

# AUTOENTREVISTA

Ismael Monticelli

2022

**P: Poderíamos dizer que no Brasil já existe uma tradição quanto aos modelos das dissertações e teses feitas por artistas. Elas, na maioria das vezes, consistem em textos onde os criadores aproximam suas produções com teorias e artistas referenciais, ancorando prática artística e teoria, assim como o volume final tende a seguir um formato semelhante ao das dissertações e teses de outros campos de conhecimento. Por que você resolveu adotar um formato de tese fora desse modelo?**

**R:** A forma da dissertação/tese é uma questão que me acompanha desde 2012.

Acredito que esse questionamento foi “plantado” em mim pelo próprio Programa de Pós-graduação que me aceitou como aluno naquela época – no caso, o curso de Mestrado em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas/RS. Fui aluno de sua primeira turma e, desta forma, ninguém sabia muito bem que formato poderiam ter as dissertações produzidas naquele Programa. A maioria de meus professores havia sido formada pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – que tem um modelo de tese bastante consolidado [devido ao fato da UFRGS ter sido uma das primeiras universidades brasileiras a constituírem um programa de pós-graduação para artistas].

Lembro de uma disciplina do primeiro semestre do mestrado que se chamava *Metodologia da Pesquisa em Artes*, onde as artista-professoras Adriane Hernandez e Angela Pohlmann propuseram um exercício: cada aluno se encarregaria de ler e estudar uma dissertação de mestrado produzida em um PPG diferente, com o intuito apresentá-la e debater sua forma e conteúdo com os colegas. Essa experiência serviu para que pudéssemos identificar os muitos caminhos que uma pesquisa em arte poderia percorrer dentro da universidade.

No entanto, acredito que a ideia da tese 100 modelos, presente no texto *Como a noite trabalha em estrela e por que*, de Jean Lancri, abordado naquela mesma disciplina, foi fundamental para que a “forma da tese” tenha se tornado uma questão de investigação para mim. Fazendo referência a “uma centena quanto à preposição sem”, o autor comenta que não haveria um modelo de tese a ser seguido, já que o objeto de estudo de uma pesquisa em poéticas visuais está em processo e é construído no

decorrer do próprio trajeto, podendo se desdobrar em muitos modelos, “tantos modelos quanto seriam os pesquisadores: esperamos contá-los um dia por centenas!”.<sup>1</sup>

Mesmo tendo se passado quase dez anos do início de meu mestrado, essas questões ainda me acompanham e seguem vivas e pulsantes, resultando no projeto de trabalho *A mesma velha coisa numa carroça nova em folha*.

**P: Por que você escolheu a forma fragmentária? Qual a relação dela com a sua prática artística?**

**R:** Minha ideia inicial não era adotar esse formato.

Comecei a pesquisar e selecionar trechos de textos que seriam utilizados na elaboração da tese, tentando ordená-los em um documento de Word de modo a facilitar a escrita de uma narrativa contínua e ordenada. No entanto, ao começar a tecer um texto linear, percebi que estava tornando as coisas muito mais sequenciais do que realmente eram... os trechos pareciam perder um pouco a sua potencialidade. Fiquei me perguntando se uma reflexão feita por um artista não poderia trazer como elemento a fragmentação e a não linearidade, que é inerente ao próprio fazer artístico.

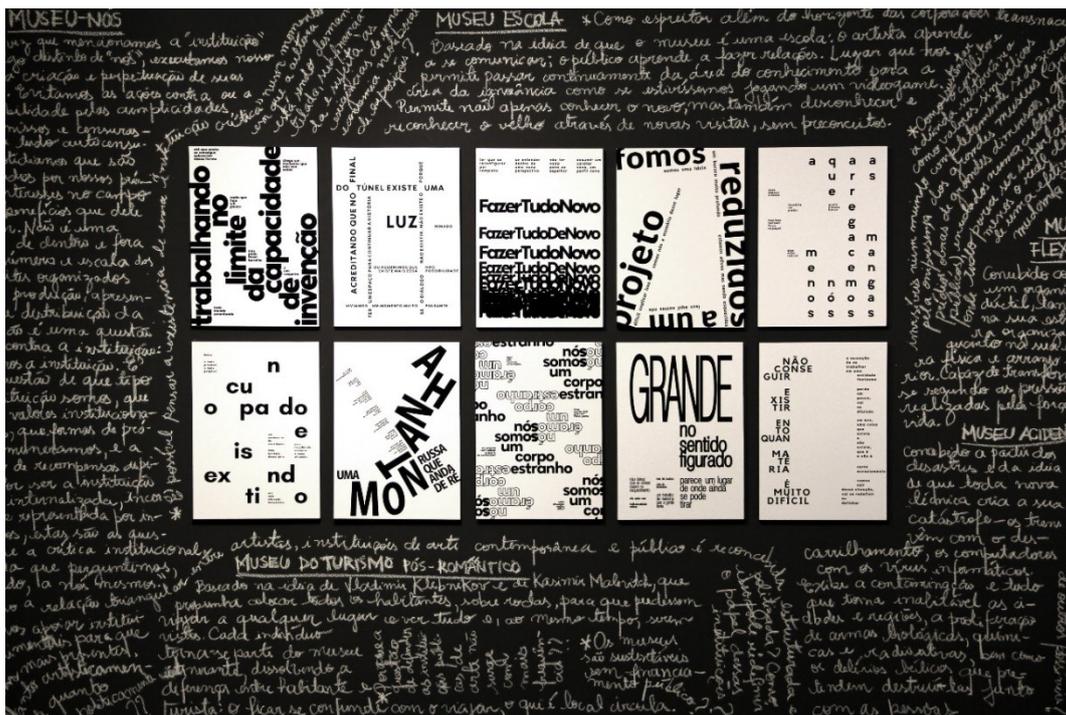
Lembrei também da leitura que Beatriz Sarlo faz das *Passagens* de Walter Benjamin. Ela comenta que o projeto inacabado do filósofo alemão apresenta um quebra-cabeça de fragmentos apropriados cujo modelo desapareceu. Ao invés de apresentar a “estampa definitiva que o jogo de quebra-cabeça nos incita a recompor”, a forma fragmentária do *Trabalho das Passagens* não mostra a “estampa”: “não há paisagem nem figuras concluídas, e o que o leitor” poderia recompor “é uma hipótese daquilo que essa estampa” poderia ser, “porque essa estampa não está realmente completa em nenhum lugar”. Sarlo também comenta que, ao se folhar e ler o trabalho do filósofo, temos a impressão de entrar em contato com a oficina de Walter Benjamin, o seu atelier de escrita.<sup>2</sup> Essas ideias me despertaram o desejo de tentar pensar uma tese que não fosse definitiva, mas uma “massa de matéria viva”... Uma espécie de estúdio de artista.

A partir desse raciocínio, também comecei a repensar a presença do fragmento dentro de meu trabalho. Desde 2016, meus projetos migraram da produção de imagens e objetos individuais para ocupações espaciais e instalações que, na maioria das vezes, recorrem a algum tipo de reordenação ou rearranjo dos diferentes fragmentos encontrados ao longo de cada pesquisa. Como, por exemplo, no trabalho *Exercício de*

<sup>1</sup> Jean Lancré em *Comment la nuit travaille en étoile et pourquoi*, texto publicado em *La recherche création: Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, 2006.

<sup>2</sup> Beatriz Sarlo em *A oficina da escritura*, texto publicado no livro *Sete ensaios sobre Walter Benjamin e um lampejo*, p. 29 – 40.

*Futurologia*, 2018, onde parti da história do Paço das Artes de São Paulo e da sua condição de instituição sem sede permanente. O resultado da proposta tornou-se um amálgama de fragmentos: as paredes cinzas apresentavam, escritos em giz branco, conceitos utópicos de museus entrecortadas por perguntas a respeito da condição das instituições culturais hoje – informações retiradas de diversas fontes bibliográficas; na parede de fundo, em meio ao caos de escritos, encontravam-se cartazes – elaborados a partir de pedaços de falas dos funcionários da própria instituição; e, no meio do espaço, uma mesa reunia um conjunto de sete maquetes para arquiteturas museais que pouco pareciam significar, esclarecer ou determinar: museu da aporia, da afasia, do inextricável, do imbróglio, misantropo, apócrifo e sonâmbulo.





*Exercício de futurologia, 2018.*  
 Projeto realizado no Paço das Artes alojado no Museu da Imagem e do Som, São Paulo.

Motivado por uma ideia de tese que pudesse corresponder à minha própria prática artística, comecei a investigar um pouco sobre o aparecimento do fragmento dentro da história do pensamento ocidental. Isso teria ocorrido com a publicação da Revista Athenæum, em 1798, que, ao apresentar as novas ideias do primeiro romantismo alemão, fez uso da forma fragmentária. Por trás desse movimento, havia certa desconfiança em relação ao discurso filosófico que era aceito e desejável – um discurso linear, contínuo, ordenado –, justamente porque o pensar ocorreria de maneira fragmentada. O fragmento seria uma maneira de apontar para diversas direções, abstendo-se de estabelecer uma verdade última e definitiva. Enquanto sujeitos de um discurso, seríamos movimento, seríamos compostos por pensamentos descontínuos e não lineares.

O primeiro romantismo alemão teria instaurado uma reviravolta ao colocar o princípio da descontinuidade como um novo marco filosófico. Seria uma forma de fazer filosofia apta, também, a provocar uma mudança estrutural no campo estético: a conclusão de uma obra de arte não teria importância, mas sim o seu fazer, o seu processo. A forma de pensar das filosofias anteriores já não serviriam mais, porque, inerente a uma grande conclusão, a um sistema filosófico, ou a uma obra de arte finalizada, haveria um processo, uma atividade, um movimento. Nesse sentido, haveria algo em comum entre fazer artístico e fazer filosófico: em ambas haveria um processo de estruturação, um movimento, um jogo com a imaginação e com as palavras.

