturalidade.

Falando ele parece um mau ator.

Quem aqui.

desse texto, aparece bastante marcada na sucessão de fragmentos, que, descontínua, suspende-os sobre um silêncio, à espera de um sentido, antes de qualquer hipótese redutora. A colagem estabelece portanto uma confrontação de partes heterogêneas, cujo choque, muitas vezes traduzido em um vazio suspensivo, apresenta-me a uma perda de referências (não apenas espaço-temporais, mas também quanto ao estatuto da imagem). O posicionamento lógico dos fragmentos não é presidido pela relação causa-efeito. Brutalmente, o sentido é afastado do alcance das mãos, para apenas ser encontrado *a posteriori*, quando eu puder olhar os fragmentos em simultaneidade. Aqui não se rezam as contas de um rosário. O que apreendo é uma constelação, um campo de forças posto a atuar para além do visível. Novamente, Benjamin a respeito do teatro brechtiano:

A interrupção da ação, que levou Brecht a caracterizar seu teatro como *épico*, combate sistematicamente qualquer ilusão por parte do público. Essa ilusão é inutilizável para um teatro que se propõe tratar os elementos da realidade no sentido de um ordenamento experimental. Porém as condições surgem no final dessa experiência, e não no começo (BENJAMIN, 1994, p. 133).

França realiza uma espécie de pedagogia do olhar, desnudando os diagramas de poder e submissão que aparecem na própria tomada das falas. O depoimento e o inquérito são as duas formas assumidas por esse diagrama, em WFV. Jogando também com o estatuto da imagem, entre o documental e o fictício, o artista-montador implica o espectador na descoberta das condições de produção do conteúdo apresentado.

Os maus atores, os mentirosos e os gogos tocam em verdades mais difíceis.

### 3. Transformações mágicas e respostas ao real

A obra de Rafael França, como a de outros artistas de sua geração de videastas, acontece num espaço de disputa, onde as características do meio são analisadas, numa tomada crítica de posição em relação aos efeitos de verdade reproduzidos na esfera da comunicação de massa.

Um exemplo: no vídeo *Technology/transformation: Wonder Woman* (1978/1979), a artista Dara Birnbaum remonta, de forma absurdamente repetitiva, cenas do seriado Mulher Maravilha, protagonizado por Lynda Carter e veiculado nas redes comerciais americanas e de vários outros países - inclusive o Brasil - desde 1974. A linguagem do seriado, com suas gags insistentes e gestos dotados de magia, é posta a nu no ato analítico da edição. O gesto pelo qual a personagem de Carter se transforma em super-heroína, com os efeitos sonoros e visuais que o sinalizam, é repetido repetido repetido repetido até que sua significação, outrora organicamente encadeada na trama (por si mesma repetitiva e autorreferente) do seriado, se transfigure em puro construto, desalinhado da organicidade narrativa. Clinicamente, Dara corta e repete, dobrando a corrente do tempo contínuo sobre ela mesma. Tal atitude desconstrutiva quanto à linguagem televisiva é recorrente em outros vídeos de Birnbaum, como *Local TV News Analysis* (1980) e *Kiss the girls/Make them cry* (1979).

Enquanto Dara leva ao absurdo os efeitos espetacularizantes da televisão, Rafael apropria-se das condições formais da imagem documental, introduzindo aí um ruído, uma gagueira. Ali, “o que devia ser explorado e revelado já

Do que é feita uma voz? De quantas?

Alejandra Pizarnik: “no puedo hablar con mi voz sino que con mis voces.”

Lydia Lamaison, lutando para esquecer Alejandra Pizarnik: “no puedo hablar con mi voz, sino que con mis voces.”

não era o mundo e seus objetos como pseudoexterioridade, nem sequer o visível, mas os intervalos entre as imagens, o espaço de interação e o invisível dentro do restritivo tecido das representações” (CHEVRIER/LINGWOOD, 2004, p. 253).

Outra artista referencial no cenário americano, à época de produção de WFV, Martha Rosler realizou operações críticas que entretêm afinidades com aquelas praticadas por França, principalmente no vídeo aqui considerado. Se o trabalho de Dara comenta e corrompe o universo do entretenimento televisivo, a obra de Martha Rosler dirige um olhar ainda mais impiedoso sobre os usos documentais da imagem mecânica. A sua crítica, que atravessa igualmente os seus trabalhos em fotografia e, sobretudo, em vídeo, incide sobre a credibilidade dessas imagens, atacando o valor de prova imputado a elas no contexto televisivo. O enorme interesse da artista em descrever o modo de construção do documentário social, no texto *Post-documentary, Post-photography?* acontece em uma sucessão de advertências aos “documentaristas do futuro”:

O aparente valor de verdade da fotografia e do filme transformou esses meios em veículos poderosamente efetivos para a reportagem e para o comentário. De todas as práticas fotográficas, o documentário social - o assim chamado ‘contador de histórias (verdadeiras)’ (...) - é uma prática na qual os problemas subjacentes do poder encontram-se acessíveis à contestação (ROSLER, 2001, pp. 209-210)

A construção da veracidade documental é um problema também colocado na produção audiovisual de Rosler. Desde o seminal *Semiotics of the Kitchen* (1975), a produção da informação é analisada por ela em procedi-

Na voz a matéria menos abstrata. Onde tudo se põe em risco. Cada voz um anúncio de trovão. Mesmo que a tempestade não venha.

