(Uma correspondência telemática entre Tamar Guimarães e João Maria Gusmão a propósito de *MARÉ-BAIXA!*, exposição de coisas d'arte na Fortes D'Aloia & Gabriel)

Tamar Guimarães:
Querido João Maria,
podemos começar pela efeméride das muitas luas?

Moon light on stage.
Blue Room and Moon Lamp.
Moon phase through binoculars.
One window two moons.

Entre os *Poemas mudados para o português*[1] há um em que Herberto Helder carrega uma lua amazônica dos Caxinauá, metamorfoseando a língua.

"A lua quando se deitou: lua deitada está,
fazei não! de lobonauá a cabeça deitada, fazei!
Àqueles ensinou, acabou, seus fios pôs na boca, em cima
se pendurou, foi. Céu
dentro entrou, seus olhos arrancou, estrelas
fez, sua cabeça lua se tornou, de seu sangue
arco-íris
fez. [...]"

Há também o *Satélite*, do Manuel Bandeira, de *Estrela da Manhã*. Te envio uma parte:

"Ah Lua deste fim de tarde,
Demissionária de atribuições românticas,
Sem show para as disponibilidades sentimentais!
Fatigado de mais-valia,
Gosto de ti assim:
Coisa em si, – Satélite.''

Me fale das suas Luas?

João Maria Gusmão:
Tamar!!!
Realmente a exposição pulula de Luas.

Uma Lua, duas Luas, três Luas. Tenho um certo fascínio por anomalias lunares, pela proliferação de corpos celestes, pela imagem encantatória de várias Luas, vários Sóis. Para mim, a imagem mais original de George Lucas é o céu de Tatooine[2]. A multiplicação dos astros implica sempre um multiverso, uma precipitação do espaço/tempo.

---

[1] Coletânea de traduções do poeta português Herberto Helder que conta com "poemas" de povos indígenas, provenientes de práticas orais e cantos autóctones. Publicada no Brasil pelo Selo Demônio Negro em 2020.
[2] Referência ao planeta-deserto de *Star Wars: Episódio IV – Uma Nova Esperança* (1977).

As tuas Luas, a Lua amazónica dos Caxinauá, transliterada por Herberto Helder, e o *Satélite* de Manuel Bandeira, projectam duas aspirações lunares: uma, mítica e metamórfica; outra, materialista, mas afetiva. Ambas revelam como é impossível ser indiferente ao astro.

Há vinte anos, li um ensaio de Karl Popper, *How the Moon Might Throw Some of Her Light on the Two Ways of Parmenides* (1992) e tenho voltado várias vezes a esse texto. É quase uma novela metafísica, faz quase lembrar a sátira menipeia[3], um género literário que ressoa tanto na minha forma de escrever como no trabalho artístico. A literatura pessoana também tem qualquer coisa dessa natureza *metaliterária*, *metafilosófica*: a ideia de que uma só metafísica não é suficiente, de que será precisa uma proliferação delas, um "drama em gente", para realizar tal tragédia modernista.

Ao ler o ensaio do Popper, encontramos uma espécie de arqueologia da experiência ontológica: um estudo comparativo entre os fragmentos pré-socráticos de Parménides e a imaginação primeva da observação lunar. Ele põe-se a conjeturar o mundo grego debaixo de um céu estrelado, noite após noite, a tentar compreender aquilo que vê. Popper constrói um teatro conceptual para especular sobre a origem do pensamento idealista, essa grande cisão fundadora do pensamento ocidental.

Tudo começa com uma questão aparentemente elementar: como pode a Lua ser sempre a mesma se todas as noites nos aparece com uma forma diferente? Lua nova, quarto crescente, Lua cheia, quarto minguante. São figuras diferentes, mas sabemos que estamos a olhar para o mesmo objecto. Como se pode reconhecer essa identidade através de todas essas aparências? Quais as condições de acesso ao conhecimento verdadeiro quando o que vemos está em constante mudança?