Um relato mais atual que chamou minha atenção para a forma fragmentária foi uma entrevista concedida por Susan Sontag em 1979. Nela, a escritora comenta que “o fragmento seria a forma artística de nossa época”. A seu

ver, existiria “algo bem respeitável na forma do fragmento” por apontar lacunas, espaços e silêncios entre as coisas”, mas que, por outro lado, poder-se-ia “dizer que o fragmento é *literalmente* decadente – e não no sentido moral –, pois é o estilo do fim de uma era, e com isso quero dizer o fim de uma civilização, de uma tradição de pensamento ou de uma sensibilidade”.<sup>3</sup>

Fiquei pensando no caráter quase premonitório da entrevista de Sontag, que completa 44 anos em 2022... Para mim, é impossível não colocar essas ideias ao lado da criação de conteúdos aos pedaços para as redes sociais, assim como também é impossível não encarar essa lógica fragmentária como uma forma de expressão do fim de nossa era – ou o fim de tudo, já que é o imaginário do fim do mundo que parece estar desenhado em nosso horizonte.

**P: Fale um pouco sobre a ideia de apropriação que estaria em jogo na sua proposta.**

**R:** Eduardo Viveiros de Castro em uma entrevista de 2007 comenta que a citação “é o dispositivo modernista por excelência de criação”, sendo “na verdade o reconhecimento de que não há criação absoluta, a criação não é teológica, *ex nihilo*, você sempre cria a partir de algo que já existe. Como a famosa frase do Chacrinha: “Nada se cria, tudo se copia””. O que teria se consolidado “na consciência moderna é a ideia de que a criação precisa da cópia, a ideia da bricolagem de Lévi-Strauss, de que toda criação nasce numa espécie de permutação realizada sobre um repertório já existente”. Nesse sentido que a noção de *sampler* teria surgido para redefinir o estatuto da citação: “com o *sampler* você passa do todo à parte, da parte ao todo, do outro para você e de você para o outro sem costura...”<sup>4</sup>

*Samplear*, segundo Leonardo Villa-Forte, seria

retirar fragmentos de uma ou várias fontes e deslocá-los, reposicionando-os em determinado contexto diferente daquele de onde os fragmentos foram retirados. Esse reposicionamento se dá de acordo com os interesses daquele que selecionou e retirou o fragmento da fonte, e não de acordo com aqueles envolvidos na criação da fonte. Ou seja, assemelha-se a um reaproveitamento, um segundo uso dado a certo material.<sup>5</sup>

Na literatura, o *sample* se aproximaria “do que pensamos como uma citação ou uma apropriação. A diferença entre citação e apropriação é o

<sup>3</sup> Susan Sontag em *Entrevista completa para a revista Rolling Stone*, p. 59 – 61.

<sup>4</sup> Eduardo Viveiros de Castro na entrevista *Temos que criar um outro conceito de criação*, publicada em *Encontros – Eduardo Viveiros de Castro*, p. 183 – 187.

<sup>5</sup> Leonardo Villa-Forte em *Escrever sem escrever*, p. 24 – 25.

fato de a citação vir junto com o crédito, a referência à fonte, e a apropriação – próxima à lógica do saque –, nem sempre”.<sup>6</sup>

Em minha proposta, a citação não seria um acréscimo de sentido a um texto anterior, ela é o texto. A citação não viria para ilustrar. Ela vem para ser uma das partes do trabalho, em conexão com outras citações. É uma passagem “da “lógica do sentido” – algo que nos auxilie na compreensão – para a “lógica do uso” – onde não há diferença de hierarquia ou intenção entre o trecho apropriado e outros trechos. O trecho citado [...] é uma fonte a ser utilizada como *ready-made*”. Ela não está lá para esclarecer, confirmar ou fortalecer algo prévio, mas para integrar o trabalho em si.<sup>7</sup>

**P: O *Ensaio sobre os mestres* do escritor português Pedro Eiras é constituído de mais de 400 páginas de trechos apropriados de diversos autores, sem que o próprio escritor tenha adicionado absolutamente nada escrito “de próprio punho” à publicação. O trabalho implicou na montagem de um intrincado quebra-cabeça de passagens de origens distintas, de modo que ainda fosse possível identificar a continuidade de uma narrativa bem estabelecida. Seu trabalho se assemelha com esse procedimento?**

**R:** É importante ressaltar que meu trabalho não faz uso dos fragmentos exatamente como eles são.

No meu caso, fui, primeiramente, organizando as passagens pré-selecionadas, tentando organizá-las em grupos, estabelecendo relações de proximidade e distância. Comecei, também, a pensar em uma progressão narrativa para os fragmentos – apesar do Facebook possuir uma estrutura do tipo post, os perfis pessoais nessa plataforma foram projetados como a linha do tempo de uma vida, o que me conduziu a pensar que a ordem em que os fragmentos aparecem era algo relevante. Depois, ao tentar conectar os fragmentos, fui acrescentando alguns poucos textos de minha autoria e, ao mesmo tempo, fui fazendo algumas modificações textuais, até mesmo reescrevendo os trechos completamente, tentando conferir uma uniformidade de linguagem – como se tudo tivesse sido escrito por uma única pessoa [em alguns momentos, mantive os fragmentos exatamente como os encontrei].

Logo após, comecei a avaliar o fluxo de passagens como um todo, pensando em partir alguns fragmentos que estavam muito grandes, assim como também comecei a pensar a respeito das imagens. Selecionei imagens e vídeos que pudessem figurar entre os posts, refletindo em como eles poderiam oxigenar ou, por vezes, intrincar um fragmento ao outro.

---

<sup>6</sup> Ibid., p. 24 – 25.

<sup>7</sup> Ibid., p. 27.

Também comecei a criar um design gráfico para cada post textual – uma forma também de pensar os textos como imagens.

Com esse trabalho, tentei criar uma “colcha de retalhos que se torna, através de sua construção, um tecido entrelaçado dando forma e corpo à outra colcha” de retalhos – para usar as palavras do *Manifesto da literatura sampler* de Frederico Coelho e Mauro Gaspar<sup>8</sup>. É como se os retalhos textuais se desprendessem do material anterior e da pressuposta individualidade de cada fragmento, fundando um novo corpo criado pela invasão de outros corpos.<sup>9</sup>

Gosto de pensar que esse projeto é um Frankenstein.



**P:** Mas existe um ponto fundamental em sua proposta que você não comentou: seus fragmentos se organizam em uma *timeline* de Facebook e não em um livro. Antes de tocar nesse ponto, gostaria de perguntar: qual a sua relação com as redes sociais?

**R:** Utilizo esse tipo de plataforma há bastante tempo, acho que desde 2002. Entre 2009 e 2010, quando comecei a desenvolver uma pesquisa artística e, ao mesmo tempo, comecei a participar de algumas exposições, também criei uma conta no Facebook. Olhando em retrospecto, ao invés

<sup>8</sup> Frederico Coelho e Mauro Gaspar em *Manifesto da literatura sampler*, disponível em: [https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/12382/12382\\_5.PDF](https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/12382/12382_5.PDF)

<sup>9</sup> Leonardo Villa-Forte em *Escrever sem escrever*, p. 29.

de utilizar este tipo de plataforma como um diário do meu cotidiano, sempre tentei utilizá-las como um “braço de apoio” para meu processo de trabalho, compartilhando textos, imagens, vídeos e reportagens que me interessavam, informações que eram possíveis de se acessar rapidamente, bastando rolar a linha do tempo no aplicativo do celular. Pessoalmente, nunca me senti confortável em compartilhar nas redes sociais informações sobre minha vida privada.

Lembro de evitar compartilhar fotografias até mesmo de meus projetos finalizados ou das exposições montadas. Não porque considerasse preciosas as imagens produzidas por mim, mas acreditava que, ao fornecer as fotografias do que era para ser experienciado ao vivo, já estaria modulando de antemão a experiência do público [afinal de contas, quantas vezes eu mesmo já não rechacei uma exposição, ou trabalho, cujo acesso só obtive por imagens postadas em redes sociais?].

Se o gesto de postar fotos de obras ou de exposições nas redes sociais podia tirar-lhes o vigor ou enfraquecê-las, o mesmo – pensava eu – não deveria ocorrer quando postava imagens, textos e vídeos de um processo artístico em curso. Sob este raciocínio que, a partir de 2016, comecei a utilizar tanto o Facebook como o Instagram para registrar e divulgar as etapas das pesquisas artísticas que estava realizando.

Essa forma de *abrir* o processo de trabalho a olhos alheios acabou por gerar significativas contribuições vindas por parte do público – os seguidores das minhas páginas pessoais. Como foi o caso do projeto *Corpo político*, cujo ponto de partida foi a criação de um arquivo virtual de camisetas-manifesto – tanto as que foram produzidas recentemente, como as que foram criadas em décadas anteriores. As camisetas mapeadas carregam palavras e frases que expressam desde pensamentos coletivos, públicos e críticos – “Museu é do povo”, “Eleja um palhaço, espere um circo”, “Liberte todos os prisioneiros políticos” –, até questões individuais, subjetivas e irônicas – “Queria estar dormindo”, “Eu sobrevivi a mais uma reunião que deveria ter sido um e-mail”, “Satanás é meu sugar daddy”. A formação deste arquivo de mais de 2.500 imagens – ainda em expansão – só foi possível graças à contribuição de muitas pessoas, que me enviavam fotografias suas vestindo camisetas-manifesto, bem como encaminhavam a mim imagens fortuitamente encontradas nas redes sociais.





