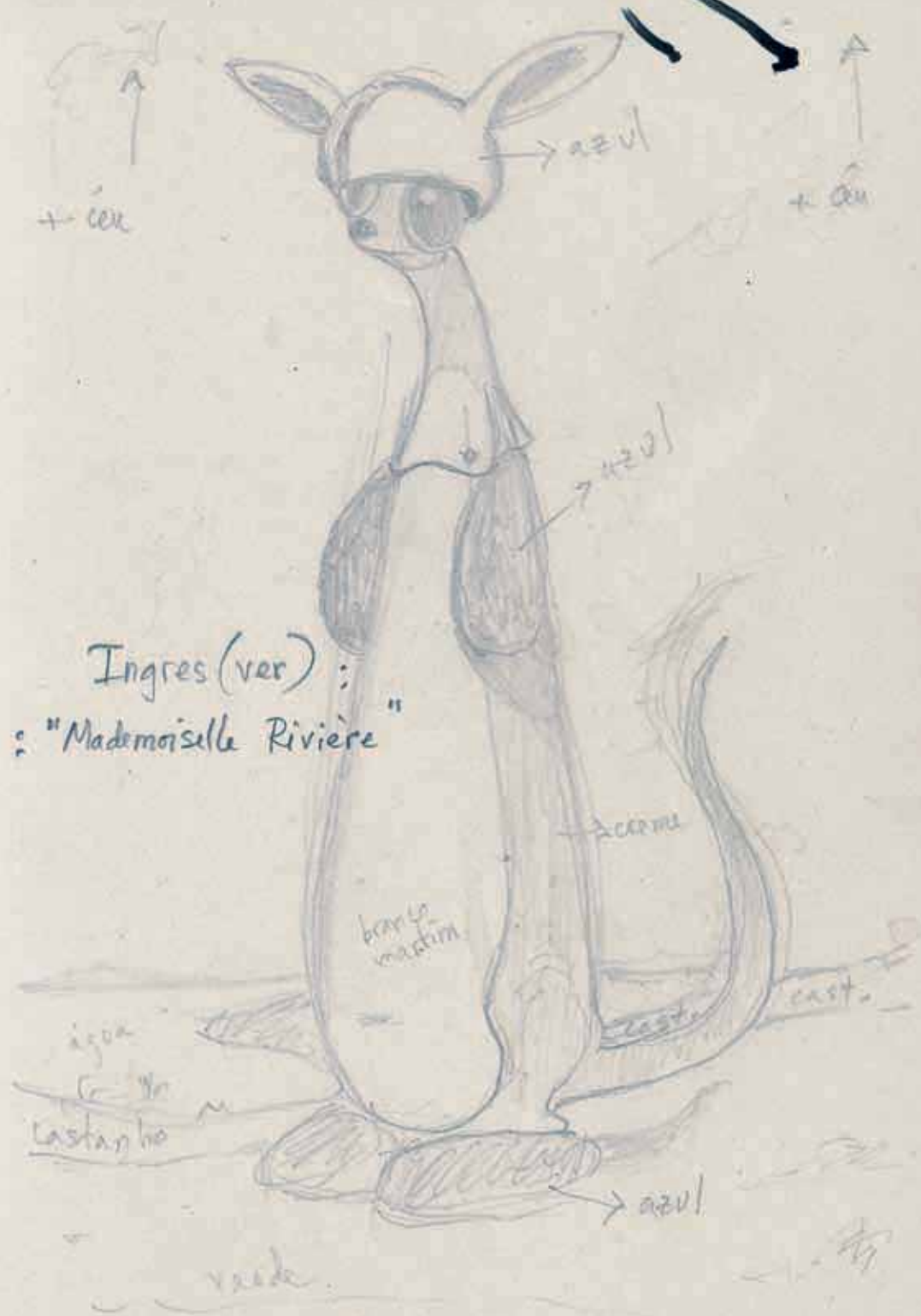


**ANA
JOTTA**

Exposição

s/he is her/e é metade exposição metade notas à própria exposição; pelo menos foi assim – como notas de rodapé – que a artista sempre se referiu a uma série de objectos a incluir, de forma mais ou menos anárquica, numa última sala do Espaço Chiado 8. São peças que pertenceram originalmente ao ambiente de trabalho de Ana Jotta (Lisboa, 1946) quando preparava a exposição, estando intimamente relacionadas com o processo de feitura dos, chamemos-lhe assim, trabalhos propriamente ditos: intervenções sobre dezasseis ecrãs de projecção de tripé, de chão e de parede, daqueles utilizados para a projecção de diapositivos e de *power points* em aulas, conferências, mesas-redondas, acções de formação e demonstrações de produtos – ocasiões em que o objectivo é ensinar, convencer, vender.

