

CORPO A CORPO OU DIREITO DE OLHARES

Maria Elisa Campelo de Magalhães / IACS – Universidade Federal Fluminense

RESUMO

O texto é parte de minha pesquisa de pós-doutorado e avança na questão de *ver*, desenvolvida em tese de doutorado em arte contemporânea. Trato do *ver* num campo ampliado, numa dimensão polimórfica, com e a partir do corpo, sem privilegiar o sentido da visão, mas sem abolí-lo: o *ver* em todas as suas possibilidades, cego no ato, mas que é capaz de *ver* sem *ver*; o corpo performático presente e a imagem do corpo/coisa ausente, que se dá a *ver* mesmo na invisibilidade, ou por causa dela. Abordo, ainda, a dimensão ética do *ver*, a relação do corpo individual com o Outro, com sua imagem na performance e com o corpo da cidade. O que resulta dessa experiência para o corpo performático?

PALAVRAS-CHAVE

Ver; ética; labirinto; performance; corpo.

SOMMAIRE

Le texte est une partie de ma recherche post-doctoral et avance sur la question du *voir*, développé dans mon doctorat en art contemporaine. Je prends le *voir* dans un champ agrandi, dans une dimension polimorphique, avec et à partir du corps, sans privilégier le sens de la vision, mais sans l'abolir: le *voir* dans toutes ses possibilités, aveugle à l'acte, mais capable de *voir* sans *voir*, le corps performatif présent et l'image du corps/chose absent, qui se donne a *voir* même dans l'invisibilité, ou à cause d'elle. J'aborde aussi la dimension éthique du *voir*, la relation du corps individuel avec l'Autre, avec son image en performance et avec le corps de la cité. Qu'est-ce que résulte de cette expérience pour le corps performatif?

MOTS-CLEFS

voir, éthique, labyrinthe, performance, corps

A dimensão ética do ver e o direito de olhar[es], o *ver* o corpo contemporâneo são abordados nesta comunicação do ponto de vista de artista-pesquisadora, e é parte do projeto que estou desenvolvendo no meu pós-doutorado junto ao IACS/UFF, pelo CNPq.

Penso a ideia de experiência artística como evento, que chega sem se anunciar, que vem sem previsão possível, vem de onde não pode ser visto: de cima, de trás, de baixo, mas nunca do horizonte, porque aquilo que vem de frente, pode ser antecipado. Em relação ao observador, no momento mesmo do ato artístico, o artista encontra-se engeguecido e emudecido, e não pode anunciar a sua ação, que chega surpreendendo.

Entendo ainda arte como experimentação, o que também é da ordem do evento na medida que provoca o totalmente novo, de impossível compreensão imediata, irreduzível à palavra, de impossível decodificação no ato. O evento é doação, diz Lyotard sobre o *figural* e, porque não é da ordem da *ratio*, não se pode prever seu recebimento, absorção, percepção no mundo. Ele, o *figural*, será sempre misterioso, há uma opacidade que o embaça e, de certa maneira, impenetrável, há uma espessura nele que funciona como armadilha: atrai, chama pelo olhar, mas não se revela. E mais ainda, deixa o observador em dívida. Sem redução possível aos códigos conhecidos, o novo, de alguma maneira, tem que negociar seu lugar, deixar-se codificar para encontrar seu local no sistema.

Embora presente, o corpo surge como evento no ato performático, pois é o agente da experimentação. Por mais que pareça estar de frente – de fato, o performer está num face a face com o observador, num embate – a experiência nunca está no horizonte do conhecimento. Antes, está no horizonte do evento: surgimento é aparência, apresentação, visão, donde sua ausência – o que não há antes, cegueira.

O corpo performático, assim, é imagem. Ao tempo de expectativa e de espera proposto pela imagem corresponde um tempo narrativo que nunca se completa ou que é sempre interrompido para começar outra história. A quem olha, fica o desejo de completá-la. Essa dimensão labiríntica e desejante da imagem – “imagem que se oferece à visualização [*Anbild*]” (GADAMER, 2010, p.161), ou *coimagem*, para usar

esse neologismo de Gadamer – pelo menos foi assim que uma das traduções o ficou –, “uma expressão em que se deixasse concentrar também a contemplação da imagem” (GADAMER, 1985, p.35) –, na experiência artística, seja imagem surgida a partir do corpo presente, performático, ou da imagem do corpo, está relacionado a uma dimensão ética do ver, do direito de olhar[es].