Algumas imagens do arquivo do projeto *Corpo político* [2019], disponível integralmente no endereço [www.ismaelmonticelli.com/corpopolitico](http://www.ismaelmonticelli.com/corpopolitico)

Acho que, antes da pandemia da Covid-19, existia, para mim, uma clara distinção entre público e privado, entre o que era passível de ser compartilhado publicamente na internet e o que deveria permanecer guardado na minha privacidade. Agora, essa distinção já não parece mais tão clara.

**P:** A seu ver, por que essa distinção não é mais clara?

**R:** Acho que, até o surgimento da pandemia, sempre tentei distinguir o presencial do virtual. A meu ver, uma coisa era a vida, aquilo que acontecia na presença física de pessoas, coisas e situações... Outra, bastante distinta, era a internet, que jamais poderia ser considerada um mundo próprio: ela não seria mais do que uma poderosa ferramenta, que nos auxiliaria a atuar e nos mover dentro da fisicalidade da presença – ou mesmo gerenciá-la –, sem jamais prescindir dela.

No entanto, quando começou o confinamento domiciliar, esse limite acabou se confundindo para mim... Parece que muitas pessoas, assim como eu, ficaram tentando compensar o desaparecimento da esfera pública com a presença online, como se o consumo e produção de conteúdo para internet tivesse se convertido em uma forma de atestar a

existência, uma espécie de luta contra o apagamento – como se o mundo presencial tivesse perdido seus contornos e a virtualidade tivesse ganhado dimensões de mundo.

Mas o mais curioso desse “excesso de realidade” que começamos a assistir diariamente nas telas dos nossos celulares e computadores foi, talvez, o ar ficcional [e artificial] dos conteúdos autobiográficos que as pessoas estavam produzindo. A impressão era de ver diversos protagonistas narrando as suas vidas nas redes sociais como um filme produzido para um grande público.

Em uma obra cinematográfica ficcional ou peça teatral, possuímos acesso limitado à vida de um personagem. É só a partir do que os roteiristas e dramaturgos escolheram mostrar ou ocultar que extraímos informações a respeito da sua existência – a relação dele com os outros personagens, as suas motivações, emoções, as atividades desempenhadas no dia a dia, etc. Eles aparecem na trama de maneira fragmentada, em situações cuidadosamente escolhidas com o objetivo de estabelecer seus contornos. De forma semelhante, passei a entender que nós também fazemos uso dessas mesmas estratégias dentro das redes sociais. O contato com uma pessoa no Facebook, por exemplo, é dado através dos fragmentos por ela postados na linha do tempo e nos stories. É por meio da publicação de pedaços selecionados – por vezes, milimetricamente pensados, tratados e filtrados – que cada um de nós apresenta-se, dá-se a ver.

Foi a partir dessa ideia, de que existiria um caráter autobiográfico e, ao mesmo tempo, ficcional nas redes sociais, que surgiu minha proposta de trabalho.

**P: Comente sobre esse “caráter autobiográfico e, ao mesmo tempo, ficcional das redes sociais”.**

**R:** Antes de responder, gostaria de citar três exemplos que, a meu ver, levaram ao limite o caráter ficcional das redes sociais.

O primeiro é de 2014, quando a estudante universitária holandesa Zilla van den Born começou a desenvolver seu trabalho de conclusão de curso em design a partir da premissa de que nem tudo que vemos no Facebook é verdadeiro. Assim, ela passou quarenta e dois dias isolada em seu apartamento, montando cenários em seu estúdio fotográfico e usando o Photoshop para criar imagens de suas férias de mentira na Tailândia. As montagens foram críveis a ponto de sua família e amigos acreditarem que ela realmente estava na Tailândia passando férias. Além das postagens no Facebook, a estudante também criou um cenário simulando o interior do hotel em que supostamente estava hospedada para conversar com parentes e amigos pelo Skype. Em entrevista para o site *BuzzFeed*, a jovem disse que o objetivo dessa experiência foi “provar como é fácil a realidade

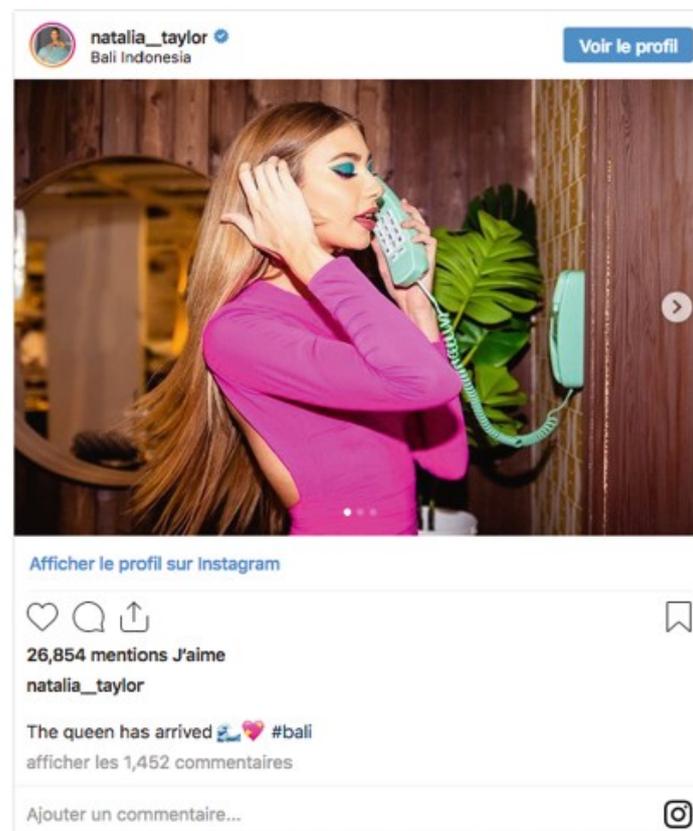
ser distorcida e mostrar às pessoas que podemos filtrar e manipular o que mostramos nas redes sociais”. “Todos sabem que as fotografias de modelos são manipuladas, mas muitas vezes queremos ignorar o fato de que também manipulamos a realidade nas nossas vidas”, conclui Zilla.<sup>10</sup>



*Zilla van der Born montando suas férias falsas no Photoshop.*

<sup>10</sup> Essa experiência é analisada por Patrícia Peres Ferreira Nicolini, Clesiane Bindaco Benevenuti e Analice de Oliveira Martins no artigo “*Eu biográfico*” ou “*eu ficcional*”? – *A inconstância entre o real e a ficção nas redes sociais*, publicado nos Cadernos do CNLF, vol. XX, nº 06 – Estilística e língua literária.

O segundo exemplo é de 2020, quando a cantora e youtuber Natalia Taylor falseou no Instagram uma viagem de férias para Bali a partir de uma série de fotografias que tirou dentro da loja Ikea mais próxima de sua casa. Taylor desvendou em vídeo, dentro de seu canal de YouTube, como foi relativamente fácil fabricar férias falsas dentro de uma loja de departamento, já que nela há uma variedade enorme de showrooms mobiliados. Ela só havia tomado cuidado para não mostrar nas imagens as etiquetas de preço e outros compradores visitando a loja – embora ela tenha deixado propositalmente alguns preços a mostra para ver se seus seguidores notariam a farsa. A julgar pelos comentários das fotos, a farsa não foi descoberta até ela publicar o vídeo contando sobre a experiência.



A viagem à Bali feita dentro de uma loja Ikea – “The queen has arrived”.

E, por fim, o documentário *Fake Famous – Uma experiência surreal nas redes*, de 2021. Nele, o cineasta e jornalista Nick Bilton faz uma crítica contundente diante da mais popular rede social nos últimos tempos: o Instagram. "Todo o conceito de influencer é fazer você se sentir mal com sua própria vida", declara em uma das primeiras cenas. Determinado a provar a superficialidade e os limites da falsidade por trás de todo o glamour da rotina de um influenciador digital, Bilton propôs um experimento: selecionar três jovens “comuns” e transformá-los, em pouco tempo, em famosas personalidades virtuais, submetendo-os a mudanças de aparência, sessões de fotos e compra de *bots* para aumentar seus seguidores e engajamento. Dos três jovens selecionados, a única que permaneceu até o final foi a aspirante a atriz Dominique Druckman, que,

devido as poucas oportunidades em sua área se via obrigada a trabalhar como estoquista em uma loja de roupas. Ao atingir mais de 250 mil seguidores – maior parte deste montante constituído através da compra de seguidores falsos pela produção do documentário –, ela passou a receber inúmeras propostas de diversas marcas para promover em seu perfil de Instagram, além de ser convidada para participar de eventos junto a famosos nomes da internet. Conseqüentemente, sua carreira de atriz também acabou decolando.<sup>11</sup>



*A equipe do documentário Fake Famous produzindo caseiramente fotografias para o Instagram, falseando que Dominique Druckman está desfrutando das atividades oferecidas por um hotel de luxo.*

Paula Sibilia, no livro *O show do eu*, comenta que as narrativas produzidas nas redes sociais poderiam ser colocadas lado a lado de outros gêneros literários como as cartas, os diários íntimos, as memórias, os álbuns e as autobiografias. No entanto, classificar esse tipo de literatura como autobiográfica não é algo simples, porque não há nada inerente às características formais ou ao conteúdo delas que nos permitam diferenciá-las das ficções. Ao exemplificar, Sibilia comenta que, muitas vezes, os romances utilizam códigos autobiográficos, “como é o caso das sagas epistolares ou das falsas autobiografias”, tornando-se “incontáveis os relatos fictícios que incorporam eventos realmente vivenciados por seus autores”.<sup>12</sup>

Embora a distinção entre narrativas ficcionais e autobiográficas seja ambígua, ela ainda parece persistir amparada “na garantia de uma existência real [...] que dela pretendem dar conta”.<sup>13</sup> O crítico literário Philippe Lejeune, em 1975, comentou que o que diferenciaria as obras autobiográficas das demais seria o estabelecimento de um *pacto de*

<sup>11</sup> Documentário *Fake Famous – Uma experiência surreal nas redes* [2021], direção de Nick Bilton.