Não é a primeira vez que Ana Jotta utiliza aquele objecto: *Magnólia*, de 2000, é a sua primeira pintura sobre um ecrã, apresentando uma frase retirada do filme com o mesmo nome¹ – “nós podemos cortar com o passado mas o passado não pode cortar conosco” – e um friso de caretas, em que uma figura feminina ensaia várias expressões faciais (de dor, de riso, de raiva...)². Note-se que “conosco”, conforme escrito nesta peça, não respeita a ortografia portuguesa (o correcto seria “conosco”), correspondendo a um erro que a artista decidiu assumir: Ana Jotta preza os acidentes e a “resistência dos materiais”³, parecendo concordar com Marcel Duchamp (Blainville-Crevon, 1887 / Neuilly-sur-Seine, 1968) quando este afirma que o “coeficiente da arte” se deve procurar na discrepância entre objectivos e concretizações⁴. Aquele erro tornou-se, aliás, parte fundamental da peça (já perceberemos porquê). A frase corresponde a um aforismo, uma sentença breve que, de forma concisa, apresenta um princípio moral, ou, como diria Agustina Bessa-Luís (Vila Meã, Amarante, 1922)⁵, uma mensagem eterna, já que os aforismos “quadram sempre à natureza das coisas e das pessoas, qualquer que seja a era em que se pronunciam e a civilização em que se repercutem”⁶. Esta relação com a sabedoria (diz-se que o aforismo está na fronteira com a filosofia) parece ser sublinhada pelo material em que Ana Jotta decide inscrever a frase – o típico ecrã das aulas – e pelo tipo de letra, anacrónico, barroco, digno de qualquer dicionário ou enciclopédia. Mas a frase



é retirada de um filme com grande sucesso, e foi repetida até à sua banalização (experimentem colocá-la num motor de busca da Internet). Além disso, apresenta a tal gralha, o friso de caricaturas e uma frase composta por quase garatujos onde se lê “Haverá vida depois do trabalho?”, uma expressão, já lá iremos, muito repetida por Ana Jotta. Resultado: a artista consegue subverter a pretensa autoridade da sentença⁷ – ainda para mais inscrita num objecto auxiliar de educação –, abrindo desde logo uma espécie de atalho para a banalidade, bem como para a estranheza de termos um objecto a olhar para nós tanto quanto nós estamos a olhar para ele, quase num momento de reconhecimento mútuo. Explico melhor: para começar, as autoridades científicas, didácticas ou pedagógicas não sobrevivem à gralha de português e às carantonhas em rodapé; depois, o ecrã é um objecto que serve tanto melhor o seu propósito quanto menos perceptível for, quanto mais a sua presença se anule, preterida em relação ao que interessa veicular, à mensagem. No caso de *Magnólia*, ele adquire uma presença inédita: por um lado, apresenta uma escala que se assemelha à escala humana, propondo uma experiência eminentemente fenomenológica, impondo-se como uma espécie de escultura simultaneamente minimalista e psicadélica; por outro, os ecrãs estão, por definição, associados a uma determinada temporalidade, que implica recordação e antecipação – afinal de contas, eles servem normalmente para ver filmes ou séries de diapositivos.

A sua inapropriação à imagem estática, pintada, não só sublinha a sua materialidade, como, embora longe de cair nas ingenuidades da interactividade, nos induz a um tipo de pensamento associativo: à medida que atravessamos a exposição vamos estabelecendo relações entre imagens, e entre imagens e palavras.