Em “Uma leitura de *Direito de Olhares*” – “Une lecture de *Droit des Regards*” –, Jacques Derrida joga com o Direito francês para falar da relação ética, que está pressuposta na relação presente na experiência artística entre observador[es] e performer/artista.

Esse texto de Derrida é precedido pelo trabalho da fotógrafa francesa Marie-Françoise Plissart. A artista faz uma espécie de narrativa imagética, à maneira de uma fotonovela, chamada *Droit de Regards*. É uma narrativa sem começo nem fim, que contém muitas histórias que parecem ligar-se umas às outras, sem ter, no entanto, uma ligação clara e até nenhuma, a não ser pelas personagens que se repetem. As imagens, em sua maior parte, são feitas numa enorme mansão abandonada e em seus jardins. As histórias de Plissart, com forte cunho homoerótico, parecem entrar uma na outra, e desdobram-se uma da outra, como que replicando o jogo que a fotógrafa faz com os espelhos e a sucessão dos cômodos do lugar.

Tudo se passa nos ambientes de uma mansão – a palavra francesa *demeure* quer dizer mansão, mas também domicílio, habitação, moradia; e estadia; e ainda, retardo, *delay*. Derrida elabora o texto como um diálogo com um interlocutor imaginário, em uma espécie de “jogo de damas” (as fotos tratam de relações entre mulheres, só há um único personagem masculino), em uma relação de jogo onde se ganha e se perde, onde um come o outro, onde se tenta retardar o adversário. O texto fala da impossibilidade de criar uma história, uma narrativa a partir das imagens apresentadas, como se houvesse uma lei na qual o direito de olhar terminasse ali onde começasse a significação, como se a fala ou a escrita, de algum modo, quisesse revelar o irrevelável, ou fosse da ordem do impensável, do infinito, do inominável – *différance* –, mas essa tarefa é impossível, e como a linguagem não dá conta daquilo, toda a possibilidade de narrativa é subentendida. Para que haja obra/experiência (de arte)

é preciso que a *différance* seja impossível de parar, de modo que ela (a obra/a experiência) seja sua própria desconstrução.

O direito de olhar[es] é estabelecido por regras. E, como o interlocutor quer criar histórias a partir do que vê, quebrando ou ultrapassando esse direito, então o outro desse diálogo imaginário coloca seu interlocutor numa espécie de estado de cobrança e de espera, de suspensão. O interlocutor está *mise en demeure*, expressão do direito francês que acusa alguém de estar em débito e dever pagar a dívida. A curiosa expressão francesa também desdobra o sentido para estar/esperar onde se habita. E a contrapartida de um direito garantido por Lei, seja lá onde for, é sempre um dever, ou seja, está-se sempre em dívida.

O corpo/imagem que surge como evento, como experiência, carrega suas próprias tensões: o corpo íntimo, onde todas as pulsões são absorvidas, em oposição ao corpo êtimo – na perfeita expressão de Jacques Lacan –, espaço agônico que, simultaneamente, debate-se consigo e com o corpo mais amplo, o corpo coletivo no corpo da cidade: o mito de Antígona apresenta-a como a personagem por excelência desse conflito.

Depois da morte de seu pai, Édipo, e de sua mãe, Jocasta, Antígona vê seus irmãos morrerem em campos opostos da batalha pelo controle de Tebas. Polinices e Etéocles matam-se mutuamente. Creonte, irmão de Jocasta, Rei de Tebas, ordena que a Etéocles, que lutou ao lado do Rei, sejam dados os justos funerais, com o objetivo “de assegurar-lhe, no além túmulo, a reverência da legião dos mortos” (SÓFOCLES, 1990, p. 202) e condena Polinices ao não sepultamento, prometendo, ainda, condenação à morte a quem tentar sepultá-lo.