E quase nunca vem.

Dependo de ti para quase morrer.

mentos que vão do gesto performativo deste vídeo citado, até projetos que confrontam mais nitidamente os apagamentos imputados pelos meios de comunicação sobre certos assuntos - sempre com peculiar ironia, assinatura de Martha. A trajetória de Rosler se constitui de sucessivas provocações aos embates morais, muitas vezes silenciados dada sua naturalização e sedimentação no sentido comum: o lugar da mulher na representação imagética (artística e não-artística), os clichês da fotografia jornalística, os vícios do documentário etnográfico, o lugar dos discursos minoritários.

No vídeo *A simple case for torture* (1983), Rosler identifica o matiz totalitário contido em uma argumentação a favor da prática da tortura, publicada na revista Newsweek naquele mesmo ano. Ela apresenta sua crítica através da montagem de material reproduzido de meios impressos e televisivo; lê artigos inteiros de jornais, usando a voz em *off*. Esses artigos, que mostram opiniões favoráveis ao uso de tortura, sob circunstâncias “especiais” - como no combate ao terrorismo - são postos em diálogo, pela montagem, com notícias de telejornais sobre direitos humanos, economia internacional e desemprego. Usando basicamente material recrutado da imprensa americana, Rosler acusa, de modo bastante convincente e sem ambiguidade, essa mesma imprensa de estar vinculada aos interesses políticos do governo americano - mesmo que esses interesses violem, dessa maneira, os direitos humanos.

No contexto histórico da era Reagan, a tortura continuava sendo prática corrente nas ações de política externa, seja no desmantelamento de planos “terroristas”, seja pelo apoio prestado às ditaduras latino-americanas na repressão de seus opositores. Mas o assunto nunca era

Os maus atores, os mentirosos e os gogos tocam em verdades mais difíceis. Nada se passa no primeiro encontro. Nada no segundo.

trazido a debate público; as informações simplesmente não eram compartilhadas pelo exército; entre os soldados vigorava a lei silenciosa de não falar sobre os assassinatos de guerra. Toda essa engenhosa “edição” dos fatos, praticada e naturalizada não apenas pelo exército americano (certamente o mais mortífero), mas por todos os exércitos do mundo, foi o assunto do último texto publicado em vida por Susan Sontag. Nesse texto, publicado em 23 de maio de 2004, Sontag comenta uma declaração do presidente Bush feita no dia 6 de maio desse mesmo ano, onde declara “lamentar” as humilhações sofridas pela população iraquiana, e expostas em fotografias cuja divulgação não haviam passado pelo filtro dos assessores de imprensa do exército.

Sontag denuncia, nesse texto, as políticas de encobrimento de quaisquer imagens que informassem ao mundo sobre as violências praticadas pelas máquinas de guerra. O alvo mais concreto de Sontag é o procedimento de intimidação pela tortura física, na invasão do Iraque pelos americanos e nações aliadas naquele mesmo ano.

A autora denunciava, portanto, uma prática que já era corrente duas décadas antes: *A simple case for torture* é um documento que faz eco ao apelo de Sontag, denunciando a posição apologética da tortura publicada em um editorial da grande imprensa, semanas antes da realização daquele vídeo.

Em Rosler, o apelo por uma verdade que não ousa dizer seu nome acontece através da engenhosa criação de posições enunciativas - muitas vezes emulando as características formais do realismo televisivo. A atitude de França, ao instaurar um vértice entre a situação da entrevista e o da improvisação cênica, também aponta uma tomada de posição, uma visão perspectivada do problema ali aludido.

Ele me conta seus sonhos, uma certidão de nascimento, um pântano, uma travessia. Um sofá, o primeiro namorado sentado na escrivaninha. Escreve.



Notícias de suicídio são raras nos meios de comunicação de massa. Internacionalmente, convencionou-se evitar a descrição desses atos, alegando-se que as notícias poderiam influenciar outras pessoas. Em matéria publicada no jornal *The New York Times*, em 1987, o jornalista Daniel Goleman previne contra a mediatização de mortes por suicídio, descrevendo o que ele chama, citando especialistas, de “efeito Werther”: a influência de tais notícias sobre as ideias de morte, principalmente entre a população mais jovem. Ele cita a proibição do livro de Goethe, quando de sua publicação, há dois séculos, argumentando também o aumento de tais ocorrências logo em seguida a morte por suicídio de ícones da cultura *pop*, como Marilyn Monroe. Semelhante posição é, ainda hoje, mantida pela Organização Mundial de Saúde (WHO), que divulgou em 2008 a cartilha *Preventing suicide: a resource for media professionals*.