Chamei escultura a *Magnólia*, mas devo reconhecer que esta obra escapa muito habilmente a classificações, desde logo em termos de suporte – não seria absurdo chamar-lhe pintura, como não seria totalmente despropositado apelidá-la de desenho. Esta ambiguidade, este entre-géneros só pode ter agradado a Ana Jotta, que nunca se assumiu como pintora, ou escultora, ou desenhadora – apesar do seu exemplar domínio técnico de cada uma destas disciplinas. Para a exposição no Chiado 8 decidiu utilizar uma série de ecrãs, dispostos de forma rigorosamente frontal para quem entra em duas das suas galerias. Estes objectos permitem-lhe, como vimos, subverter todo o tipo de autoridades e de disciplinas – a começar pela

pedagogia, passando pelas classificações artísticas (*isto é pintura e aquilo é escultura; primeiro temos o suporte e sobre ele, anulando-o, a intervenção*). Por outro lado, a sua acumulação no espaço vem sublinhar ainda mais a sua relação particular com o nosso corpo. Para a eleição deste objecto também não deve ter sido alheia a facilidade com que ele se presta aos jogos de linguagem que caracterizam o trabalho desta artista: nele é tão provável encontrar palavras quanto imagens, ou uma mistura das duas. Ana Jotta trabalha muitas vezes com palavras. Acumula frases como quem coleciona objectos⁸. Também se apropria, é sabido, de muitos objectos.

O acto de colecionar, muito já se escreveu sobre isto, pode ser encarado como expressão de um impulso para ordenar, eminentemente relacionável com obsessões, com neuroses⁹ – e a maioria das colecções, note-se, não tem objectivos muito concretos. Além disso, “a estrutura elementar de uma colecção envolve juntar coisas que são muito parecidas, mas nunca exactamente iguais”¹⁰, motivo pelo qual alguns autores, nomeadamente John C. Welchman (St. Albans, 1958) e Mike Kelley (Detroit, 1954)¹¹, um artista que Ana Jotta admira especialmente, têm vindo a associar o coleccionismo a um termo psicanalítico desenvolvido por Sigmund Freud (Přibor, 1856 / Londres, 1939): o *uncanny*¹². A obra de Ana Jotta alicerça-se em grande medida no coleccionismo, particularmente em alguns dos seus aspectos explorados por aqueles autores: a inutilidade do arquivo, a obrigatória incompletude da colecção (o “todo” como fantasma), a questão da semelhança (ou da ligeira diferença), a figura do “duplo”.

A forma como a artista apresenta os objectos coleccionados e as palavras acumuladas em cadernos é, em grande medida, cínica, distanciada. Por um lado, agarrar em objectos existentes permite-lhe subverter uma determinada ideia de autoria; por outro, apresenta-se como uma oportunidade para ironizar com a própria ideia de colecção, através da utilização de objectos, muitos deles *kitsch*, comumente coleccionados. Apenas dois exemplos: Ana Jotta aplicou em alguns trabalhos animais em miniatura e guarda religiosamente todos os seus isqueiros, classificando-os segundo as datas em que estiveram ao serviço (com gás). Ficamos sem saber que objectos são importantes, ligados às suas memórias, encontrados com entusiasmo, adquiridos com fervor, e quais são aqueles com os quais a artista não tem nenhuma relação emocional. É que a ideia de colecção tem-lhe servido frequentemente para se apresentar, e aos seus trabalhos, como absolutamente genéricos – como se

vestisse o fato inventado por Philip K. Dick (Chicago, 1928 / Santa Ana, Califórnia, 1982) em *A Scanner Darkly* (1977), o *scramble suit* (fato mexido)¹³, que encobria a fisionomia do seu utilizador projectando, sobre uma película que o revestia, milhões de outros físicos a uma velocidade estonteante, permitindo a agentes infiltrados em redes de narcotráfico nunca serem reconhecidos. O realizador de cinema Richard Linklater (Houston, Texas, 1960) deu-nos uma primeira imagem visual do *scramble suit* na sua adaptação ao cinema do livro de K. Dick, em 2006.

A produção de Ana Jotta tem servido frequentemente a críticos e curadores para ensaiarem respostas à famosa pergunta formulada por Michel Foucault (Poitiers, 1926 / Paris, 1984) em 1969, mais concretamente a 22 de Fevereiro, numa comunicação apresentada à Société Française de Philosophie, justamente intitulada “O que é um autor?”¹⁴. Embora acreditando que a marca de um autor se encontra, pelo menos no que se refere à literatura sua contemporânea, na singularidade da sua ausência, Foucault não encontra, nas decretadas mortes da autoria, a justificação para as várias perplexidades que a figura do autor e “essa curiosa unidade que designamos por obra”¹⁵ lhe continuam a suscitar.