A princesa Antígona não pode tolerar a diferença de tratamento aos irmãos. Ela quer obedecer à ordem divina, aquela que não está escrita, mas inscrita nos corpos e na cidade. Desobedece às ordens reais, e dirige-se a Ismene, sua irmã – “Ainda que não queiras, ele é teu irmão e meu; e quanto a mim, jamais o trairei.” (SÓFOCLES, 1990, p. 203). Para ela, a questão que se impõe é ética. Pelas leis divinas, Polinices deve ser sepultado. Pela lei da cidade deve manter-se insepulto e ser devorado por animais carniceiros. Mas que ética seguir? A ética *avant la lettre*, divina, sabida e

obedecida por todos, mas não escrita, ou a ética imposta por Creonte por meio de um edito, portanto escrita? Abrigada na loucura da obediência a esse dever divino, “santo é meu delito” (SÓFOCLES, 1990, p. 204), diz, Antígona enterra o irmão.

Desde o início da tragédia de Sófocles, vai-se desenhando a questão ética da relação do corpo e dos corpos com o corpo da cidade, do conflito entre a ética privada e a pública. Antígona é denunciada e, apesar de sobrinha de Creonte e noiva de Hêmon, seu filho, é condenada à morte, emparedada numa caverna perto de Tebas.

O conflito trágico coloca o Rei de Tebas numa posição de temor/tremor diante da decisão de condenar Antígona. Obediente à sua própria ética, ou à ética da cidade, desobedece a ética divina ordenando o não sepultamento de Polinices e, posteriormente condenando à morte Antígona, transformada em heroína trágica. E ainda perde seu filho Hêmon, que empareda-se com Antígona, e Eurídice, sua esposa, mãe de Hêmon, que não suporta a morte do filho e suicida-se. Penso estar na longa fala de Antígona, a caminho de sua condenação, a chave para a compreensão do conflito da tragédia:

Túmulo, alcova nupcial, prisão eterna, cova profunda para a qual estou seguindo, em direção aos meus que a morte muitas vezes já acolheu entre os finados! Eu, a última e sem comparação a mais desventurada, vou para lá antes de haver chegado ao termo de minha vida! Mas uma esperança eu tenho: meu pai há de gostar de ver-me, e tu também gostarás muito, minha mãe, e gostarás também, irmão querido, pois quando morreste lavei-te e te vesti com minhas próprias mãos e sobre tua sepultura eu espargi as santas libações. E agora, Polinices, somente por querer cuidar de teu cadáver dão-me esta recompensa! Mas na opinião da gente de bom senso todo o meu cuidado foi justo. Sim! Se houvera sido mãe de filhos, ou se o esposo morto apodrecesse exposto, jamais enfrentaria eu tamanhas penas tendo de opor-me a todos os concidadãos! Que leis me fazem pronunciar estas palavras? Fosse eu casada e meu esposo falecesse, bem poderia encontrar outro, e de outro esposo teria um filho se antes eu perdesse algum; mas morta minha mãe, morto meu pai, jamais outro irmão meu viria ao mundo. Obedeci as estas leis quando te honrei mais que a ninguém. Creonte acha, porém, que errei, que fui rebelde, irmão querido! Assim ele me leva agora, cativa em suas mãos; um leito nupcial jamais terei, nem ouvirei hinos de bodas, nem sentirei as alegrias conjugais, nem filhos amamentarei; hoje, sozinha, sem um amigo, parto – ai! Infeliz de mim – ainda viva para onde os mortos moram! Que mandamentos transgredi das divindades? De que me valerá – pobre de mim! – erguer ainda os olhos para os deuses? Que aliado ainda invocarei se, por piedosa, acusam-me de

impiedade? Se isso agrada aos deuses me conformo, embora sofra muito, com minha culpa, mas se os outros são culpados, que provem penas pelo menos tão pesadas quanto as que injustamente me impuseram hoje! (SÓFOCLES, 1990, p. 240–241)

O ato trágico de Antígona é solitário e não decorre em nada além de sua decisão. E ela vai até o fim, como acontece com todo herói trágico. A justiça de Antígona é paradoxal, é da ordem da teimosia e da loucura, no entanto, a lógica de sua ética é irretorquível e muito particular: por uma questão privada, de foro íntimo, ela impõe-se à lógica pública que, por sua vez, é também privada, na medida em que é vontade do Rei. E ele também vai até o fim. As penas privadas sofridas por Creonte por sua insistência em fazer valer as leis da cidade foram tão dolorosas quanto as de Antígona que, em seu discurso, fala de bom senso, isto é, da relatividade da ética, ou, de como a ética depende do ponto de vista. Então, a questão que se coloca é: quem é o herói? Há quem tenha mais razão nessa história? Se o ato de Antígona é da ordem da teimosia e da loucura, poderia dizer o mesmo de Creonte.