Em *Martha Rosler reads Vogue* (1983), a artista realiza uma leitura em voz alta de um exemplar da edição norte-americana da revista *Vogue*. A artista se faz leitora, devolvendo em voz alta um comentário a respeito daquilo que vê - ela não lê o conteúdo textual da revista, entrega-se sim a um exercício de livre associação diante das imagens estampadas naquelas páginas. Certamente não é por acaso que ela retornou ao lugar de leitora, em *A simple case for torture*: aqui ela compõe um segundo texto, tomando, como base material, textos veiculados na grande imprensa, gravações de comentários em telejornais, noticiários encenados. É denúncia o que a voz em *off* tem a fazer. E ela se volta munida de estatísticas e tabelas, proferindo os nomes próprios verdadeiros de todos os envolvidos no caso.

Já na produção de França, os problemas de ordem

O pior já passou.

extra-artística são aludidos de modo mais indireto. A construção ficcional toma como pretexto um assunto “atual”, fazendo dele o disparador de uma reação. A ficção se coloca no intervalo, alargando a espessura de uma mediação calculada. Em WFV, a experimentação formal coincide com o enfrentamento de uma discussão ética que se colocou na ordem do dia, desde o início dos anos 1980, após os primeiros casos de adoecimento por AIDS. Dado o sofrimento gerado com o avanço da doença sobre o corpo, em uma época anterior ao controle enzimático do vírus, o suicídio tornava-se uma opção para alguns doentes, prostrados diante da sua gradual fragilização. Também a mediação da doença e a confrontação pública da sua letalidade, junto com os preconceitos e dificuldades enfrentados pelos soropositivos foram fatores importantes nessa tomada de decisão. No texto *Portraits of people with AIDS*, Douglas Crimp faz uma severa crítica às representações de portadores do vírus, tornadas familiares pela grande mídia. Vitimizantes, essas representações reforçavam o estereótipo que ligava a epidemia a minorias sexuais e raciais, tomando-as como objetos passivos, dignos do assistencialismo social dos “cidadãos de bem”.

Em um dos textos de *Close to the knives: a memoir of disintegration*, David Wojnarowicz comenta o alcance cultural da epidemia: “quando me disseram que eu contraí esse vírus, não levou muito tempo para que eu percebesse que eu tinha contraído uma sociedade doente” (WOJNAROWICZ, 1991, p. 114, tradução minha). Diversos artigos científicos da área da saúde pública apontaram para a grande quantidade de óbitos por suicídio de soropositivos. Com a lentidão dos primeiros avanços científicos em termos de cura e prevenção, esses artigos, porém, serão pub-

Ele me conta seus sonhos, uma certidão de nascimento, um pântano, uma travessia. Um sofá, o primeiro namorado sentado na escrivaninha. Escreve.

licados apenas a partir de 1988: nesse ano, os resultados de um estudo denominado *Increased risk of suicide in persons with AIDS* foram assinados por Peter Marzuk e equipe, mostrando que a incidência de suicídio em portadores de HIV era 66 vezes maior que na população em geral (MARZUK et al., 1988). Esse artigo, publicado no *Journal of the American Medical Association*, foi assunto de uma matéria assinada por Gina Kolata no diário *The New York Times*, nesse mesmo ano.

O texto de Kenneth Pope e Stephen Morin (1990), um levantamento de efeitos psicossociais da pandemia, aponta a ocorrência de ideação suicida em casos de soropositividade. Essa constatação (na verdade, uma advertência para os profissionais de saúde) é sustentada pelos autores através de pesquisas (então recém-publicadas) e fatos: “em Miami, durante um período de seis semanas, sete pessoas tiraram sua própria vida após verificarem a soropositividade, e isso mesmo que elas estivessem assintomáticas” (POPE & MORIN, 1990, tradução minha).

Em WFV, o conflito ético pelo direito de morrer surge de modo claro. Mobilizando aspectos formais da imagem televisiva (a situação de entrevista, a reconstituição do crime), França se volta contra a falta de problematização e de reflexividade nos meios de comunicação e seus aparatos documentais. Diferentemente de Rosler, ele lança mão do pacto ficcional: a começar pelos nomes próprios, que em WFV são fictícios. Mas ao tocar no problema do suicídio, desde uma perspectiva bastante alheia ao senso comum, França faz o retorno ao conflito ético em questão. A ficção ali não significa evasão da realidade, ela é antes um modo de perspectivar o real desde um plano fabulatório que dá a escuta necessária a uma posição controversa.

Há dias eu paro apenas para te visitar. A gente quase não conversa, eu te agradeço por tudo.

### **Conclusão: a voz**

A relevância de WFV, na videografia de França, não estaria portanto no vínculo direto do conteúdo deste vídeo com a vida do seu autor. A escrita de si não acontece aqui pela representação de uma ideação com respeito à própria morte, e muito menos seria o mérito deste estudo sugerir que o próprio França estivesse anunciando os seus próprios projetos. Isso seria o mesmo que reforçar a duvidosa noção de influência contida no chamado “efeito Werther”. Neste vídeo se delinea uma escrita de si onde podemos ler, principalmente, uma tomada de posição que diz respeito a uma questão extra-artística, diante da qual França teve coragem de contrabalançar o sentido moral mais comumente propagado - usando os mesmos meios técnicos que, na grande mídia, amaciavam a questão, e mostravam apenas uma versão do impasse.