<sup>12</sup> Paula Sibilia em *O show do eu*, p. 56.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 56.

*leitura*. Este acordo se basearia “na crença, por parte do leitor, de que” coincidiriam “as identidades do *autor*, do *narrador* e do *protagonista* da história que está sendo contada.”<sup>14</sup> A seu ver, se o leitor acredita que uma mesma pessoa ocupa esses três papéis dentro de uma narrativa, então se trataria “de uma obra autobiográfica”.<sup>15</sup>

As redes sociais, nesse sentido, se enquadrariam nessa categoria: seriam, portanto, manifestações renovadas dos velhos gêneros autobiográficos. O *eu* que fala e se mostra na rede também costuma ser tríplice. Além disso, e pelo menos em certa medida, não deixaria de ser uma ficção, já que o estatuto do *eu* é sempre frágil.

### **P: Frágil em que sentido?**

**R:** Embora se apresente como o mais insubstituível dos seres e a mais real, em aparência, das realidades, como diz Pierre Bourdieu em um artigo de 1986<sup>16</sup>, o *eu* de cada um de nós seria uma entidade complexa e vacilante. Uma unidade ilusória construída na linguagem, a partir do fluxo caótico e múltiplo de cada experiência individual.<sup>17</sup> O narrador de si não é onisciente e nem tudo pode controlar, “pois muitos dos relatos que dão espessura ao *eu*” seriam “inconscientes, involuntários e até mesmo contraditórios ou indesejados. E, além disso, boa parte desses discursos se origina fora de si, já que os outros também nos narram”. “Assim, tanto o *eu* como seus enunciados” seriam

heterogêneos: para além de qualquer ilusão de identidade, eles sempre estarão habitados pela alteridade. Toda comunicação requer a existência do outro, do mundo, do alheio, do *não-eu*, por isso todo discurso é dialógico e polifônico, inclusive os monólogos e os diários íntimos, pois a sua natureza é sempre intersubjetiva. Todo relato se insere num denso tecido intertextual, entremeado com infinitas narrativas e impregnado de outras vozes.<sup>18</sup>

### **P: Nós tramamos nossas narrativas estando, ao mesmo tempo, tramados de narrativas de outros. Como você vê essa ideia dentro de uma rede social como Facebook?**

**R:** Anteriormente, como comenta Sibilía, existia uma outra ideia de ser humano. Pensava-se que cada pessoa seria dotada de uma profundidade

<sup>14</sup> LEJEUNE, 1975 apud SIBILIA, 2016, p. 57.

<sup>15</sup> Paula Sibilía em *O show do eu*, p. 56 – 57.

<sup>16</sup> BOURDIEU, 1986 apud SIBILIA, 2016, p. 57.

<sup>17</sup> Paula Sibilía em *O show do eu*, p. 57.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 58.

que escondia uma bagagem enigmática, chamada *eu*. Cada ser humano guardaria dentro de si

infinitos dados, acontecimentos vividos ou fantasiados, pessoas queridas ou esquecidas, desejos inconscientes, firmes ambições, vontades inconfessáveis, medos, afetos, ódios, amores, dúvidas, certezas, dores, alegrias, lembranças traumáticas ou difusas... enfim, todos os sedimentos da experiência vivida e da imaginação de cada um.<sup>19</sup>

A identidade só se daria a ver conforme se fosse mergulhando na profundidade de si – embora isso fosse algo complicado, porque aquilo que nos constitui seria volátil, fluido, espectral. Seus contornos apenas poderiam “ser intuídos ocasionalmente, como um clarão que de repente reluz e logo se esvai, entrevisto de maneira [...] confusa, seja por acaso ou após um” trabalho de introspecção.<sup>20</sup>

Essa ideia de um *eu* privado – que não estava visível e acessível para os outros – teria se transformado conforme os muros que separavam os ambientes públicos e privados na sociedade industrial foram desmoronando, deixando visível a intimidade de cada um e de qualquer um.<sup>21</sup> E, mais atualmente, no começo do século XXI, a ideia de interioridade individual teria se enfraquecido ainda mais quando as pessoas passaram a projetar suas intimidades na visibilidade das telas. O *eu* não se encontraria mais no espaço interior da alma ou dos conflitos psíquicos, mas na superfície do corpo – ou, mais precisamente, na imagem visível do que cada um é. As telas – seja do computador, da televisão, do celular – teriam expandido o campo de visibilidade, ao tornar esse espaço propício à projeção de selfies onde cada um deve performar a sua própria subjetividade.<sup>22</sup>

Nesse sentido que as redes sociais poderiam ser consideradas manifestações renovadas dos velhos gêneros autobiográficos, porque, cada um, ao criar seu perfil e alimentá-lo diariamente, estaria trabalhando em prol da elaboração de um personagem chamado *eu*... Um *eu* dotado de uma personalidade atraente, única, especial, cuja potência e valor residiria na singularidade do seu estilo e na sua decorrente capacidade de atrair uma grande quantidade de seguidores e fãs.<sup>23</sup> Seria quase como se os usuários estivessem criando a si próprios como obras de arte que deveriam ser vistas e, nessa exposição, precisariam conquistar os aplausos do público.<sup>24</sup>

Aqui residiria, a meu ver, um ponto de contradição das escritas de si produzidas nas redes sociais. As subjetividades singulares que assistimos

---

<sup>19</sup> Ibid., p. 125.

<sup>20</sup> Ibid., p. 125.

<sup>21</sup> Ibid., p. 126

<sup>22</sup> Ibid., p. 148 – 151.

<sup>23</sup> Ibid., p. 308.

<sup>24</sup> Ibid., p. 301.

serem transmitidas nas telas foram, e continuam sendo, autocriadas em relação a outras. A originalidade do *eu* é construída a partir da observação e apropriação de parte do *eu* de outros. Além disso, essas subjetividades são autocriadas em contato permanente com o olhar alheio, algo modelado para ser mostrado, compartilhado, curtido, comentado e admirado.<sup>25</sup>

Acredito que, em uma rede social como Facebook, fica mais evidente a ideia de que o *eu* é formado por um amálgama de outros. Nesse ambiente virtual, surgido desde o seu início com o recurso *compartilhar*, com um clique nós transformamos as informações de outros em nossas próprias. Nele, podemos compartilhar coisas que, na maioria das vezes, desconhecemos a origem. Mesmo que as informações sejam compartilhadas sem qualquer tipo de modificação ou mesmo que os autores estejam explicitados, tal recurso parece, a meu ver, implicar uma forma de posse: tirar coisas de seus contextos para inserir em outro – no caso, para introduzi-las na trama narrativa do *eu*.

E, talvez, seja através da construção desses discursos autorreferentes entremeados de fragmentos de outros que a experiência da própria vida ganhe forma e conteúdo, adquira consistência e sentido ao se cimentar em torno de um *eu*. Como comenta Sibilia, em 1871 Arthur Rimbaud teria sintetizado esse paradoxo na seguinte frase: "eu é um outro". O poeta francês tinha então dezessete anos de idade e a internet estava longe de ser sequer imaginada; mesmo assim, essa frase misteriosa conseguiria "evocar a índole sempre esquiva e múltipla deste sujeito gramatical: *eu*, a primeira pessoa do singular".<sup>26</sup>

**P: A ideia da criação de si próprio como uma obra de arte parece ressoar na figura do artista que procura torna-se influencer digital – talvez, tentando conquistar nas redes sociais o status de celebridade.**

**R:** Naqueles momentos pandêmicos iniciais, surgiram alguns textos que tentavam pensar os motivos pelos quais os artistas passaram a produzir tanto conteúdo para as redes, como *Parem a competição já*<sup>27</sup> de Daniel Jablonski e Flora Leite – que sugeria que a interrupção forçada das atividades poderia servir para que os criadores refletissem se era realmente necessário "produzir tanto, expor e expor-se tanto". Apesar do massivo compartilhamento que tal narrativa teve no circuito da arte brasileira, ver aspectos positivos e produtivos na catástrofe de uma pandemia soava como algo estranho, assim como solicitar um momento de pausa para aqueles artistas que não dispõem de herança, casa própria e/ou emprego com carteira assinada – e que, portanto, com a interrupção total

---

<sup>25</sup> Ibid., p. 302 – 303.

<sup>26</sup> Ibid., p. 58 – 59.

<sup>27</sup> Daniel Jablonski e Flora Leite em *Parem a competição já*, publicado no site da Revista Select: <https://www.select.art.br/parem-a-competicao-ja/>

das atividades culturais, precisavam encontrar urgentemente formas de se sustentar – soava um tanto elitista.

A pandemia e o processo de virtualização da maioria das atividades e funções afetou a arte e, conseqüentemente, abalou o modo como os artistas apresentam tanto seus trabalhos quanto a si mesmos para o público. Parece que o mundo da arte ficou mais confundido com o ambiente das redes sociais. É curioso que uma plataforma de personagens virtuais, de auto ficção, como Facebook e Instagram, esteja influenciando profundamente as decisões que desaguam na arte... Cada dia mais curadores estão assumindo essas plataformas como ferramentas de pesquisa e acompanhamento, ao mesmo passo em que cada vez mais artistas tem utilizado seus perfis para divulgar seus trabalhos. Nela, colecionadores compram obras diretamente dos artistas, assim como artistas passam a ser representados por determinadas galerias que tiveram acesso aos seus trabalhos através do Instagram. Protestos virtuais são capazes de cancelar exposições e eventos, como são capazes de gerar interesse sobre determinados assuntos e catapultar artistas. E, se isso, de fato, acontece, o número de seguidores, de likes, views e compartilhamentos passam a ser os principais elementos na complexa equação de legitimação e reconhecimento [é importante lembrar que, em 2020, vimos surgir no Brasil o primeiro edital de patrocínio cultural que assumiu como critério selecionar projetos, cujos proponentes tivessem somados o maior número de seguidores em suas redes sociais – Instagram e Facebook – e de inscritos no canal do YouTube].<sup>28</sup>

Dentro de uma conjuntura como essa, fico me perguntando se existiria algum caminho para que os artistas possam não utilizar as mesmas estratégias exibicionistas e performáticas utilizadas pelas celebridades/influencers. Quais são as alternativas?