Estamos falando de uma espécie de “ética flutuante”, ou de que o sentido ético da relação depende do ponto de vista. Alain Badiou, no livro *L’Ethique: Essai sur la conscience du mal*, fala de uma ética pensada a partir do Outro, isto é, não há uma ética geral ou universal, mas uma ética da diferença. Para essa afirmação, ele toma por base o pensamento de outro filósofo, Emmanuel Lévinas.

Para Lévinas, a ética está antes mesmo da filosofia, antes da linguagem. A filosofia repousa sobre a ética, ela é origem, ou melhor *arché*. A ética começa no acolhimento, na recepção do outro, na face. O eu não existe nem antes, nem depois do outro porque é o outro que chama à existência. O acolhimento, que Lévinas vem chamar de face-a-face, escapa a qualquer teoria do conhecimento, pois está para-além de qualquer especulação teórica, de qualquer possibilidade de tematização, está na experiência da transcendência da ideia de infinito que é o outro. Assim, a relação ética com o outro é a linguagem, como lembra Rafael Haddock-Lobo no ensaio *As muitas faces do outro em Lévinas*.

Mais que uma relação, a experiência mesma é a relação que se estabelece no infinito espaço assimétrico entre eu e o outro e é estampada na nudez deste que me convoca à palavra, que me invade violentamente com a demanda da ética e que, por isso, me institui como

eu. A relação com o outro é linguagem, é o acolhimento do rosto do outro, que Lévinas vem chamar de face-a-face. (HADDOCK-LOBO *in* DUQUE-ESTRADA, 2004, p. 166–167)

Em *Totalidade e Infinito*, Lévinas afirma: “Não sou eu – é o Outro que pode dizer sim” (LÉVINAS, 1971, p.66). Ora, na medida em que se precisa reconhecer no outro, na face do outro, a própria existência, é o outro quem chama à existência, a relação face-a-face já começa com uma dívida. A alteridade é condição do ético e é constitutivo do outro em mim. A alteridade é aquilo que sempre escapa, que só se pode reconhecer no outro. Há uma certa extimidade na condição do ético. O outro é a alteridade radical. E esse outro é desejo porque o desejo no outro é desejo de uma exterioridade. O outro como todo outro, possibilidade de alteridade infinita, labirinto de diferenciações.

No entanto, essa possibilidade de abertura ao todo outro, ao infinito do outro, pressupõe uma espécie de traição. Porque só se reconhece o outro em mim pela diferença, pelo que escapa, pelo que não conceitua. A relação face-a-face gera uma violência, a primeira violência, que exige um terceiro, nessa relação, como mediador ou protetor. Esse terceiro é a chegada do devir político-jurídico, por sua vez violento, porque violenta a pureza do desejo ético pelo outro. O terceiro é da ordem do cálculo, da regra, porque ele chega traindo a pureza da alteridade original para evitar a pior violência. Isto é, a traição, o perjúrio é tão originário quanto a ética: a linguagem como primeiro gesto ético já é traição.

Desconstruindo o pensamento de Lévinas, Jacques Derrida considera que a ética é pervertível e essa pervertibilidade é a condição positiva de todos os valores positivos que a ética nos compele a buscar. O perjúrio original ou estrutural é a condição positiva da ética. E, no entanto, embora a ética seja pervertível, nunca se sabe quando de fato ela está pervertida.

Mais. Derrida faz uma distinção entre Justiça e Direito: o direito é da ordem da regra e a justiça, da ordem da ética. A justiça seria a alteridade radical do direito. Não sendo conceito, não é reguladora, não é algo. Não há justiça na aplicação da lei, porque a lei é regra, é a violência do direito, e a regra visa sempre o universal, não leva em conta as singularidades. O olhar do outro me ordena que eu seja responsá-

vel; ser responsável pela alteridade radical, requer a experiência da nudez, do desarmamento, e não do conhecimento do conjunto de regras. Se a ética pressupõe esse despojamento, se ela acontece no momento imediatamente anterior à decisão do juiz, imediatamente antes dele bater o martelo, isto é, antes da linguagem, ela pressupõe o despojamento do *logos*, da racionalidade. Então, ela é da ordem da loucura, da irresponsabilidade.