Começamos pela figura do autor, que a crítica afinal seguiria definindo, aliás de forma contraditória com as suas doutrinas, como “um certo campo de coerência conceptual ou teórica”¹⁶, reduzindo todas as diferenças através dos “princípios da evolução, da maturação ou da influência”¹⁷. O autor seria, no fundo, “aquilo que permite explicar tanto a presença de certos acontecimentos numa obra como as suas transformações, as suas deformações, as suas modificações diversas”¹⁸.

Ana Jotta não evolui, não amadurece, por tudo se parece deixar influenciar, num movimento de inexorável autodiluição. Se pensarmos que o autor também pode ser definido como um princípio operante que funciona como “entrave à livre circulação, à livre manipulação, à livre composição, decomposição, recomposição”¹⁹, percebemos que este título só se aplica à artista na medida em que ela o utiliza para constantemente o subverter.

Passemos à questão da obra como pretensa unidade estilística que regularia a produção de um determinado nome. De que produção estamos a falar? Daquilo que o

próprio artista encarou como obra, ou, bastante diferente, de praticamente tudo o que fez? Definir como obra os milhares de vestígios que se podem encontrar em casa e no estúdio de Ana Jotta, significa que a própria trata de demitir a crítica, que os tentará sempre agrupar segundo as referidas presenças, transformações, deformações e modificações. Esta burla aos princípios dos curadores, dos críticos, esta obrigatoriedade de aceitar tudo ou nada como obra, de ter de abdicar do escondido, do trabalho secreto, traduz-se também na utilização singular da assinatura (questão já amplamente explorada²⁰), assim como das figuras da colecção e do arquivo. Mesmo quando está a trabalhar com objectos industriais, muitos deles novos em folha, como é o caso de muitos dos ecrãs que apresenta agora no Chiado 8, Ana Jotta convoca o colecionismo, e dilui-se vestindo um *scramble suit*, ou um disfarce de dominó²¹. Os ecrãs parecem pintados por várias pessoas, como se, mais do que autora, a artista tivesse funcionado como curadora, ou tivesse desempenhado meras funções de selecção ou de arbitragem. A primeira impressão ao ver reunidos os ecrãs é a de que estamos perante uma daquelas exposições colectivas em que vários artistas são convidados a intervir sobre um determinado suporte, que pode ir desde o manequim de loja à pintura, ao *poster* ou simplesmente à página com um tamanho *standard*. É claramente promovida uma ambiguidade em relação à autoria, ao estatuto do artista – mas note-se que *s/he is her/e* pode, a começar pelo título, ser considerada uma homenagem a todos os tipos de ambiguidade²².

Ecrãs

Na exposição apresentam-se dezasseis ecrãs de tripé com um sistema de enrolamento tipo mapa, com diferentes géneros de tela: brancas, metalizadas, de dupla face. Os nomes das marcas e dos modelos – Reflecta, Tristar, Mirage, Roll-light – falam de fenómenos visuais mais ou menos raros, quase todos espectaculares, relacionáveis com o cinema em versão hollywoodesca. Um dos ecrãs pintados intitula-se justamente *Mirage*, outro apresenta a frase *Auto Mirror*, correspondendo estas tautologias a um dos vários jogos de linguagem colocados em marcha nestes trabalhos.

Ana Jotta nunca subordina a linguagem ao serviço da lei, ou da autoridade. Para a artista, as palavras não se reduzem à comunicação, insistindo sempre na sua polissemia. Na sua obra plástica, como nos textos que publicou, são frequentes os jogos de palavras: perguntas retóricas²³, homofonias²⁴, corruptelas²⁵, palíndromos. Além

disso, Ana Jotta é uma incansável anagramatista²⁶.

Alguns dos ecrãs são paradigmáticos destas preocupações, como *Errata* (2008) – onde se lêem as letras M, R, O e E (que podem dar origem às palavras MOER, ROEM, ERMO, MERO, REMO, *MORE*) – e *Teoria da Fala* (2008), onde, num estilo quase Arte Nova, se vê o abraço de dois peixes (“pescadinha de rabo na boca”). Outros apresentam imagens e títulos que fazem referência à nossa história cultural, ou concretamente da pintura, como *A Criação* (2008), onde as mãos de um boneco que parece ter saído da pena de Walt Disney (Chicago, 1901 / Los Angeles, 1966) constroem um muro – possível referência a Michelangelo (Caprese, 1475 / Roma, 1564), mais concretamente ao tecto da Capela Sistina, onde estão pintadas cerca de trezentas figuras, no tecto e paredes laterais, representando todo o Antigo Testamento, concretamente *A Criação do Homem* (Adão que recebe de Deus o toque vivificador da sua mão estendida) –, ou *Mademoiselle Rivière* (2008), citação de um famoso quadro de Jean-Auguste-Dominique Ingres (Montauban, 1780 / Paris, 1867).