Acredito que os artistas estejam tentando repensar seu modo de atuação, procurando formas de se sobreviver em um contexto cada vez mais rarefeito de oportunidades [nós estamos sobrevivendo em uma país que teve seu Ministério da Cultura reduzido à Secretaria, com uma Lei de Incentivo propositalmente emperrada e diminuída pelos gestores no poder, assim como vemos um mercado de arte que insere e vende a obra de um número ínfimo de artistas para a quantidade de criadores existentes]. É como se toda essa precarização – do que já era precário – tivesse trazido para o contexto da arte a consciência de que tudo aquilo que permanece “oculto, fora do campo da visibilidade – seja dentro de si, trancado no lar ou no interior do quarto próprio” –, pudesse correr “o triste risco de não ser interceptado por olho” nenhum. “E, de acordo com as premissas básicas da sociedade do espetáculo e da moral da visibilidade e da conexão, se ninguém vê alguma coisa não há como garantir que isso de

---

<sup>28</sup> O edital cultural a que me refiro é o do Banco Banrisul, cuja polêmica pode ser entendida através dessa matéria: <https://sul21.com.br/noticias/geral/2020/06/edital-do-banrisul-que-tem-no-de-seguidores-em-redes-sociais-como-criterio-de-selecao-desagrada-musicos/>

fato exista”. No monopólio da aparência, no regime da quantificação de likes, views e compartilhamentos, tudo o que fica na escuridão ou que for invisível simplesmente não é ou não existe.<sup>29</sup>

A impressão que fica é que as redes sociais deixaram o “mercado de personalidades”<sup>30</sup> mais visível e consolidado... A imagem de cada artista teria passado a ser o seu principal valor de troca. Parece ter muito mais a ver com os valores que a sua pessoa representa e não tanto com a arte que ela faz...

**P: Por que você decidiu omitir a autoria no Facebook dos textos e das imagens que você se apropriou?**

**R:** Preciso admitir que a autoria é uma questão que, muitas vezes, me escapa. Existem textos e imagens que me aproprio conscientemente, mas que, em contrapartida, também existem coisas que penso, falo, crio e escrevo que já foram pensadas, faladas, criadas e escritas por outros, mas que não faço ideia disso.

Talvez, minha proposta se relacione um pouco com o conceito de autoria presente na obra do escritor argentino Jorge Luis Borges. Em sua produção, paira a ideia de que a autoria é algo difícil de se estabelecer precisamente, porque nós somos tramados por um número infinito de narrativas, provenientes de origens e tempos muito diversos, cujos autores, em sua maioria, desconhecemos. Nós seríamos fruto de todas as pessoas e acontecimento que nos antecederam. Como comenta o escritor em uma das cinco aulas ministradas na Universidade de Belgrano em 1978:

Nosso eu, para nós, é o que menos importa. O que significa sentir-nos "eu"? Que diferença pode haver entre sentir-me Borges e vocês se sentirem A, B ou C? Nenhuma, absolutamente. Esse "eu" é o que partilhamos, é o que está presente, de uma maneira ou de outra, em todas as criaturas. Então seria possível dizer que a imortalidade é necessária, não a pessoal, mas essa outra imortalidade. [...] Dediquei estes últimos vinte anos à poesia anglo-saxônica, sei muitos poemas anglo-saxônicos de cor. A única coisa que não sei é o nome dos poetas. Mas que diferença faz? Que diferença faz se eu, ao repetir poemas do século IX, estou sentindo uma coisa que alguém sentiu naquele século? Aquela pessoa está vivendo em mim naquele momento, eu sou aquele morto. Cada um de nós é, de alguma maneira, todos os homens que já morreram. Não só os do nosso sangue. Claro, herdamos coisas de nosso sangue. Eu sei – minha mãe me disse – que, toda vez que repito versos ingleses, repito-os com a voz de meu pai. (Meu pai morreu em 1938, que foi quando Lugones se matou).

<sup>29</sup> Paula Sibilia em *O show do eu*, p. 151.

<sup>30</sup> David Riesman vai elaborar no livro *A multidão solitária*, de 1950, a ideia de “mercado de personalidades”.

Quando repito versos de Schiller, meu pai está vivendo em mim. As outras pessoas que me ouvirem, essas viverão em minha voz, que é um reflexo da voz dele que foi, talvez, um reflexo da voz de seus antepassados. Como faremos para saber? Ou seja, podemos acreditar na imortalidade. [...] Essa imortalidade é obtida nas obras, na memória que deixamos nos outros. Essa memória pode ser ínfima, pode ser uma frase qualquer. Por exemplo: "Fulano de tal, melhor perdê-lo que encontrá-lo". Não sei quem inventou essa frase, mas toda vez que a repito sou aquele homem. Que diferença faz que esse modesto *compadrito* tenha morrido, se ele vive em mim e em cada um que venha a repetir essa frase? O mesmo se pode dizer da música e da linguagem. A linguagem é uma criação, vem a ser uma espécie de imortalidade. Estou usando a língua castelhana. Quantos mortos castelhanos estão vivendo em mim? Não interessa minha opinião nem meu julgamento; não interessam os nomes do passado se estamos continuamente contribuindo para o futuro do mundo, para a imortalidade, para nossa imortalidade. Essa imortalidade não tem por que ser pessoal, pode prescindir do acidente de nomes e sobrenomes, pode prescindir de nossa memória. [...] Talvez o mais importante seja o que não recordamos de maneira precisa, talvez o mais importante seja o que recordamos de forma inconsciente. Para concluir, direi que acredito na imortalidade: não na imortalidade pessoal, mas na cósmica. Continuaremos sendo imortais; para além de nossa morte física fica nossa memória, e para além de nossa memória ficam nossos atos, nossos feitos, nossas atitudes, toda essa maravilhosa parte da história universal, mesmo que não o saibamos e é melhor que não saibamos.<sup>31</sup>

Esse pensamento – dentre outros – me levou a omitir a autoria dos textos, imagens e vídeos apropriados, assim como tentei eliminar, quando foi possível, indícios temporais e geográficos [claro que, para efeitos do conhecimento que é produzindo dentro da universidade, tudo foi devidamente numerado e todas as referências e origens são disponibilizadas na versão impressa do trabalho].

**P: Por trás de sua proposta, existe um desejo de anonimato?**

**R:** Realmente, não sei responder essa questão. Mas confesso que, nos últimos tempos, tenho me divertido com a ideia de ser *ninguém*, porque a identidade, às vezes, pode se converter em uma prisão.

Lembro muito daquela história quando Christian Delacampagne, em janeiro de 1980, pediu a Michel Foucault uma entrevista para o suplemento dominical do *Le Monde*. O filósofo aceitou imediatamente, mas colocou uma condição prévia: que sua identidade permanecesse anônima; seu nome não deveria aparecer e todos os indícios que permitissem adivinhá-

---

<sup>31</sup> Jorge Luis Borges em *A imortalidade*, publicado no livro *Borges oral e sete noites*, p. 32 – 35.

lo deveriam ser eliminados da entrevista. O filósofo justificou sua posição da seguinte forma:

estando o cenário intelectual sob o domínio da mídia, as estrelas prevalecendo sobre as ideias e o pensamento como tal não sendo mais reconhecido, o que se diz conta menos do que a personalidade daquele que fala. E mesmo esse tipo de crítica sobre o predomínio da mídia pode ser desvalorizado – pode inclusive alimentar aquilo que ele busca denunciar – se é proferido por alguém que, sem o querer, já ocupa um lugar no sistema da mídia. É preciso então, para romper com esses efeitos perversos e tentar fazer ouvir uma palavra que não possa ser banalizada em função do nome de quem ela procede, decidir-se a entrar no anonimato.<sup>32</sup>

Apesar da ideia ter agradado Delacampagne, foi uma tarefa difícil conseguir convencer o *Le Monde* a topiar a entrevista com o "filósofo mascarado". O segredo da autoria ficou guardado até a morte de Foucault.

A entrevista abria com a seguinte pergunta/resposta:

Delacampagne: Permita-me perguntar-lhe inicialmente por que você escolheu o anonimato?

Filósofo mascarado: Você conhece a história desses psicólogos que tinham ido apresentar um pequeno filme-teste em um vilarejo nos confins da África. A seguir, eles pediram aos espectadores para relatar a história da forma como eles a haviam compreendido. Pois bem, dessa anedota com três personagens, apenas uma coisa lhes havia interessado: a passagem das sombras e das luzes através das árvores. Entre nós, os personagens impõem sua lei à percepção. Os olhos se lançam preferencialmente sobre as figuras que vão e vêm, surgem e desaparecem. Por que eu lhe sugeri que utilizássemos o anonimato? Pela nostalgia do tempo em que, sendo de fato desconhecido, o que eu dizia tinha algumas chances de ser ouvido. Com o leitor eventual, a superfície de contato era sem arestas. Os efeitos do livro surgiam em lugares inesperados e delineavam formas nas quais eu não havia pensado. O nome é uma facilidade. Vou propor uma brincadeira: a do "ano sem nome". Durante um ano, os livros seriam editados sem o nome do autor. Os críticos teriam que se virar com uma produção inteiramente anônima. Mas devo estar sonhando, pois talvez eles nada tivessem a dizer: então todos os autores esperariam o ano seguinte para publicar seus livros...<sup>33</sup>

Sobre ser *ninguém*, também gosto daquele episódio ocorrido dentro das manifestações que ocorreram no Brasil em junho de 2013. Durante um dos atos em São Paulo, interrogada por um jornalista que queria saber algo

---

<sup>32</sup> Michel Foucault em *O Filósofo Mascarado*, publicado em *Arqueologia da Ciências e História dos Sistemas de Pensamento. Ditos e Escritos II*, p. 301.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 302.

sobre sua identidade política ou ideológica, uma manifestante teria respondido: “escreve aí, eu sou ninguém”<sup>34</sup>.