Pensando em Antígona e Creonte, em relação à questão da justiça e do direito em Derrida: o momento da tomada de decisão, o momento do direito, que é da ordem da regra, é o momento ético por excelência. Porque a hora de bater o martelo é a hora do tremor, o juiz age sem garantia. A melhor decisão seria não bater. Bater o martelo é impor a regra, mas até que o martelo pouse sobre a mesa, esse momento é indecidível, é da ordem do porvir, carrega nele a imprevisibilidade do próprio tempo. O momento da decisão está relacionado com a alteridade constitutiva. Se a relação com a alteridade, qualquer alteridade, é uma relação ética, ou traduz uma ética, então posso dizer que há uma ética que atravessa toda e qualquer relação.

Ao refletir sobre a diferença no e do corpo na cidade como outro corpo, com a ruptura, a clivagem no corpo êxtimo, do conflito performático surge o anticorpo, o fármaco do corpo, alteridade radical, um dos próprios do corpo, se é que se pode falar em propriedade neste caso, já que toda relação tem natureza dinâmica e mutável. O que conduz a pensar o corpo mimético, ou corpo-imagem, como singularidade, e sua [a]presentação (presença ao mesmo tempo como ausência) como alegoria, como metáfora, diz Walter Benjamin, ou como sátira, diz Lyotard, para retornarmos à experiência artística como o *locus* de reflexão sobre o contemporâneo. *Mimese*, aqui entendida em seu sentido original, não como imitação de algo, como imagem especular do real, e sim como apresentação com traços de realidade, no sentido da alegoria benjamini-ana, pois afinal tudo acontece no espaço da vida, sem, no entanto, ser imitação de nada. Como se o corpo-imagem mimético pudesse avessar-se para dar a ver seu fundo, que, no entanto, não pode ser visto, mas vislumbrado, como um evento: a apresentação, a mostra é aquilo que resta, que se dá a ver na apresentação.

O que resulta, então, dessa experiência para o corpo performático? E o espectador, ao experienciar uma performance, não será ele próprio um (outro) corpo performático?

E porém, algo é diferente quando o gesto aparece como elemento essencial, como um traço característico da imagem geral da existência, que é transmitida pela arte. [...] do gesto que sempre de novo, em diferentes formas de movimento, representa a mesma situação do homem – a sua posição não-central que só é compreensível como “diante de”. (KÉRENYI, 2008, p. 35)

“Diante de.” É nesse sentido que digo que o corpo do espectador é performático: para estar na experiência artística, é preciso disponibilizar-se, abrir-se ao seu acolhimento, como se à beira do horizonte de eventos, e deixar-se transformar em singularidade, num processo labiríntico sem retorno garantido. O horizonte de eventos é o campo que fica no entorno do buraco negro. Tudo o que se aproxima desse campo, passa a girar na mesma rotação que o buraco, gravitação pura, e acaba absorvido para dentro dele. No entanto, nada desaparece nele, mas transforma-se em singularidade. Penso nesse evento cosmológico como uma metáfora perfeita para a relação entre o corpo performático e o outro corpo que o vê, para a relação entre o corpo performático e o corpo da cidade. Só se pode estar “diante de”, se se estiver disponível para a transformação, tanto o corpo individual, como o corpo coletivo. Daí a ética. E a ética flutuante.

E mais: até que ponto espectador/observador/participante e artista entram no labirinto? Quem vai na frente, quem segue? Até que ponto o direito de olhar[es] concede a quem observa a liberdade de entrar completamente no labirinto? Não se estará sempre em dívida? Aqui, invisto no tenso jogo entre o ver e a cegueira, entre o direito de olhar[es], a repulsa à observação e a colocação em dívida, nesse lugar ético por excelência, no momento do tremor: no embate do corpo individual consigo mesmo e com outro indivíduo, na fricção do corpo individual com o corpo coletivo ou com o corpo da cidade. Onde o corpo da cidade pode ser meio ou motor da obra ou da experiência e em que momento o evento torna-se em obra de arte.