A reconstrução especulativa de Popper do argumento da imobilidade do ser em Parménides passa pela ideia de que existe um círculo lunar perfeito, que explica a ilusão das aparências. As imagens que veríamos durante as fases da Lua seriam apenas manifestações enganadoras de uma realidade permanente. É um passo decisivo da metafísica: em vez de confiarmos naquilo que os sentidos nos mostram, começamos a imaginar uma realidade que existe para lá das aparências, uma realidade que o pensamento pode alcançar mesmo quando os sentidos parecem contradizê-la.

O que me interessa particularmente nesta hipótese teórica é a possibilidade de conjurar a Lua como um arquétipo anti-platónico. Há aqui um paradoxo interessante, porque a Lua parece justapor-se ao objecto exemplar platónico. Na alegoria da caverna, o Sol está associado à ideia do Bem, àquilo que ilumina e torna possível o conhecimento. É uma figura da permanência, da inteligibilidade, de uma verdade que não muda. A Lua, pelo contrário, é um objecto celeste que se oferece à experiência material, visível e invisível, sujeito a transformações, reflexões, sombras, eclipses. Nunca se apresenta exactamente da mesma maneira.

De certa maneira, a Lua pertence a uma poética materialista, a um mitologema profano, por oposição ao imaginário apolíneo e solar. Não tanto uma imagem da verdade absoluta, mas um objecto que produz imagens a partir de sombras e ilusões. Um objecto que nos coloca numa situação de impermanência.

---

[3] A sátira menipeia tem origem na Grécia antiga, no século III a.C., e deve seu nome ao filósofo cínico Menipo de Gadara, cujos escritos satíricos se perderam, mas influenciaram o gênero, caracterizado pela mistura de humor, fantasia e crítica às convenções intelectuais e sociais.

TG: Baudrillard conta que o iconoclasta destrói as imagens porque leva muito a sério o poder delas. O medo não seria só o de adorar um objeto no lugar daquilo que ele representa, mas também uma suspeita mais difícil: a de que a imagem não esconda nada — de que nada tenha estado atrás dela. Destruir imagens seria, então, uma maneira de preservar a possibilidade de haver alguma coisa além da imagem, sem precisar enfrentar o vazio que ela poderia revelar. Tira-se a imagem e ninguém mais vê o buraco que estava ali.

O iconólatra parece confiar nessa distância: sabe que a imagem não é a divindade, mas pode dirigir-se à divindade através dela. Só que Baudrillard ainda dá outra volta à história. Talvez os adoradores das imagens também pressintam essa ausência e saibam viver com ela, se entregando às representações sem precisar da garantia de um original. A relação entre os dois fica menos estável: quem destrói tem medo da potência da imagem e quem a conserva aceita duas possibilidades: que ela aponte além ou que não haja nada além dela.

Então, em uma história se destrói a imagem para preservar o que poderia estar além dela, e na outra encontra-se uma forma que sustente a mutabilidade e a proliferação das aparências.

Não estava pensando em questões sobre adequação entre forma e conteúdo, e imagino que esse também não era o intuito de Baudrillard. O que me levou a pensar nesse relato foi a promessa de esclarecimento que costuma acompanhar o gesto de revelar a construção de uma imagem: como se, ao reconhecer seus meios, já soubéssemos com o que estamos lidando. Nas suas Luas, vejo o cartão, a lâmpada, o filtro, o papel, a química, o ferro. Reconhecer esses materiais não parece resolver a imagem, nem fazer a Lua desaparecer. Posso acompanhar alguma coisa da sua fabricação e continuar diante de uma Lua. Aqui, a construção participa daquilo que continua a me surpreender.

Estamos perto do que você chama de mitologema profano?

Em um outro momento da nossa conversa, entre anomalias lunares, cartão e lâmpada, você disse que queria *imagensdiagrama*, *imagenspoema* na câmara de fotografia, na câmara do laboratório e na câmara do pensamento. O que são as imagens diagrama-poema?