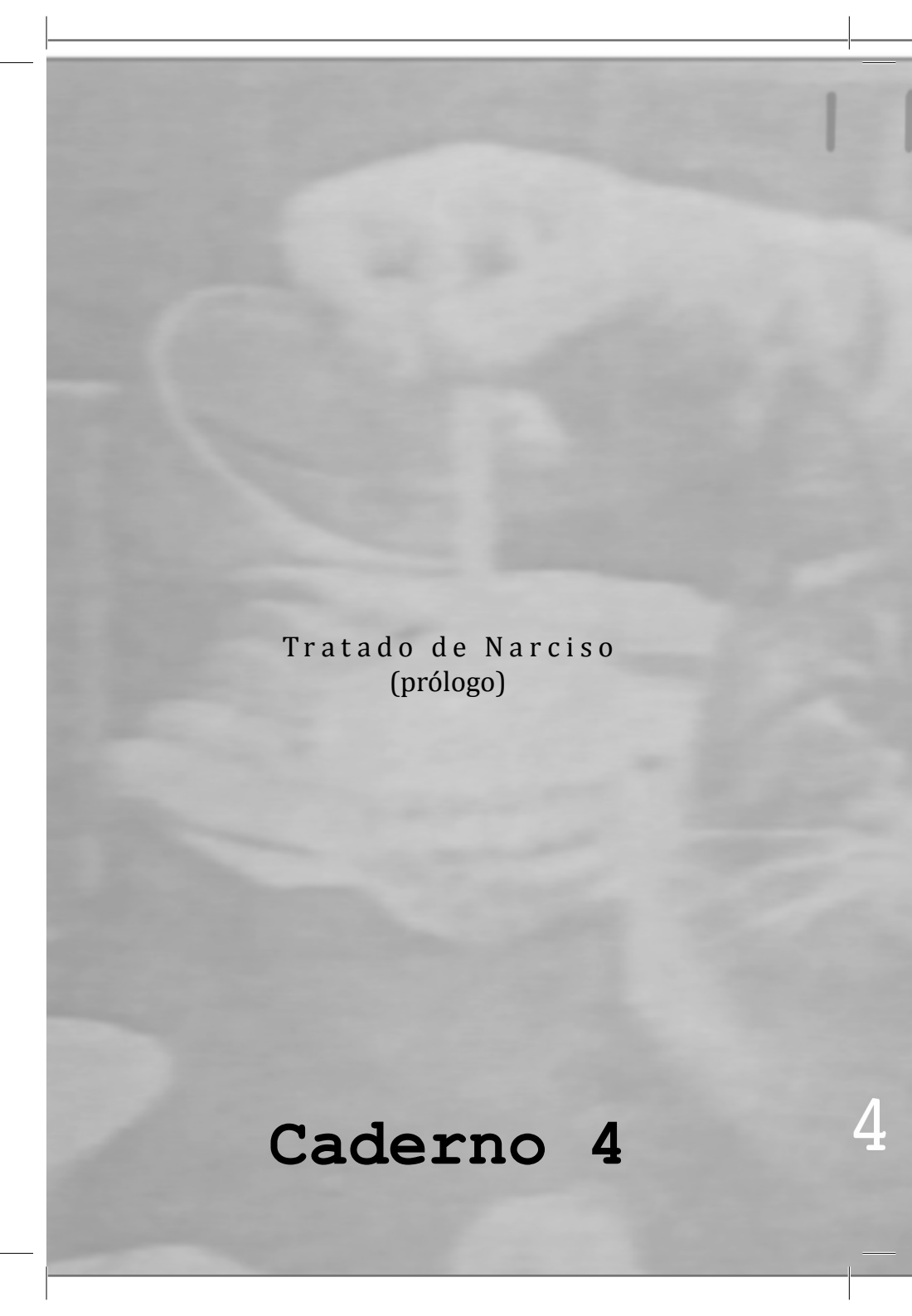
Numa visão geral dos trabalhos em vídeo de França, *Without fear of vertigo* deve certamente ocupar uma posição de destaque. Ali aparece sintetizada (cristalizada, diria Deleuze) uma série de problemas que, nos vídeos anteriores, já se anunciavam isoladamente. Se, por exemplo, *Memories of Bijou* (1984) traz uma narrativa em primeira pessoa, focando em assuntos da intimidade, em *Without fear of vertigo* assistimos ainda ao apelo, por parte do autor, a um “nós”, presumivelmente minoritário.

WFV explicita os procedimentos técnicos que, na imagem supostamente informativa apresentada pela televisão, produzem a realidade e a verdade dos “fatos”. A imagem em guerra de Rafael França dá voz a um questionamento ético, posicionando-se audaciosamente na fron-

teira do, assim considerado, politicamente incorreto. Uma notícia de telejornal serviu de estruturante da trama. Os nomes reais foram substituídos pelos fictícios Peter Whitehall e Yann Bondy. Mas o debate da eutanásia permanece fornecendo o pano de fundo para posições divergentes e irreconciliadas com a lei que supostamente as representa. Essa voz destoante, que ignora os preceitos cristãos implicados na consideração legal do caso, excede os limites da representação que a lei aplica sobre a vida dos homens.