Talvez seja importante lembrar também de onde saiu o título dessa autoentrevista, que foi um verso apropriado do poema *Não sou ninguém*, de Emily Dickinson:

I'm Nobody! Who are you?  
Are you – Nobody – too?  
Then there's a pair of us!  
Don't tell! they'd advertise – you know!

How dreary – to be – Somebody!  
How public – like a Frog –  
To tell one's name – the livelong June –  
To an admiring Bog!

Não sou Ninguém! Quem é você?  
Ninguém – Também?  
Então somos um par?  
Não conte! Podem espalhar!

Que triste – ser – Alguém!  
Que pública – a Fama –  
Dizer seu nome – como a Rã –  
Para as palmas da Lama!<sup>35</sup>

### **P: Existe alguma vantagem em ser *ninguém*?**

**R:** O poeta Carlito Azevedo, em 10 de novembro de 2010, decidiu criar um perfil no Facebook. No entanto, ao invés de entrar como seu próprio nome, o escritor resolveu assumir uma nova identidade: *Hélène Bessette*.

Azevedo se apropriou do nome de uma romancista e dramaturga francesa, nascida em 1918 e falecida em 2000. Apesar de Bessette ter sido muito admirada por Marguerite Duras, Nathalie Sarraute, Simone de Beauvoir e Dominique Aury, e de ter publicado treze romances em vida, a escritora permaneceu desconhecida do grande público.

Hoje, é praticamente impossível reconstituir a experiência literária vivida por Carlito ao postar – se apropriar/inventar/modificar/adaptar – versos pouco ou nada conhecidos de poetas poloneses, húngaros, austríacos e japoneses. Como comentou minha orientadora, amiga faceboquiiana de Hélène Bessette, Carlito, em certo momento, “matou” a personagem e assumiu a sua identidade. No entanto, as publicações de

<sup>34</sup> Peter Pál Pelbart em *Anota aí: eu sou ninguém*, publicado no Jornal Folha de São Paulo, 19 de julho de 2013.

<sup>35</sup> Emily Dickinson em *Não sou ninguém! Quem é você?*, tradução de Augusto de Campos, publicado no livro *Não sou ninguém*, p. 54 – 55.

Azevedo/Bessette já não existem mais. O único comentário sobre tal experimento é possível de se encontrar em uma matéria de jornal, publicada em maio de 2011, onde Carlito diz: “Ter sido uma pré-adolescente loura de Ray-Ban vermelho me deu uma incrível liberdade. Carlito teria tido mais medo de errar, Hélène não tinha medo de nada. Às vezes até tenho saudades dela”.<sup>36</sup>

**P: Mas o fato de omitir as autorias dos materiais apropriados não faz com que você assuma que tais materiais são integralmente e originalmente seus? Enfim, o perfil de Facebook leva o seu nome...**

**R:** Talvez, a melhor resposta para essa pergunta seja, mais uma vez, um texto de Borges, que se chama *Borges e eu*:

Ao outro, a Borges, é que sucedem as coisas. Eu caminho por Buenos Aires e me demoro, talvez já mecanicamente, para olhar o arco de um vestibulo e o portão gradeado; de Borges tenho notícias pelo correio e vejo seu nome em uma lista tríplice de professores ou em um dicionário biográfico. Agradam-me os relógios de areia, os mapas, a tipografia do século XVIII, as etimologias, o gosto do café e a prosa de Stevenson; o outro compartilha essas preferências, mas de um modo vaidoso que as transforma em atributos de um ator. Seria exagerado afirmar que nossa relação é hostil; eu vivo, eu me deixo viver, para que Borges possa tramar sua literatura, e essa literatura me justifica. Não me custa nada confessar que alcançou certas páginas válidas, mas estas páginas não podem salvar-me, talvez porque o bom já não seja de ninguém, nem mesmo do outro, mas da linguagem ou da tradição. Além disso, eu estou destinado a perder-me, definitivamente, e só algum instante de mim poderá sobreviver no outro. Pouco a pouco vou cedendo-lhe tudo, embora conheça seu perverso costume de falsear e magnificar. Spinoza entendeu que todas as coisas querem perseverar em seu ser; a pedra eternamente quer ser pedra e o tigre um tigre. Eu permanecerei em Borges, não em mim (se é que sou alguém), mas me reconheço menos em seus livros do que em muitos outros ou do que no laborioso rasqueado de uma guitarra. Há alguns anos tentei livrar-me dele e passei das mitologias do arrabalde aos jogos com o tempo e com o infinito, mas esses jogos agora são de Borges e terei que imaginar outras coisas. Assim minha vida é uma fuga e tudo eu perco e tudo é do esquecimento, ou do outro. Não sei qual dos dois escreve esta página.<sup>37</sup>

Mas, de toda forma, a autoria é uma questão complicada e eu tenho alguns problemas com essa ideia...

---

<sup>36</sup> Luiz Fernando Vianna em *Artistas no Facebook – Artistas como Ed Motta falam como usam as redes sociais*, Jornal O Popular, 27 de maio de 2011.

<sup>37</sup> Jorge Luis Borges em *O Fazedor*, p. 38.

**P: Qual a sua percepção a respeito de como os artistas têm se narrado nas redes sociais?**

**R:** Nas artes visuais, devido a existência de um competitivo e hostil “mercado de personalidades”, parece inevitável não reproduzir um modo de narrar-se sem recorrer à uma espécie de heroísmo – aquela ideia do herói que enfrenta uma infinidade de percalços no seu caminho e vence as adversidades. Essa forma discursiva está presente há muito tempo nas exposições retrospectivas e/ou monográficas, bem como nos resgates históricos de artistas esquecidos e/ou mortos.

Também parece contraditório que estejamos investidos na construção de narrativas de si que tentem demonstrar o quanto somos originais, únicos e especiais – o quanto somos grandes criadores – estando, ao mesmo tempo, tão familiarizados com a apropriação duchampiana e desestabilização do conceito de autoria...

Outro dia, fiquei pensando sobre a ideia de *Mitologia Individual*, concebida por Harald Szeemann [1933 – 2005] para a Documenta de Kassel nº 5, de 1972. Segundo o curador suíço, os artistas eram criadores de mitologias, cujas *mãos* eram guiadas por um modo de pensamento sensível, apurado e egocêntrico, amparado em símbolos e analogias extraídas da riqueza abundante de suas próprias experiências. A mitologia elaborada por cada artista seria uma espécie de obra de arte em si, um mundo próprio, “no qual o criado e o ainda a ser criado, experiência e sofrimento, elementos sensoriais e conceituais estão combinados numa série de novos padrões, em formações cada vez mais ricas”<sup>38</sup>. Seria um espaço metafísico, no qual cada artista evocaria o seu próprio sistema de signos e sinais, exprimindo um universo subjetivo idiossincrático e pessoal, em vez de uma visão objetiva da realidade.<sup>39</sup>

Além do conceito de *Mitologia Individual* propor uma ruptura na forma como a história da arte costumava narrar as práticas artísticas – ao invés de basear-se no agrupamento por estilos e categorias, a história deveria considerar o empirismo e aproximar artistas por suas “identidades perceptíveis de intenção e expressão” –, ele também permitia, a meu ver, uma abertura para que cada artista pudesse fabular e performar a sua própria mitologia/identidade.

Talvez, todas essas ideias tenham ganhado novas potências e reverberações com as redes sociais. Enfim, questões a serem investigadas em breve...

Uma coisa que eu gostaria de comentar também é que, nesse exato momento, a arte está debatendo a reescrita da história da arte – torná-la

---

<sup>38</sup> SZEEMANN; BEZZOLA, 2007 apud ROQUETE TEIXEIRA, 2011, p. 27-28.

<sup>39</sup> DERIEUX, 2007 apud ROQUETE TEIXEIRA, 2011, p. 27-28.

histórias da arte, feita por outros autores, a partir de outros lugares de fala. Fico me perguntando se não seria interessante repensar também a forma como essas novas narrativas são, e serão, escritas, porque certos padrões tendem a se repetir, como, por exemplo, a recorrência da figura do herói. Não sei se existe muito sentido em derrubar velhos heróis para colocar novos em seus lugares... Uma narrativa que tem o herói como protagonista sempre pressupõe a guerra e, conseqüentemente, o colonialismo.