JMG: Curioso trazeres para a conversa a questão de Baudrillard acerca destas duas posições em relação à imagem e, a seguir, mencionares o oxímoro “diagrama poético”. Se Baudrillard se refere ao estatuto ontológico da imagem, interessa-me trazer também o problema semiológico, a forma como a imagem produz sentido entre a legibilidade do diagrama e a irredutibilidade do poema. Voltamos assim à fatídica questão da forma e do conteúdo, da sintaxe e da semântica. Na perspectiva da prática artística, a dificuldade não está na adequação de um ao outro, mas na incorporação da componente discursiva na própria prática artística, de modo que as duas dimensões se pensem mutuamente, e não separadamente. Quando se diz que determinado artista é formal, imagina-se geralmente uma estética cujas preocupações incidem exclusivamente sobre o aspecto sensível da obra, a sintaxe. Mas também se podem chamar formalistas às posições artísticas cujo foco é estritamente conceptual, precisamente aquelas que respondem ao problema da semântica com um envelope.

Para responder à pergunta, as imagens são diagramáticas na medida em que se constituem como um dispositivo, material e conceptual, em tudo semelhante a um teatro de pictogramas. Chamemos-lhes mesmo cenários e objectos fotográficos. Acrescento “fotográficos”, porque a percepção de que são objectos é difusa, parcial ou evocativa, transformada pelo trabalho de câmara e impressão. Não é por acaso que nos cenários há tantas interrupções de plano e profundidade, janelas e reenquadramentos, imagens dentro de imagens. Pretendo que funcionem ambivalentemente, entre a ilusão da quarta parede da

cena teatral e a construção material que a sustenta, entre a imagem de uma construção de papel colorido e a projecção pictórica na janela da câmara fotográfica.

As ideias que dão origem às imagens obedecem a uma lógica dialógica, que exige sempre uma interpretação. Esse mecanismo é por vezes activado pelo nome da obra, outras vezes pelo reconhecimento da sua orientação ou pela presença de uma máscara no enquadramento, como um recorte de binóculos, uma silhueta desfocada, etcétera. Procuro sobretudo uma tensão paradoxal que estabelece uma codependência com os aparelhos de representação do observador. Uma adivinha implícita, ao mesmo tempo visual e linguística: um farol de madrugada; uma janela, duas Luas; uma lâmpada em forma de Lua num quarto da cor do céu.

No início desta série fotográfica, pensava muito na técnica cinematográfica da *noite americana* (*day for night*), pelo que trouxe ao cinema do ponto de vista diegético, mas sobretudo por aquilo que realizava do ponto de vista espectral.

A técnica da *noite americana* permite conceber a imagem de uma realidade que não é propriamente fotográfica, como se fosse possível fotografar sem luz.

TG: Queria ficar nessa fotografia sem luz e voltar à Lua: alguma coisa existe sem que possamos vê-la. Em outra parte da nossa correspondência você me falou sobre "razão da invisibilidade da Lua" e sobre "tornar o visível o aparente". O que muda entre ver alguma coisa e vê-la como aparição?

JMG: Aqui referia-me a uma tautologia perceptiva. Existe uma passagem muito divertida em *O Doente Imaginário*, de Molière, quando perguntam a um estudante de medicina por que razão o ópio faz dormir. Ele responde que o ópio tem uma propriedade dormitiva. É um exemplo clássico de argumento circular.

No caso da Lua pré-socrática, essa redundância corresponde a uma espécie de inversão da explicação idealista. Não vemos o modelo da Lua perfeita e circular por as aparências serem enganadoras, mas porque a ausência de luz implica a sua invisibilidade. Esta explicação que parece resolver o problema limita-se a reformulá-lo, provocando, contudo, uma espécie de sabotagem do transcendental.

Esta ideia responde também à questão que tinhas colocado em relação à aparência como aparição. Julgo que podemos encontrar nesta lógica material da invisibilidade um *locus* espectral da origem da imagem, como aliás Derrida demonstra na sua análise do episódio da filha de Butades, o oleiro, tal como é relatado por Plínio, o Velho[4].