Observo em WFV um posicionamento assumido ao lado dos homens infames. Nisso, essa obra leva ao extremo uma característica de seus vídeos anteriores: os personagens dos vídeos de França não são heróis; são vítimas de catástrofes, assassinos, inquietos insones, eventualmente suicidas. A pergunta que preside o espaço de assunção dessa obra poderia ser, portanto: o que aconteceria à linguagem se levada a forçar os seus limites na direção de um resto, de um silêncio difícil de nomear?





Tratado de Narciso  
(prólogo)

**Caderno 4**

4

em  
2011  
comecei a frequentar o lugar de trabalho  
de Hudinilson Jr.  
onde ele também mora

fui lhe perguntar  
sobre Rafael França

Flavio

Galizia







no primeiro encontro percebi que iria voltar  
e voltei.

(porque era uma injustiça  
que apenas  
eu  
escutasse  
aquela história)  
comecei a gravar sua fala.



voltei.  
voltei.  
voltei.

Hudinilson faleceu em agosto de 2013.

ficaram as suas provocações,  
la Universidad Desconocida  
e um projeto a continuar.

voltei.  
voltei.  
voltei.  
voltei.  
voltei.  
voltei.  
voltei.  
voltei.  
voltei.

(...)

o vídeo ganhou um nome no décimo quarto  
encontro:

*Tratado de Narciso*

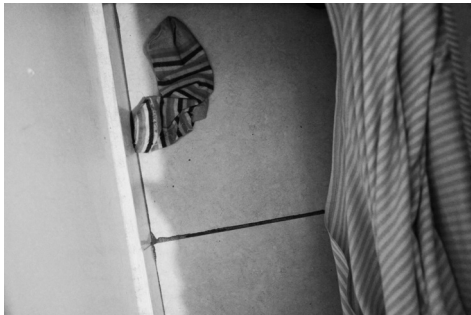
era na verdade um anti-tratado  
a câmera nunca estaria apontada pra ele.

mas o título vinha de um livro  
que ele me emprestara  
de André Gide.

o primeiro destinatário dessas imagens é era ele, ~~tem sido~~ estava sendo ele: h. mas ~~quero~~ queria fazer um livrinho com as imagens, uma pequena história, sem início, meio ou fim. só um exercício de narração. como uma espécie de retribuição a tudo que ele ~~tem me dito, mostrado~~ estava me dizendo, ensinando, uma resposta à altura de todas as suas provocações - que eu ~~amo~~ passei a amar desde o primeiro dia. eu não chamo isso de arte. ~~tenho~~ tinha certeza que ele ~~vai~~ ia adorar ganhar de presente um arquivo com todas as fotografias de homens pelados que eu ~~fizer~~ fizesse nesses ~~próximos~~ últimos dois anos. ~~tenho~~ tinha certeza que ele ~~vai ter~~ teria muito prazer em partilhar comigo essas visões - e que no seu caso esse prazer é era indissociavelmente genital e estético. e isso já ~~basta~~ bastava pro meu delírio. ~~posso~~ podia imaginar: que ele ~~vai sentir~~ sentiria um pouco do que eu ~~senti~~ havia sentido quando as fotografias ~~foram~~ estavam sendo feitas.

## TRANSCRIÇÃO 1

em algum caderno tem  
eu preciso achar  
mas sumiu  
é uma coisa que foi muito moda  
na década de 70  
até 80  
era um adesivo que todo carro tinha  
que era uma fotografia da NASA  
quer dizer, divulgada pela NASA  
de um aviador  
e numa dessas experiências de voos, de recordes de  
altura de voos,  
o cara andou fotografando mapeando o mundo  
e tirou uma foto da cordilheira dos Andes, aqui no  
Chile  
e alguém  
  
ah esse aqui foi o primeiro cartaz  
feito



pra falar sobre  
transe numa boa,  
foi lançado aqui no Centro Cultural,  
pelo Metrô,  
e fui eu,  
o Jean-Claude  
e o Darcy Penteado que fizemos.

então mas aí isso virou um ícone,  
não só aqui no Brasil, no mundo inteiro,  
que o cara isolou e  
em alto contraste dava pra ver o rosto  
de Cristo.  
não era fotomontagem, mas jogo de contraste,  
que viram o rosto de Cristo  
na cordilheira.  
e todo carro tinha,  
ah um milagre,  
o rosto de Cristo na cordilheira dos Andes,  
aqui na América Latina  
- aí, viagem dos místicos.

mas quando eu montei aquele outdoor  
que eu consegui  
que a central de outdoor montasse meu pinto,



e antes de colocar a tarja,  
enquanto eu ia fotografando a montagem,  
de perto e de longe -  
porque o pinto só aparece de longe, o outdoor es-  
toura a retícula -  
e eu fui parando algumas pessoas que passavam na  
rua  
- pena que não tinha um gravador -  
só pra ver a reação  
e perguntava pras pessoas “o que você está vendo  
naquele outdoor?”  
eu parei várias pessoas,  
ninguém via nada;  
ah “será que eles se lembrarão de alguma coisa?”  
- antes de colocar a tarja,  
pra ver  
o pinto -  
uma senhora parou  
[interrompe e aponta para um bilhete no caderno  
que folheio, e que nesse momento divide com a sua  
fala a minha atenção]  
quem é esse aí?  
[leio a assinatura abaixo do bilhete:]  
Carlos.  
ah um namoradinho que eu tive.



