

ROTEIRO PARA UMA ESCULTURA *NOIR*

Geraldo Orthof

Eu gostaria de ter realizado uma longa cena Cary Grant dialogaria com um dos operários [em uma das fábricas da Ford], à medida que caminham ao longo de uma linha de montagem. Eles poderiam, por exemplo, estar comentando algo sobre um dos chefes.

Atrás deles, um carro está sendo montado, peça por peça. Finalmente, o carro que eles estavam observando ser montado, desde um simples parafuso e porca, está completo, com gasolina e óleo, e pronto para rodar. Os dois homens se entreolham e dizem, "Não é maravilhoso?" Então eles abrem a porta do carro e um corpo cai para fora¹.

(Cena imaginada por Hitchcock, para *North by Northwest*, mas jamais realizada).

As construções tubulares de Eduardo parecem apontar (com fina ironia) para um jogo de esconde-esconde. A evolução das formas pode facilmente evocar, ao observador, uma cena de humor *noir* onde plantas mutantes, ao escaparem do laboratório, avançam sobre o espaço ocupando-o por completo. Incrédulos, deparamo-nos com o labor obsessivo de uma construção que se faz por um jogo combinatório de discos circulares de madeira – pura geometria – para invadir o espaço em que se instala – pura organicidade.

Um constrangimento se instaura de imediato com as obras apresentadas. Se a qualidade – hábil artesanaria – da execução nos fascina de imediato, pelo encaixe perfeito de cada disco, pela sensualidade de seu trajeto, deslizando e revelando o espaço em que se instala, percebemos, logo em seguida, que algo não se encaixa. Por que deveria me deter em contemplar o que mais parece uma linha *non-sense* de montagem? Onde está a graça? Onde está o mistério? A juventude da obra torna óbvio que não estamos aqui para uma revisão desmedida dos procedimentos construtivos do Minimalismo. Quando estamos prestes a sucumbir ao enigma dessa escultura-esfinge, um corpo cai para fora. Esse corpo que nos assalta é o vislumbre do oco, inacessível ao olho – um eco

¹ TRUFFAULT, François. "Hitchcock" in COPJEC, Joan. *Read my Desire: Lacan Against the Historicists*. Cambridge: The MIT Press, 1994. (Tradução livre).

que reverbera seu corpo, uma ecografia. Mas que corpo é esse que salta para fora da obra? Quem se apresenta e quem é apresentado? Esse corpo não tem rosto, apenas orifícios. Como identificar um corpo-obra transmutado em cadáver, se ele não apresenta face, nem sequer digitais? Situação incômoda inspecionar, assim em público, os orifícios do outro. Vim apenas para visitar a exposição de arte. Sem compromisso. Com que direito o artista me expõe dessa forma. O que vão pensar de mim? Um detetive tarado? O que vou pensar de mim?

Na minha memória existe um livro. Precioso e opaco. Toda vez que me sinto aflito e solitário penso nele e atrelo minha respiração ao passar de suas páginas. Conto-as, ainda que mentalmente, e abro-o sem hesitação. Página 64: "Quando os mortos choram, é porque estão começando a se recuperar", disse o Corvo em tom solene. "Lamento ter de refutar meu amigo e colega ilustre", disse a coruja, "Mas no que me diz respeito, creio que quando os mortos choram, significa que não querem morrer."²

Para onde me leva esse orifício de sombra? Boca, esôfago, traqueias, brônquios, estômago, intestinos, ânus. Ou seria o caminho inverso. Corpo-minhoca sem pé nem cabeça. Imagens inquietantes dos livros de medicina de meu pai. Meu pai? Estava falando da obra e não de mim. Cabeça oca, aflita, perturbada pelo que vejo e não consigo decifrar. Decifrar para dominar. Dominar para acalmar. Acalmar para enxergar o eu diferente do outro, o dentro distante do fora. Clamo por um centro. Quando os mortos choram, significa que não querem morrer.

Fecho os olhos, fecho o livro. Antes queria atravessar o corpo-obra com meu olhar. Agora, quero justo o oposto. Quero sair. Pouco adianta.

² COLLODI. "As Aventuras de Pinóquio". In AUSTER, Paul. *A Invenção da Solidão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 64.