A constituição do sujeito contemporâneo e do corpo contemporâneo acontece num processo de desassujeitamento, de espetacularização do íntimo e do individual e da

transformação da patologia psíquica em disfunção. Nessa medida, as individualidades não passam mais por processos de correção ou moldagem, mas de modulação da disfunção. O sujeito atual é levado a crer que o bem-estar é seu dever e é a prova que ele dá do seu direito ao reconhecimento pessoal e social – vale lembrar que o bem, o bem-estar, o bem social, não surgiram contemporaneamente, mas se originam na formação ocidental através do Bem platônico e das três grandes religiões abraâmicas (DERRIDA, 1999, p. 23). A construção da identidade contemporânea, portanto, não passa mais pela construção de um sujeito, mas de itens ligados à natureza do organismo individual. Assim, assistimos, também, à somatização da experiência subjetiva e ao esvaziamento da relevância da esfera da intimidade e do mundo privado. Ou da assunção de uma subjetividade *prêt-à-porter*, como sugere Benilton Bezerra, no texto *O Acaso da Interioridade*, disponível na internet, no *site* Scribd.

Diante desse quadro, percebemos a visão, que na sociedade do panóptico era o sentido mais privilegiado, hoje como perdendo terreno para uma forma de ver que não necessariamente depende do olhar, do ver, para denunciar.

O texto *Une Lecture de Droit de Regards*, é construído por Derrida, como um diálogo, como se ele pudesse conversar (ou jogar) com seu outro, como se sua alteridade pudesse estar materializada diante dele e conversando. O diálogo que, inicialmente se estabelece sobre uma impossibilidade, a de se criar uma narrativa para ou a partir das imagens de Plissart, justamente por sua característica labiríntica, sem começo, nem fim, numa sucessão de histórias sem conclusão, transforma-se, em determinado momento, justamente no momento em que um coloca o outro em dívida, numa espécie de discreta intimação:

O tempo do direito de olhares revela-se, como se diz no código da fotografia, não somente pela repetição genérica em abismo, uma fotografia dentro da outra, uma série reinserida dentro da outra, mas como um *retardo de rigor*. A colocação em dívida pressupõe um tempo, mas um tempo que não se pode ultrapassar, um tempo medido, rítmico, cadenciado, um tempo dramático. (DERRIDA, 2010, p. III)¹

Criar uma narrativa, com os nomes das personagens, era matá-las, mas retardando o tempo de sua morte. O olhador está duplamente em dívida. Retomo, aqui, um

pensamento de Derrida do livro *Donner la mort*, que, quando se entra no meio da linguagem, perde-se a singularidade. Ele continua:

Perde-se, então, a possibilidade ou o direito de decidir. Toda decisão deveria, assim, no seu fundo, permanecer solitária, secreta e silenciosa. A palavra nos apazigua, nota Kierkegaard, porque ela “traduz” o universal.

Primeiro efeito ou primeira destinação da linguagem: me privar, como também, me livrar de minha singularidade. Ao suspender minha singularidade absoluta na fala, abduco, no mesmo golpe, de minha liberdade e minha responsabilidade. Eu não sou jamais eu mesmo, só e único, desde que eu falo.” (DERRIDA, 1990, p. 87)²

A fotografia, Derrida observa na leitura da obra de Plissart, instiga, provoca o observador a criar histórias, como se isso fizesse parte do dispositivo fotográfico. No entanto, aquele que conta a história ou as histórias é aquele que acredita estar vendo a narrativa, mas tudo o que ele vê são as fotografias. E sua narrativa, de certa maneira, mata as imagens, já que as coloca ou as inscreve na linguagem. Se se pudesse falar de uma essência da fotografia, essa seria o espectral: está aí a possibilidade da construção de discursos a partir de coisas-detalhes que estão ao lado/fora/além da obra, mas não nas imagens. Como se a obra de arte contemporânea prescindisse da visão, na medida em que o olhar contemporâneo apresenta-se como um *olhar polimórfico*, na definição de Guilherme Altmayer em sua pesquisa de mestrado em curso. Ao mesmo tempo que o invisível é a condição da visibilidade, como acabamos de ver, também há uma invisibilidade absoluta, uma impossibilidade que está num ver de outra ordem, que não é um ver da visibilidade, mas um ver audível, tátil, odorífico, daí a característica polimórfica do ver contemporâneo.