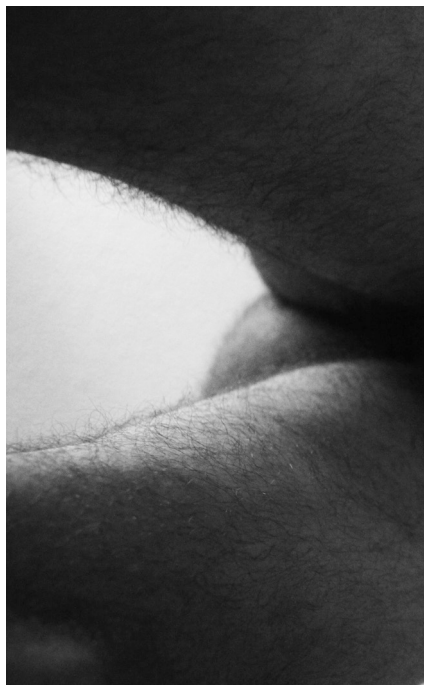
aí uma senhora parou  
e olhou, e olhou, e olhou...  
falei, gente, será que ela conseguiu ver?  
porque ninguém tava vendo que era um cacete.  
ela falou assim:  
“ah moço, agora eu vi”  
falei, gente, será que ela vai falar alguma coisa,  
já fiz meio assim porque ela tava com bolsa na mão  
falei, eu vou levar uma bolsada.  
“o que a senhora tá vendo?”  
“ah não é, moço, aquela imagem do Cristo?”  
falei, que imagem do Cristo?  
“aquela, o senhor não viu nos adesivos nos carros,  
aquela da montanha”

eu falei, olha, não é  
exatamente  
o rosto do Cristo  
mas pode ser.  
- dá pra interpretar como.  
não é o rosto, é o resto.  
pena que eu não estava com um gravador na hora  
eu contei pra Elvira Velázquez, que era a secretária  
da Aracy,  
e a Elvira morreu de dar risada,



aí eu contei pra todo mundo,  
e todo mundo morria de dar risada,  
“ah Hudinilson, é invenção tua”  
falei, gente, eu tava sem gravador, mas a véia  
viu o  
rosto de Cristo.  
- quem quer ver vê.  
é, quem quer ver vê o que quer.  
entre os amigos virou piada,  
mas eu fiz com que a Elvira fizesse  
que caísse  
no ouvido da Aracy.  
porque  
não foi ela que censurou o outdoor?  
era o rosto de Cristo!

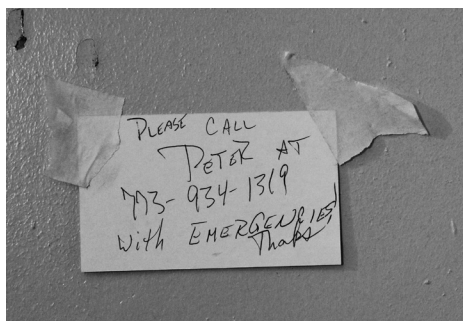
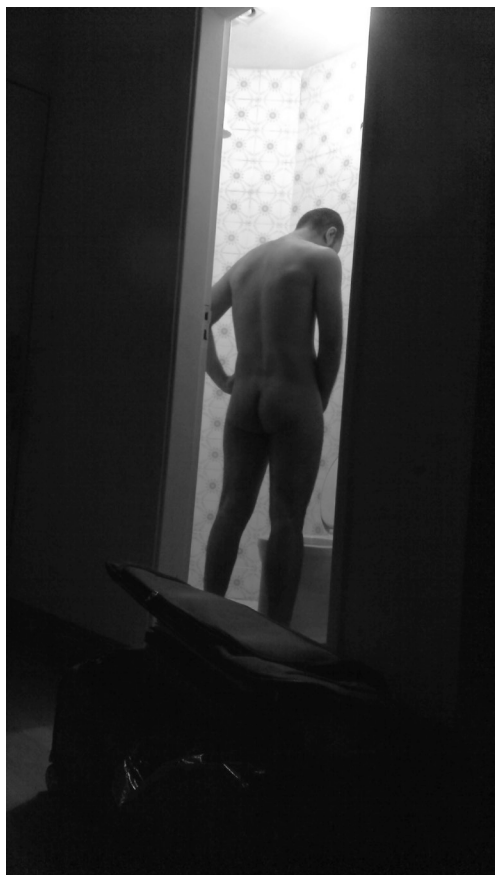
\*\*\*