O Livro da Memória, ele fala de si mesmo como se fosse um outro, para contar sua própria história. Deve se fingir ausente, para encontrar a si mesmo ali. E assim ele diz A., mesmo quando quer dizer eu. Pois a história da memória é uma história da visão. E mesmo que as coisas a serem vistas não estejam mais presentes, é uma história da visão. A voz continua. E mesmo quando o menino fecha os olhos e adormece, a voz de seu pai continua a falar no escuro³.

Sabemos, mas não o vemos – dentro e fora – espelho de um corpo, nosso corpo – lugar tão íntimo e sempre inacessível. Percebemos que esta cena do crime não possui fácil dedução. Pois privar o detetive/fruidor da testemunha ocular é instaurar uma navegação cega. Seria esta uma pista? Estaria o artista indicando que o que está à vista é de pouca serventia? Estranha estratégia para uma exposição de artes visuais. Tampouco outros sentidos vêm em nosso auxílio. Seu toque não é especialmente convidativo, e nem sabemos se permitido. Não há som nem qualquer aroma especial. Recuamos novamente, pois a ação afirmativa do percurso da obra pelo espaço parece, agora, enevado por um silêncio.

Todo o cuidado é pouco em nossa investigação. Pois precisamos nos ater aos pormenores, elaborar uma pista.

Sherlock Holmes, “acumula cuidadosamente todas as pistas possíveis, não menosprezando qualquer detalhe como insignificante, preenchendo suas caixinhas e envelopes com tudo que lhe cai nas mãos.” É comum o argumento que mesmo Holmes, que sempre parece meio deslocado na cena do crime, não é primeiramente um homem de experiência. Se ele vê o que escapa aos outros, isto se deve ao fato de suas investigações partirem de categorias racionais que elas parecem não possuir⁴.

³ AUSTER, Paul. *Idem.* p. 172-73

⁴ COPJEC, Joan. *op. cit.* p. 164-5.

Voltamos ao corpo da obra. Suas infinitas articulações já não se movem mais, esse estranho corpo lembra outros corpos eternizados em suas derradeiras poses. Como as imagens de Pompéia, corpos fossilizados, estampa desgarrada e esgarçada de sua história. Corpo desnudado, indefeso ao nosso olhar. Quem nos autoriza a entrar? A quem pertencem esses corpos? Agora, quando buscávamos luz para dissipar a névoa, encontramos apenas sombras. Para dentro, para longe. Maldita aventura, tão inocente visita nos atira pelo abismo, para o pântano. Para dentro, do corpo, que corpo? Da obra, o meu?

Fui chamado para desvendar um crime! Esclarecer o caso. Mas a obra-corpo é mais que mistério, é canto de sereia. Tento cantar mais alto, ser Orfeu, mas de nada adianta inventar barulhos onde tudo é silêncio.

Naquela noite, diz a si mesmo que amanhã é outro dia. Novas palavras começam a gritar em sua cabeça, mas ele não as escreve. Resolve referir-se a si mesmo como A. Anda para lá e para cá, entre a mesa e a janela. Liga o rádio e depois desliga. Fuma um cigarro. Em seguida escreve. Foi. Nunca será de novo⁵.

Fomos, partimos em vertiginosa viagem ao centro. Centro que não está ao alcance da visão. Corpo opaco, intransponível. Fui em espiral devaneio, me perdi em minha científica investigação. Estamos absolutamente sós. O corpo e eu. Nunca havia imaginado a possibilidade do opaco como espelho. Tronco de corpo, tronco de madeira, barreira intransponível separando o dentro do fora. Já não me arrisco mais a transgredir a linha de segurança que separa o corpo de mim. Sou abruptamente lançado de volta ao ponto inicial. De dentro para fora, o silêncio é interrompido pela sirene do real: evacuar a sala. VÁCUO! Agora sou eu que me vejo indefeso, imobilizado talvez pelo veneno da planta mutante que avançava em minha direção lá no início, na primeira cena desse filme, roteiro que nunca escrevi.

⁵ AUSTER, Paul. *op. cit.* p. 87.

Resolvo referir-me a mim mesmo como E. Fumo um cigarro. Em seguida escrevo. Fui. Nunca serei de novo.

Quando os mortos choram, é porque estão começando a se recuperar. Sussurra Pinóquio, corpo de madeira que avança pela galeria.

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL – BRASÍLIA/DF - 2003