A experiência artística contemporânea considera o sentido da visão num campo ampliado, na relação do performer com seu observador, do performer com a imagem que está produzindo, do performer corpo individual no corpo da cidade, como uma experiência labiríntica. O labirinto, que foi construído para esconder em seu centro o Minotauro, irmão de Ariadne, possui um itinerário traiçoeiro que conduz, inevitavelmente, à perdição. Ou, se se tiver, como Teseu, o fio de Ariadne nas mãos, à virtude. Por isso, um labirinto representa sempre uma dificuldade de chegada ao centro – se é que sempre tem um centro – e, sobretudo, de retorno. Para estar nessa experiência de vórtice, é preciso disponibilidade, é preciso disponibilizar-se. A experiência

do labirinto é uma experiência ética, pois que nessa relação dos corpos, o corpo individual com o corpo do labirinto (o metafórico também), não há garantias, nem certezas: é como uma aposta. Dividir essa experiência com o observador é, digamos, colocá-lo numa situação *mise en abyme* e acolhê-lo no jogo.

Esta história do olho abriga seu segredo sob a porta.
(DERRIDA, 2010, p. XXX)³

[...] pois na ordem da ética, o juízo deve ser julgado de modo que não se cesse de avançar pelo fluxo inesgotável das avaliações sem outro guia além do respeito que se sente por uma lei indeterminada.
(LYOTARD, 2000, p.63)

Não se gosta de Cézanne como se gosta de espinafres ou de ervilhas, isto é óbvio. (LYOTARD, 2000, p.63)

Notas

¹ Livre tradução da autora.

² Idem.

³ Idem.

Referências

DERRIDA, Jacques. *Droit de regards*. Bruxelas: Les Impressions Nouvelles, 2010.

_____. *Pensar em não ver: escritos sobre a arte do visível (1979-2004)*. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2012.

_____. *Donner la mort*. Paris: Éditions Galilée, 1999.

DUQUE-ESTRADA, Paulo Cesar (org.). *Desconstrução e ética - ecos de Jacques Derrida*. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

EIBEN, P. e Rodrigues, F. W. (org.). *Derrida, escritura & diferença*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012.

GADAMER, Hans-Georg. *A Atualidade do Belo: a arte como jogo, símbolo e festa*. Tradução de Celeste Aida Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

_____. *A Atualidade do Belo: a arte como jogo, símbolo e festa*, In *Hermenêutica da obra de arte*. Tradução de Marco Antonio Casanova. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

LACAN, Jacques. *Seminário, livro 7: a ética da psicanálise (1959-1960)*. Tradução de Antonio Quinet. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LÉNINAS, Emmanuel. *Totalité et infini: essais sur l'extériorité*. Paris: Martinus Nijhoff, 1971.

LYOTARD, Jean-François. *Discours, Figure*. Paris: Klincksieck, 2002.

_____. *Peregrinações: lei, forma, acontecimento*. Tradução de Maria Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

_____. *A Condição pós-moderna*. Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.

KÉRENYI, Károly. *Estudos do Labirinto*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.

RIVERA, Tania. *O avesso do Imaginário: arte contemporânea e psicanálise*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

SÓFOCLES. *A trilogia tebana: Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

Sites

<http://pt.scribd.com/doc/80433067/O-Acaso-Da-Interioridade-Benilton-Bezerra>

<http://idixa.net>

Maria Elisa Campelo de Magalhães

Artista Visual, Pós-Doutoranda pelo CNPq no IACS/UFF, Doutora em Artes Visuais pela EBA/UFRRJ, Mestre em Artes pelo IA/UFRRJ, graduada na ECO/UFRRJ, professora adjunta na EBA/UFRRJ, no Departamento de Artes Visuais. Elisa de Magalhães fez diversas exposições individuais no Brasil e participou de coletivas no Brasil e no exterior. Publicou o livro *Nenhuma Ilha*, sobre sua obra com organização de Marcelo Campos.