Ursula K. Le Guin, ao referir-se sobre a figura do herói, comenta: “Heróis são poderosos. Antes que você se dê conta, os homens e mulheres no campo de aveia silvestre e seus filhos, as habilidades dos construtores, os pensamentos dos pensadores e as canções dos cantores foram todas prensadas e colocadas à serviço da narrativa do Herói. Mas essa não é a história deles. É dele”.<sup>40</sup>

Talvez, a historiografia da arte esteja desde sempre trabalhando a serviço desse tipo de narrativa. Parece muito difícil fugir disso, porque a maioria das narrativas ocidentais – dos livros às séries e filmes – estruturam-se dessa forma. Foi nesse sentido que, também, tentei pensar esse projeto como uma sacola. Dentro desse trabalho-recipientes não haveria hierarquia. Conforme vamos depositando coisas dentro, tudo vai se misturando e convivendo – assim como a figura do artista, que não pode ser retirada do campo da vida para ser depositada sobre um pedestal. Ele está dentro dessa sacola, misturando-se com um monte de outras coisas. Como comenta Le Guin: “o Herói não fica bem nessa sacola. Ele precisa de um palco ou um pedestal ou um cume. Você o coloca em uma sacola e ele fica parecendo um coelho, uma batata.”<sup>41</sup>

**P: Baseado em suas respostas, é possível pensar que um artista, para ter algum alcance e inserção, precisa elaborar narrativas de si mais objetivas, transparente, sem muita opacidade ou ruído – talvez baseadas nessa ideia do herói, como você apontou. No entanto, sua proposta parece jogar muito mais com a opacidade, tanto da figura que narra quanto das narrativas e imagens postadas. Não conseguimos compreender direito quem você é e nem mesmo conseguimos apreender sobre o que é exatamente o seu trabalho. Parece uma poética que deseja mais a opacidade. Gostaria que você comentasse um pouco sobre isso.**

**R:** Talvez, isso tenha um pouco a ver com o começo da minha prática artística.

Por volta de 2009 e 2010, fiquei interessado em trabalhar com superfícies de vidro, investigando a ideia de transparência em um sentido diferente que essa palavra acabou adquirindo hoje. Acredito que se vinculava a uma

---

<sup>40</sup> Ursula K. Le Guin em *A teoria da ficção como sacola*, publicada na *Revista Presente* de abril de 2021, p. 59 – 60. Disponível em:

[https://files.cargocollective.com/c1069036/presente\\_2021abril\\_PT.pdf](https://files.cargocollective.com/c1069036/presente_2021abril_PT.pdf)

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 63.

ideia antiga, alinhada à uma tradição que considerava a transparência uma coisa enigmática e maravilhosa. Os vidros e os cristais despertaram grande interesse nos séculos XVII e XVIII, desde a literatura fantástica até a “simbologia de todos os tempos e de todos os países: dos palácios de vidro, dos navios de cristal, das fábulas até a imagem do homem de vidro tão comum na cultura dos séculos, a transparência excitou fantasias e produziu questionamentos”.<sup>42</sup>

Quando comecei a manipular superfícies transparentes, entendi algumas observações que Mario Perniola elaborou em um texto sobre o conceito de transparência: o vidro envolve um processo complexo, mediado e enigmático, porque um corpo transparente reúne em si, ao mesmo tempo, características opostas como materialidade e invisibilidade, dureza e fragilidade, resistência e precariedade; além de ser, também, um material afiado e cortante. O vidro é um filtro que pressupõe uma passagem de luz seletiva, não indiscriminada. E, como tal, todo filtro requer a existência de um fundo, uma profundidade, de algo opaco que está por trás. Para mim, o enigma da transparência estava na capacidade do vidro de me fazer ver as coisas de maneira diferente daquela que vejo ou do modo que estou habituado a vê-las.<sup>43</sup>

Perniola, nesse ensaio, também faz uma ponderação interessante ao afirmar que o verdadeiro inimigo da transparência não seria o opaco, mas o obscurantismo. A opacidade constituiria um necessário e inseparável complemento ao transparente:

A opacidade desenvolve uma função protetora essencial; a cultura, o saber, as artes, o processo de civilização, não menos do que os organismos vivos, têm necessidade de opacidade tanto quanto de transparência. Tudo aquilo que está *in statu nascenti* não pode ser exposto prematuramente ao exterior, mas, sim, deve ser mantido mais ou menos demoradamente reservado, ocultado, escondido.<sup>44</sup>

Nesse sentido que, nesses dois últimos anos, tenho pensado a opacidade como uma forma de proteção e, também, de liberdade – relembremos aqui o que disse Carlito Azevedo a respeito de seu experimento ao ser Hélène Bessette.

Italo Calvino comenta em um texto de 1984 que a primeira imagem que a crítica e o público fizeram dele foi uma imagem de escritor realista e popular e que, por muito tempo, ele ficou tentando perseguir essa imagem. No entanto, o sucesso que aconteceu com o seu primeiro romance e os seus primeiros contos não se repetiu, e tudo o que escrevia parecia-lhe demasiadamente afetado. A crise durou até quando decidiu escrever não o romance que ele pensava que deveria escrever, ou que os outros esperavam que ele escrevesse, mas o romance que ele teria gostado de

---

<sup>42</sup> Mario Perniola, *Transparência e enigma*, publicado na coletânea *Desgostos - Novas Tendências Estéticas*, p. 115.

<sup>43</sup> *Ibid.*, 105 – 112.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 117.

ler, um livro que parecesse vindo de outro tempo e de outro país, de um autor desconhecido, um velho volume encontrado no sótão, meio roído pelos ratos. Foi então que encontrou a veia fantástica que mais tarde o público e a crítica julgaram a mais correspondente ao temperamento do autor. Calvino procurava não ficar prisioneiro de nenhuma imagem de si mesmo. Desejava que cada livro que escrevia fosse o primeiro, queria que a cada vez seu nome fosse o de um escritor novo.<sup>45</sup>

Penso muito sobre isso: não ficar prisioneiro de nenhuma imagem de mim mesmo. Gostaria que cada trabalho que faço fosse como o primeiro, assim como gostaria que a cada vez meu nome fosse o de um artista novo. Isso pode ser uma estratégia artística para evitar enquadramentos e delimitações e, ao mesmo tempo, permitir escapar da lógica de um “mercado de personalidades” da arte.

Acredito também que seja preciso resguardar a identidade justamente porque ela é algo frágil e que está em contínua transformação... é flexível na medida em que os incontáveis incidentes da vida vão depositando nela seus sedimentos, nutrindo a experiência e provocando mudanças. Como comenta David Le Breton:

A identidade é como um diamante de múltiplas facetas, cada uma dando-lhe uma visão particular. Ela não se revela em nenhuma faceta, mas indica a cintilação do diamante. É uma história que o indivíduo não cessa de contar a si mesmo e aos outros, remanejando às vezes suas versões. Nunca é engessada, mas sempre relacional, em movimento, continuamente fugidia. [...] Não se trata apenas de ser si mesmo, mas de assumir as facetas solicitadas pelos papéis que se sucedem na vida cotidiana. Cada contexto nasce de um indivíduo ao mesmo tempo idêntico e diferente. Ninguém é totalmente puro. Cada indivíduo é um guarda-roupa de personagens que a ele se ajustam, mas não de forma aleatória, pois cada indivíduo se move no interior de um espectro identitário, de uma auréola indiscernível de sentido que somente as circunstâncias conseguem evidenciar [...] Ele é também mil outros ao longo de seus públicos e de sua caminhada no tempo e na história pessoal, sempre dividido entre os diferentes personagens que nele se agitam. Ele jamais tem acesso à totalidade, finalmente impensável, daquilo que ele é.<sup>46</sup>

Gostaria de citar aqui alguns fragmentos sobre a ideia de opacidade que retirei da entrevista de Jota Mombaça para o canal de YouTube da Bienal de São Paulo:

Estou bastante interessada nessa possibilidade do opaco [...], daquilo que não se resolve na luz, daquilo que não se resolve na interpretação, daquilo que comunica sem entregar tudo, que é o segredo; daquilo que não pode ser compreendido, mas também

---

<sup>45</sup> Italo Calvino em *O livro, os livros*, publicado na coletânea *Mundo escrito e mundo não escrito*, p. 123.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 197-198.

não se consegue deixar de lado. [...] E aqui eu volto para o Fred Moten que, numa entrevista lindíssima, diz assim “o segredo não é o que a gente não compartilha, mas é o que a gente compartilha com uma linguagem própria, que é a linguagem do segredo” [...] Na raiz do meu trabalho não está a minha identidade, mas uma força que extrapola minha identidade.<sup>47</sup>

**P: As narrativas trazidas no final do projeto, em sua maioria, abordam a história de personagens que procuram o desaparecimento. No último post não há texto e apresenta uma imagem em branco. Você está terminando uma etapa acadêmica, que representa o encerramento de um longo processo de formação, que durou, no mínimo 10 anos – desde o início da graduação até o doutorado. Esse desaparecimento está relacionado com esse “fim”? Gostaria que você falasse um pouco sobre isso.**

**R:** Não havia relacionado o final do trabalho com a finalização de uma longa jornada de formação. Mas, talvez, essas coisas estejam relacionadas.

Eu fui um desses artistas que só encontrou o início de uma poética bem no término da graduação. Durante o mestrado, tentei dar continuidade e reafirmar essa poética. Dentro da universidade, uma de minhas preocupações era descobrir uma forma de escrever sobre a própria prática artística, encontrar uma voz. A questão da apropriação dos textos já estava presente, mas, olhando em retrospecto, as referências pareciam estar operando muito a serviço da consolidação de um *eu* autoral.

No doutorado, acho que esse *eu* se transformou. Sobre isso, vem a minha memória o momento em que, em *Bartleby e Companhia*, Enrique Vila-Matas menciona a carta de John Keats endereçada a Richard Woodhouse. Nela, Keats

fala sobre a capacidade negativa do bom poeta, que é aquele que sabe distanciar-se e permanecer neutro ante o que diz, tal como fazem os personagens de Shakespeare, entrando em comunhão direta com as situações e com as coisas para transformá-las em poemas. Nessa carta ele nega que o poeta tenha substância própria, identidade, um eu a partir do qual fala com sinceridade. Para Keats, o bom poeta é antes um camaleão, que encontra prazer criando tanto um personagem perverso (como o lago de Otelo) como um angelical (como a também shakespeariana Imogen). [...] Para Keats, o poeta "é tudo e não é nada: não tem caráter; desfruta da luz e da sombra [...]. Aquilo que choca o virtuoso filósofo deleita o camaleônico poeta". E por isso, precisamente, “um poeta é o ser menos poético que existe, porque

---

<sup>47</sup> Jota Mombaça em entrevista concedida na série *As vozes dos artistas*, da 34ª Bienal de São Paulo, 2021, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DSJR-Jg5xbo>

não tem identidade: está continuamente substituindo e preenchendo algum corpo".<sup>48</sup>

Agora, ao concluir o doutorado, tenho pensado muito sobre esse *eu* dissolvido, essa “capacidade negativa”, “camaleônica”, opaca e misteriosa, que o artista pode assumir...