Relembrando o mito da origem da imagem, na noite da despedida, a filha de Butades desenha o contorno da sombra do amante, que está prestes a partir para a guerra. Há aqui uma dupla negação, algo profundamente espectral. Por um lado, surge como aparição de uma ausência: a sombra torna visível uma forma precisamente através da obstrução da luz. Por outro, antecipa o desaparecimento daquele que representa, a possibilidade de o amante partir sem voltar. Torna-se assim num vestígio de alguém que poderá deixar de estar presente. Interessa-me essa condição em que a imagem faz desaparecer o mundo para pensar o que sobra desse desaparecimento.

---

[4] Reflexão presente em *Memórias de cego: o autorretrato e outras ruínas*, Fundação Calouste Gulbenkian, 2010. A edição original em francês foi publicada em 1990 na ocasião da exposição curada pelo filósofo no Louvre.

TG: E nas Luas de Yoshitoshi, o que te faz voltar a olhar?

JMG: A gravura japonesa, em particular esta série do Yoshitoshi, produz uma vertigem muito na linha do que há pouco falava em relação à Lua de Parménides e à *noite americana*: a relação entre aparência e as condições em que alguma coisa se torna visível. Os *Cem aspectos da Lua* são uma crónica visual do "mundo flutuante": a Lua aqui não é o assunto principal de cada gravura, mas o observador transitório e a iluminação fátua dentro da imagem. A Lua como correlação conceptual do episódio mitológico: a Lua testemunha. É notável o virtuosismo de Yoshitoshi em camuflar o motivo lunar e encontrar variações para a sua aparição ao longo da série.

Durante o meu ensino artístico dediquei-me quase exclusivamente à gravura sobre metal e litografia. A importância do que aí desenvolvi, reconheço agora no quarto escuro, enquanto impressor. A gravura ensinou-me a ver duas coisas numa imagem. Primeiro, a sua microestrutura, por exemplo a direcção do grão de uma matriz ou a textura de uma mancha de água-tinta. Depois, a perceber que uma imagem é uma montagem de partes compósitas, que à semelhança de uma máquina requer uma engenharia. Curiosamente, como fotógrafo mais do que como cineasta, vim a redescobrir este tipo de noções imagéticas. Estamos a falar de uma dimensão técnica, mas também conceptual. Interessa-me olhar para determinadas possibilidades técnicas e aprofundá-las como conteúdo, como forma de pensar uma certa essência do médium. No âmbito desta série fotográfica, por exemplo, há uma imagem de um candeeiro desligado fotografado em tons de verde [*Ceiling lamp off*, 2025] como se tivesse sido captado por uma câmara de visão nocturna. No entanto, a imagem está sobre-exposta, encadeada pelo excesso de iluminação.

A gravura japonesa, nomeadamente a tradição *ukiyo-e*, tem este grau de sofisticação na relação entre técnica e estética, em que os limites do meio criam não só o vocabulário, mas também o assunto das imagens.

TG: Levando em conta que limitações geram vocabulário — confesso aqui nossa defunta tentativa de escrever esta conversa com regras que eliminariam primeiro as conjunções, depois os adjetivos e por fim os verbos, e que recuamos diante da dificuldade —, o que nasce dos procedimentos da fotografia que te leva à pintura?

JMG: Uma das entradas decisivas da fotografia no território das artes ocorreu entre o final do século XIX e o início do século XX, com a intervenção de Alfred Stieglitz. O movimento pictorialista enfatizava certas qualidades da imagem que a afastavam de uma concepção estritamente fotográfica ou documental. Era uma estética muito atmosférica e difusa, muito centrada nos processos de impressão. O pictorialismo assinalava, assim, uma inversão do sentido da influência da fotografia sobre a pintura: em vez de a fotografia assimilar procedimentos da pintura, procurava afirmar-se como prática artística através de recursos que aproximavam a imagem fotográfica do pictórico. Penso que, no contexto histórico actual, marcado pela massificação da produção e do consumo de imagens, pela emergência de imagens geradas por inteligência artificial e pela sua relação com a ideia de pós-verdade, faz algum sentido que se manifeste uma urgência renovada em regressar à materialidade da imagem.