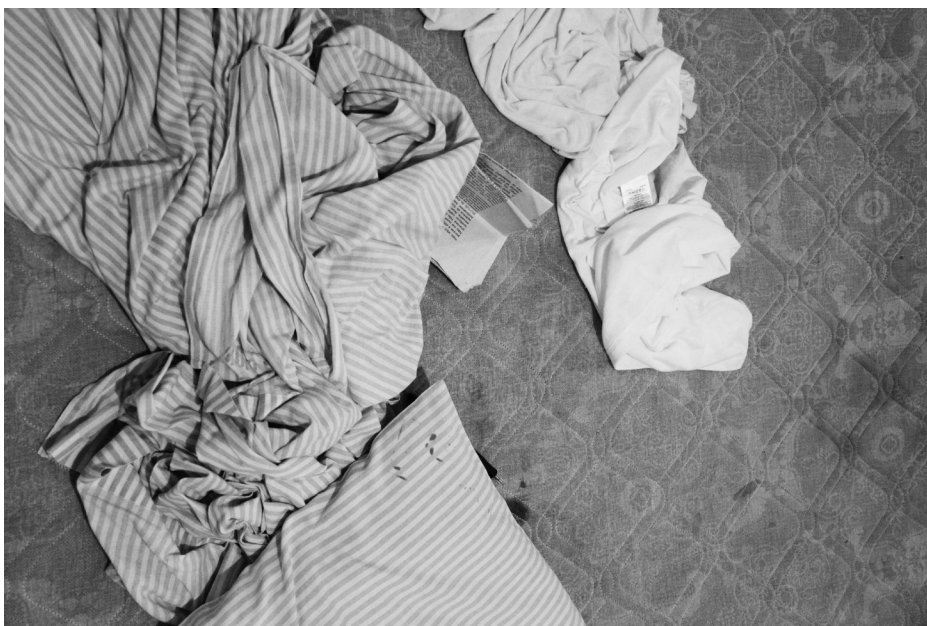
## TRANSCRIÇÃO 2

na exposição de Andy Warhol na Estação Pinacoteca,  
passei pelos vídeos  
vi as gravuras e passei batido,  
uma sala,  
uma porta,  
não tinha porta,  
onde estava passando um único vídeo -  
que eu não lembro o nome do vídeo,  
- Blowjob.  
ah  
- Quer dizer: boquete.  
isso [satisfeito].  
que eu já tinha visto e já conhecia  
como uma referência.  
mas da maneira como estava montado ali,  
não, não tinha visto ainda.  
então, andando pela exposição,  
vi aquela sala, vi aquela figura maravilhosa.  
aí me senti à vontade,  
e da maneira como é





pra ser visto esse vídeo,  
não tinha ninguém vendo a exposição,  
aí eu me senti à vontade,  
né,  
e,  
e aí me dispus a ver.  
e no caso, nem reclamei que não tinha banco pra  
sentar,  
porque, do jeito que eu comecei a ver,  
achei que era extremamente conveniente  
estar em pé.  
era como,  
me lembrou  
as caçadas que eu fazia de noite em banheiros públi-  
cos.  
era bem um clima parecido.  
sozinho, eu, na sala, com aquela imagem maravilho-  
sa -  
e não é só o tema, é  
é  
(silêncio)  
- e o que você viu naquela sala? pode me descrever?  
é o rapaz, né, com aquele rosto -  
eu, inclusive, dei uma volta,  
eu quis esperar começar,  
dessa vez eu gostaria de assistir



inteiro.

e aproveitei inclusive pra dar uma volta pra ver se  
tinha mais alguém ali

e não tinha mais ninguém naquele piso.

e bom, agora eu posso ver sossegado,

e é

inebriante.

- foi uma experiência íntima então, com o trabalho.

exatamente.

e o vídeo foi projetado para essa maneira de ver,

é você, direto, com o personagem, ali.

e é como a estética é feita,

eu ouvi comentários

“ah, mas ele não desceu a câmera...”

- e precisou descer a câmera?

a ideia era essa:

aquilo era tão envolvente,

que você fazia o papel de quem estava lá embaixo.

e foi assim que eu me senti.