**P: Para encerrar essa entrevista, gostaria de fazer a seguinte pergunta: se você tivesse que se espelhar em um artista com esse tipo de atuação “opaca”, quem seria e por quê?**

**R:** Eu escolheria não um artista, mas o escritor “oculto” que é mencionado por Vila-Matas em *Bartleby e Companhia*: B. Traven. A sua história é repleta de matizes excepcionais. Transcrevo aqui o texto de Vila-Matas a respeito desse caso:

Para começar, não se sabe onde nasceu e ele nunca quis esclarecer isso. Para alguns, o homem que se dizia chamar B. Traven era um romancista norte-americano nascido em Chicago. Para outros, era Otto Feige, escritor alemão que teria tido problemas com a justiça em virtude de suas ideias anarquistas. Mas também se dizia que, na verdade, era Maurice Rethenau, filho do fundador da multinacional AEG, e também havia quem assegurasse que era filho do cáiser Guilherme II”.

Embora tenha concedido sua primeira entrevista em 1966, o autor de romances como *O tesouro de Sierra Madre* ou *A ponte na selva* insistiu no direito ao segredo de sua vida privada, razão pela qual sua identidade continua sendo um mistério”.

"A história de Traven é a história de sua negação", escreveu Alejandro Gándara em seu prólogo para *A ponte na selva*. De fato, é uma história sobre a qual não temos dados nem se pode ter, o que equivale a dizer que esse é o autêntico dado. Negando todo o passado, negou todo o presente, isto é, toda a presença. Traven nunca existiu, nem mesmo para seus contemporâneos. E um escritor do Não muito peculiar e há algo muito trágico na força com que refutou a invenção de sua identidade”.

"Esse escritor oculto", disse Walter Rehmer, "resume em sua identidade ausente toda a consciência trágica da literatura moderna, a consciência de uma escrita que, ao permanecer exposta a sua insuficiência e impossibilidade, faz dessa exposição sua questão fundamental."

Essas palavras de Walter Rehmer – acabo de perceber – poderiam resumir também meus esforços neste conjunto de notas sem texto. Delas também se poderia dizer que reúnem toda ou ao menos parte da consciência de uma escrita que, ao permanecer exposta

---

<sup>48</sup> Enrique Vila-Matas em *Bartleby e Companhia*, p. 97 – 98.

a sua impossibilidade, faz dessa exposição sua questão fundamental.

Em resumo, penso que as frases de Rehmer são acertadas, mas, se Traven as tivesse lido, teria ficado, primeiro, estupefato, e, em seguida, dado muitas risadas. De fato, estou prestes a reagir desse modo, pois afinal de contas detesto, por sua solenidade, a obra ensaística de Rehmer.

Volto a Traven. A primeira vez que ouvi falar dele foi em Puerto Vallarta, México, em uma das cantinas dos arredores da cidade. Isso já faz alguns anos, foi na época em que empregava minhas economias para viajar ao estrangeiro em agosto. Ouvi falar de Traven nessa cantina. Eu acabava de chegar de Puerto Escondido, uma cidade que, por seu nome peculiar, teria sido o cenário mais apropriado para alguém me falar do escritor mais escondido de todos. Mas não foi ali e sim em Puerto Vallarta que pela primeira vez alguém me contou a história de Traven.

A cantina de Puerto Vallarta estava a poucas milhas da casa em que John Huston – que levou *O tesouro de Sierra Madre* para o cinema – passou os últimos anos de sua vida refugiado em Las Caletas, uma chácara diante do mar e com a selva atrás, uma espécie de porto da selva açoitado invariavelmente por furacões do golfo.

Em seu livro de memórias, Huston conta que escreveu o roteiro de *O tesouro de Sierra Madre* e mandou uma cópia para Traven, que lhe enviou uma resposta de vinte páginas repletas de detalhadas sugestões a respeito da construção de decoração, iluminação e outros assuntos.

Huston estava ansioso para conhecer o misterioso escritor, que já naquela época tinha fama de ocultar seu verdadeiro nome: "Conseguí", diz Huston, "uma vaga promessa de que se encontraria comigo no Hotel Bamer da Cidade do México. Fiz a viagem e esperei. Mas ele não apareceu. Certa manhã, quase uma semana após minha chegada, acordei pouco depois do amanhecer e vi que havia um sujeito aos pés de minha cama, um homem que me entregou um cartão que dizia: 'Hal Croves. Tradutor. Acapulco e San Antonio'".

Em seguida esse homem mostrou uma carta de Traven, que Huston leu ainda na cama. Na carta, Traven dizia-lhe que estava doente e não pudera comparecer ao encontro, mas que Hal Croves era seu grande amigo e sabia tanto acerca de sua obra como ele mesmo, e que, portanto, estava autorizado a responder a qualquer consulta que quisesse lhe fazer.

E, de fato, Croves, que disse ser o agente cinematográfico de Traven, sabia tudo sobre a obra dele. Esteve nas filmagens durante duas semanas e colaborou ativamente. Era um homem estranho e cordial, que possuía uma conversa amena (que às vezes se tornava infinita, parecia um livro de Carlo Emilio Gadda), ainda que

na hora da verdade seus temas preferidos fossem a dor e o horror. Quando ele deixou as filmagens, Huston e seus assistentes no filme começaram a juntar os fatos e perceberam que aquele agente cinematográfico era um impostor, aquele agente era, muito provavelmente, o próprio Traven.

Quando o filme estreou, o mistério da identidade de B. Traven veio à baila. Chegou-se a dizer que atrás desse nome havia um grupo de escritores hondurenhos. Para Huston, Hal Croves era, sem dúvida, de origem europeia, alemão ou austríaco; o estranho era que seus romances narravam as experiências de um americano na Europa Ocidental, no mar e no México, e eram experiências em que se notava de longe terem sido vividas.

O mistério da identidade de Traven estava tão em voga que uma revista mexicana enviou dois repórteres para espionar Croves, na tentativa de averiguar quem era realmente o agente cinematográfico de Traven. Encontraram-no na frente de uma pequena mercearia à beira da selva, perto de Acapulco. Vigiam a mercearia até que viram Croves sair a caminho da cidade. Então entraram forçando a porta e vasculharam seu escritório, onde encontraram três manuscritos assinados por Traven e provas de Croves utilizava outro nome: Traven Torsvan.

Outras investigações jornalísticas descobriram que usava um quarto nome: Ret Marut, escritor anarquista que desaparecera no México em 1923, e os dados, então, coincidiam. Croves morreu em 1969, alguns anos depois de se casar com sua colaboradora Rosa Elena Luján. Um mês depois de sua morte, sua viúva confirmou que B. Traven era Ret Marut.

Escritor esquivo a toda prova, Traven utilizou, tanto na ficção como na realidade, uma confusa variedade de nomes para encobrir o verdadeiro: Traven Torsvan, Arnolds, Traves Torsvan, Barker, Traven Torsvan Torsvan, Berick Traven, Traven Torsvan Croves, B. T. Torsvan, Ret Marut, Rex Marut, Robert Marut, Traven Robert Marut, Fred Maruth, Fred Mareth, Red Marut, Richard Maurhut, Albert Otto Max Wienecke, Adolf Rudolf Feige Kraus, Martínez, Fred Gaudet, Otto Wiencke, Lainger, Goetz Ohly, Anton Riderschdeit, Robert Beck-Gran, Arthur Terlelm, Wilhelm Scheider, Heinrich Otto Baker e Otto Torsvan.

Teve menos nacionalidades do que nomes, mas também não foram poucas. Disse ser inglês, nicaraguense, croata, mexicano-alemão, austríaco, norte-americano, lituano e sueco.

Um dos que tentaram escrever sua biografia, Jonah Raskin, por pouco não enlouqueceu no intento. Desde o primeiro momento, contou com a colaboração de Rosa Elena Luján, mas logo começou a compreender que a viúva tampouco sabia com segurança quem diabos era Traven. Além disso, uma enteada dele contribuiu para enredá-lo agora de forma absoluta, ao assegurar que ela se lembrava de ter visto o pai falando com o sr. Hal Croves.

Jonah Raskin acabou abandonando a ideia da biografia e terminou escrevendo a história de sua busca inútil do verdadeiro nome de Traven, a delirante e romanesca história. Raskin optou por abandonar as investigações quando se deu conta de que estava arriscando sua saúde mental; havia começado a vestir-se com a roupa de Traven, colocava seus óculos, fazia-se chamar Hal Croves...

B. Traven, o mais oculto dos escritores ocultos, lembra-me o protagonista de *O homem que foi quinta-feira*, de Chesterton. Nessa narrativa, fala-se de uma vasta e perigosa conspiração integrada, na verdade, por um único homem, que, como diz Borges, engana todos “com auxílio de barbas, máscaras e pseudônimos”.<sup>49</sup>

Ao invés de ser um, talvez seja melhor ser nenhum ou ser cem mil.

[Texto integra originalmente a tese de doutorado do artista, apresentada no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2022.]

---

<sup>49</sup> Ibid., p. 172 – 177.