As posições que mais me interessam na fotografia são aquelas que aproximam o impressor do produtor da imagem, em que os meios de produção são levados pelo mesmo agente até à sua forma final. Se, no preto e branco, este pressuposto sempre existiu, a impressão a cores coloca demasiados desafios tecnológicos. É preciso lembrar que havia uma indústria gigantesca, consumíveis e laboratórios, por trás da reprodução de imagens a cores; havia oferta e procura desses serviços. Tratando-se agora de uma tecnologia obsoleta, as possibilidades de produção de uma impressão cromogénica analógica abrem-se a várias outras possibilidades criativas. A manipulação de cor torna impossível não encontrar uma

relação com a pintura, especialmente dentro dos processos alternativos, como no quimigrama, em que a aplicação e o comportamento da química participam na construção da imagem. A cromogenia fotográfica, inevitavelmente, deixa de ser apenas uma propriedade do objecto fotografado e passa a ser também uma consequência do processo de impressão.

O processo de RA4 invertido oferece imenso espaço experimental. A modelação da luz de estúdio, o tempo de exposição e revelação, a temperatura, a exaustão da química, etcétera, tudo isso interfere no resultado das imagens. Interessa-me precisamente essa passagem em que a fotografia deixa de ser apenas um meio de reprodução e passa a ter uma dimensão plástica específica que aqui se pode facilmente associar ao pictórico.

TG: Numa fotografia, o que esteve diante da câmera costuma ser a prova de que algo existiu. Aqui, o que esteve diante da câmera é um cenário que você construiu. O que sobra desse vínculo com o mundo?

JMG: Na realidade, o cerne destas imagens não é a indexicalidade, a relação física e causal entre aquilo que está diante da câmara e a imagem fotográfica. Estou a pensar antes num movimento espectral contínuo: o mundo, o modelo do mundo, a imagem do modelo do mundo.

O processo é tão técnico, tanto em câmara como na impressão, que as construções que lhe dão origem são desenvolvidas exclusivamente em função do resultado pretendido. Cada fotografia tem uma dimensão projectual: começo por desenhar a imagem, faço depois um alçado dos vários planos diante da lente, planifico e recorto as formas e, finalmente, disponho-as no ciclorama para de seguida trabalhar na iluminação e na câmara. Raramente fabrico mais do que é necessário para compor o plano. Talvez por isso ache interessante transportar parte deste processo para a escultura.

TG: E o que acontece com essas construções quando saem da fotografia e passam a dividir o espaço conosco, com volume e peso?

JMG: Há uma série de pressupostos que pertencem à disciplina da escultura e que sinto serem muito normativos: a ideia de que a escultura é vista de todos os lados, de que não tem pedestal... São conquistas da própria disciplina, relacionadas com a evolução da percepção e da relação corporal com os objectos escultóricos. Não me interessa isso de maneira alguma, pelo menos nestas obras. Interessa-me antes revisitar as ideias visuais que estão na origem destes trabalhos através de uma expansão do aparelho fotográfico.

A primeira incursão de Edison no cinema deu-se com a construção, em 1893, do estúdio Black Maria: um barracão rotativo cujas coberturas podiam abrir-se para deixar entrar a luz natural de qualquer direcção. Acho muito interessante este movimento em que a câmara requer uma segunda câmara, o estúdio. Produz uma reversibilidade na maneira como se pensa a produção da imagem.

Por exemplo, as fotografias de grande formato desta exposição não foram feitas com uma câmara convencional, mas directamente num quarto escuro. O cenário, com todos os elementos, é montado ao lado, numa divisão iluminada. Entre os dois espaços tenho uma lente de 400 mm que projecta a imagem num suporte móvel onde coloco o papel fotográfico durante o tempo de exposição. Neste caso, o fotógrafo está dentro da câmara e não fora. O estúdio inverte-se: o operador está do lado da imagem e não do lado do mundo.