e fui

ficando

absolutamente

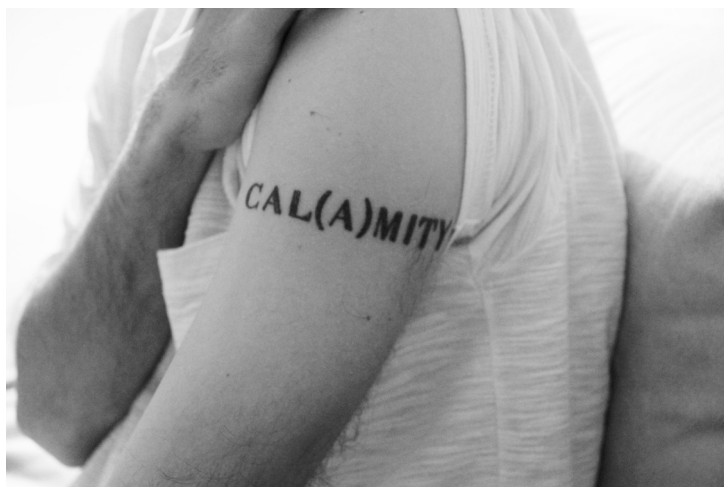
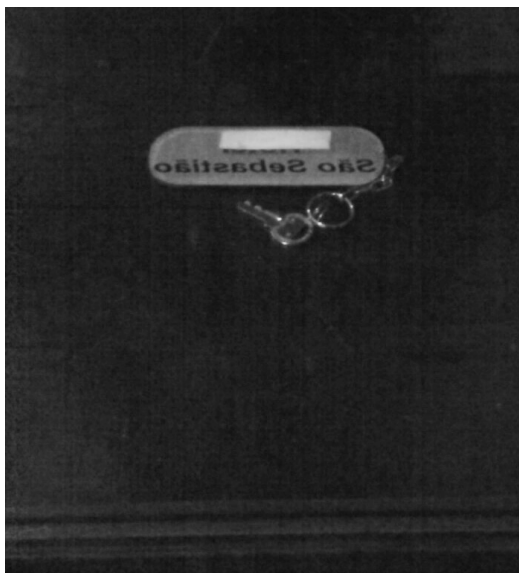
excitado,

mas excitadíssimo,

a ponto que eu tava vendo que,



uma hora,  
sem me tocar,  
sem nada, só vendo  
e entrando dentro daquela imagem,  
envolvido -  
tinha um som também, né -  
- tem. um som ambiente.  
e o som era inebriante também.  
sem me tocar, sem nada,  
eu tava vendo a hora que eu ia  
chegar a um orgasmo.  
- e foi rápido?  
não, foi lento. foi no ritmo do vídeo.  
foi exatamente da maneira como Warhol deve ter  
concebido,  
e também da disposição minha de  
me envolver a esse ponto.  
isso, eu acho que deve ter  
muito nos vídeos do Rafael.  
tanto que o último vídeo dele -  
que era uma coisa que me envolvia também  
por assuntos mais íntimos ainda -  
eu demorei 5 anos  
pra ver esse vídeo.  
até que um dia eu criei coragem,

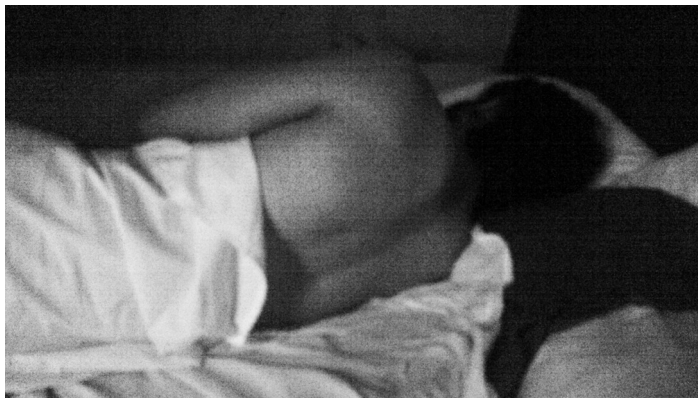


chorei pra caralho -  
aqueles nomes que passam,  
por exemplo,  
Galizia,  
tinha sido meu namorado também,  
e outros também,  
que eu lembrava,  
como namorados dele,  
eu cheguei a conhecer alguns -  
por isso me envolveu demais.  
no caso do Warhol,  
aconteceu isso também, a ponto de me excitar,  
a ponto de chegar ao orgasmo.  
só não consegui chegar  
porque,  
desgraçadamente,  
alguém entrou na sala,  
e foi uma  
uma castração  
imediate.  
- como que foi esse momento?  
não, simplesmente  
alguém chegou pra ver também.  
mas eu tava tão  
lá dentro,



tão só eu e o vídeo,  
a sala era nossa  
que qualquer interferência -  
justamente,  
se tivesse chegado antes,  
talvez pudesse ter rolado  
algum  
encontro  
ali -  
aí seriam três:  
eu, o visitante e o objeto de desejo.  
mas chegou no fim, justo na hora crucial:  
foi castrante.  
eu saí  
absolutamente puto da vida,  
ainda olhei pra cara da pessoa,  
a pessoa se assustou com a minha reação -  
também não era tão interessante assim a figura,  
e também não iria rolar mesmo -  
quem sabe se tivesse chegado lá logo no começo,  
estivesse também, aí que tá,  
estivesse também envolvido da mesma maneira  
como eu estava envolvido -  
nem sei se o cara era gay ou não -  
ele só se assustou com a minha reação,

(continua)



ele me castrou -  
brochou na hora -  
o único jeito foi ir embora.  
sabe quando você está quase pra gozar,  
e alguém te interrompe,  
não sei se já te aconteceu isso.

\*







a linha se quebra  
não para simular poesia

Tratado de Narciso  
é um projeto videográfico  
iniciado em 2011  
durante conversas periódicas  
com  
Hudinilson Jr.  
no terceiro andar

do oitocentos  
e oitenta