Penso nas esculturas como matrizes das imagens. Como sabes, estas imagens não têm negativo. A sua reprodução implica refazer o modelo, literalmente a ideia da imagem. Nas esculturas percebe-se o lugar do observador, o ponto de vista do fotógrafo, mas também a

sucessão de camadas que produz a ilusão, a dinâmica espacial que a imagem planifica. A escultura permite-me trabalhar a construção imagética, precisamente, fora da imagem para um terceiro observador.

TG: Se as esculturas são matrizes-diagramas das imagens, e as imagens não têm negativo, a escultura é tanto o que vem antes da imagem quanto o que sobra dela.

Por associação, penso na sua obra *Pelvis* (2013), que se apropria da forma daquele osso humano e o reconstrói com um template. Ali também o molde e a forma final parecem formar um contínuo.

De volta às fotografias: quanto da construção você deixa aparecer? Há algo que você precisa esconder?

JMG: De facto, existe um momento na produção destas imagens em que as construções quase desaparecem em favor de um certo pictorialismo. Diria que o momento-chave é a focagem. Um certo desvio permite que pormenores estruturais, mas irrelevantes, invertam a sequência natural da profundidade de campo, a lógica da imagem fotográfica. O assunto fica focado, mas existe um desfoque anterior e outro posterior.

É preciso referir que, na fotografia de grande formato, sobretudo em imagens magnificadas, ou seja, maiores do que o referente, a profundidade de campo pode ser de apenas alguns milímetros, mesmo com diafragmas relativamente fechados, como em f/16.

Não se trata tanto de esconder, mas de utilizar plasticamente esses artefactos ópticos. Por exemplo, duas formas justapostas, em campos complementares do círculo cromático aditivo, podem produzir uma aberração cromática, uma linha de contorno que soma as duas cores numa terceira. O vermelho e o verde, misturados aditivamente, dão amarelo.

TG: Conta o percurso de uma dessas fotografias, desde a montagem até a cópia, incluindo as decisões que você desfez pelo caminho?

JMG: Uma imagem destas, como na gravura, requer imensas provas processuais. O mais natural é fazer cerca de dez impressões até conseguir uma com que esteja satisfeito. É um processo com margens de tolerância minúsculas. Há imagens com duas ou três exposições, máscaras e movimentos com tempos acumulados de um minuto, outras com tempos relativamente curtos para trabalharem só a subexposição.

Algumas saem-me inexplicavelmente bem à primeira. Noutras, um erro técnico, seja de laboratório ou fotográfico, produz um resultado mais interessante do que uma prova ideal.

A edição fotográfica de 8 × 10 polegadas, *Melting Islands* (2026), uma colecção de icebergs que está pendurada numa corda na exposição, por exemplo, é de execução relativamente simples. Combina dois truques de câmara. O primeiro consiste em desfocar o objecto: pequenas esculturas de esferovite[5] suspensas diante de um fundo azul-claro. O segundo é a colocação, dentro do fole da máquina, de uma gelatina azul-turquesa entre a objectiva e o papel fotográfico, cobrindo dois terços do quadro. Neste caso, a gelatina é uma sombra cromática entre a projecção e a imagem. Está focada, porque fica muito próxima do papel. A combinação das duas profundidades de campo cria a ilusão de um corpo gelado submerso, visto de perfil: o iceberg à superfície e a parte oculta, muito maior, debaixo do oceano.

[5] Isopor, em português brasileiro.

As imagens que me dão menos trabalho são geralmente as minhas preferidas, até porque as mais difíceis poderiam continuar a ser aperfeiçoadas tecnicamente, e isso deixa-me extremamente frustrado. Há um momento em que é preciso parar para prosseguir com o resto das tarefas de artista.

TG: Sobre as novelas metafísicas — em que uma só não basta — você fala delas com um prazer que vai além de concordar ou discordar de uma explicação. O que te faz entrar numa maneira de conceber o mundo, sem obrigação de morar ali?

JMG: Penso, por exemplo, em Sun Ra[6] e na maneira como uma cosmovisão delirante produz um motor metafórico extraordinariamente poderoso. Na génese da sua persona artística está a ideia de que ele seria um extraterrestre nascido em Saturno. A sua missão na Terra: transformar as consciências, nomeadamente imaginar um futuro para a comunidade negra fora da condição histórica de opressão racial.

Quando ele diz *"*This is the worst planet I've ever been on!*"*, a frase ganha uma amplificação extraordinária. Não é de forma alguma uma piada; é uma declaração que, dentro e fora daquela cosmovisão, adquire uma dimensão política e metafísica. Interessa-me a possibilidade de olhar para o mundo a partir de uma *teoria poética* que não precise de ser validada pela realidade para revelar a sua potência. Uma espécie de novela metafísica que, precisamente por ser delirante, consegue pensar e interpretar o real por analogia, talvez de uma maneira que uma explicação mais razoável não permitiria.

TG: Entre a sátira menipeia e Sun Ra, aparece uma frase que nos faz rir, embora não seja uma piada. Penso em trabalhos como *Colosso, Half a Horse* e todo o ciclo *Experiments and Observations in Different Kinds of Air*, onde humor e maravilhamento andam juntos. Como é que essas duas coisas convivem no seu trabalho?

JMG: Na realidade, não gosto muito da palavra humor. Penso que esse termo encontrou um lugar muito específico na indústria do entretenimento.

Interessa-me mais uma tradição literária satírica que vai de Luciano e Apuleio até aos modernos, com ecos particularmente surrealizantes em Roussel, Jarry ou Daumal. São escritores que constroem dimensões paralelas, com uma lógica própria, mas que dialogam com o momento histórico e lhe expandem o sentido por analogia.

Nestes autores, aquilo a que podemos chamar humor é um profundo questionamento da reverência e da venerabilidade das chamadas artes sérias, do cânone e do gosto burguês. O riso tem essa possibilidade de fazer implodir a ordem. Não se trata necessariamente de fazer rir, mas de produzir um curto-circuito, de desorganizar as estruturas ideológicas montadas.

TG: Sim, eu pensava em dramaturgia satírica, numa iconoclastia sutil que opera por aumento de volume. No texto que acompanha os *Melting Islands*, há uma voz e um destinatário: alguém nos vende uma propriedade que derrete. A voz reconhece a catástrofe e continua a venda. "Não o ignoramos" é quase uma indicação cênica para o vendedor: admitir tudo, prosseguir sem qualquer alteração de conduta. O aquecimento global entra no discurso comercial como mais uma circunstância administrável; a "miragem" da riqueza entre gerações vira uma recomendação para pensar primeiro em si. E a "edição limitada e exclusiva" é simultaneamente o objeto real à venda e a ocasião dessa encenação. O

[6] Sun Ra (1914–1993) foi um compositor, pianista e poeta norte-americano, figura central do free jazz, conhecido por combinar experimentação musical, cosmologia, mitologia egípcia e ficção científica numa obra que desafiava as convenções da música e da identidade afro-americana.

comprador é convidado a reconhecer a fantasia latifundiária e a participar dela. É uma situação dramatúrgica que implica a audiência.

Você disse que há um momento em que é preciso parar.

JMG: Não sei se já te aconteceu teres de repetir uma filmagem ou refazer um trabalho de raiz por um azar qualquer. É uma experiência muito angustiante que retira a totalidade do entusiasmo da descoberta que o trabalho novo traz.

Acho que uma série termina quando já não dá prazer continuar a desenvolvê-la, quando não tens nada a acrescentar, quando podias estar a fazer outra coisa mais estimulante. Dito isto, adoro a ideia de séries infinitas, de processos e assuntos que podem ser retomados a qualquer altura. Conservo três ou quatro ideias a que posso sempre voltar.