Mademoiselle Caroline Rivière (1805), hoje no Museu do Louvre, foi exposta pela primeira vez, no *Salon* de 1806, também em Paris. Os seus contemporâneos foram muito críticos em relação a esta obra, acusando o pintor de diversas incongruências – justamente aquelas que podem justificar, hoje, o nosso fascínio pela pintura: a sofisticação da figura contrastando com o cenário rural, a sua fragilidade e candura opondo-se à pintura dos lábios, às senhoris luvas compridas. Ana Jotta alia a esta referência erudita, que lhe pode ter interessado justamente por ser uma espécie de precursora da colagem, a iconografia vernacular: a sua *Mademoiselle Rivière* é uma colagem da paisagem e dos adereços do quadro original com a imagem que a artista roubou a uma das suas malas de senhora, onde está gravada a figura de uma espécie de grande ratazana.

Estes ecrãs trabalham a nossa memória. A temporalidade de cada peça está suspensa entre a imediatez (“isto é”, “aqui temos”) e a edição, a relação entre ecrãs que estabelecemos à medida que nos deslocamos na exposição. Dois deles, *Un printemps 2008* (2008) e *Chuva da tarde* (2008) são muito parecidos, autênticos duplos um do outro. Correspondem a pinturas de chuva, baseadas em gravuras japonesas do século XIX. São feitos recorrendo a instrumentos precisos, mas contam com os acidentes e a resistência dos materiais – com “aquilo que não está expresso, apesar de

ter sido projectado, e aquilo que está expresso, embora de forma não intencional”²⁷. Esta ideia de duplo, muito importante na obra de Ana Jotta – principalmente pela sua contribuição para a ideia de diluição (“o que quero é diluir-me, ir-me diluindo”, já afirmou a artista) que tem orientado todo o seu percurso –, associada à utilização recorrente de objectos domésticos, muitos deles anacrónicos e *kitsch*, vem relacionar o seu trabalho com certos aspectos do Surrealismo. Para esta associação também contribuem decisivamente as várias referências da artista ao universo pedagógico, escolar.

Aprender coisas

Ana Jotta aplica variadíssimas vezes objectos e estratégias que podemos associar à pedagogia, desde livros de cursos práticos²⁸, manuais escolares e ecrãs de projecção, passando pelos jogos que testam a sabedoria de crianças e adultos²⁹. Em algumas obras, explora a evidência dos truísmos, informando, por exemplo, que a nossa cabeça está agarrada ao corpo pelo pescoço, que temos um nariz e uma barriga, mas duas orelhas, duas mãos, cinco dedos em cada mão³⁰; noutras, cita Francis Ponge (Montpellier, 1899 / Le Bar-sur-Loup, Paris, 1988), um ensaísta e poeta que descreve minuciosamente nos seus poemas em prosa, ou, nas suas palavras, “proemas”, coisas tão comuns como laranjas, ostras e pão³¹, evitando sempre qualquer tipo de expressão ou de simbolismo – Ponge referia-se ao seu trabalho como estando na fronteira entre dois géneros: definição e descrição.

A relação dos artistas com os materiais escolares foi recentemente explorada numa das exposições que compunham a última edição da *Manifesta*³²: *The Soul – Or, Much Trouble in the Transportation of Souls*³³. Os seus curadores pediram a artistas, teóricos, intelectuais para pensarem a ideia de museu, mais concretamente a sua relação com a história da alma, concebendo cinco diferentes “museus em miniatura” integrados na exposição. Um dos museus chamava-se “The Museum of Learning Things” e relacionava diversos materiais pedagógicos dos séculos XIX e XX com a arte do século passado, nomeadamente com o Surrealismo.

Para Walter Benjamin (Berlim, 1892 / Portbou, 1940), nos anos de 1920, a relação dos seus contemporâneos com o *kitsch* representava a promessa de efeitos de estranheza que talvez tornassem possível uma utilização produtiva da auto-alienação do ser

humano – os mesmos efeitos de estranheza perseguidos pelo Surrealismo, movimento artístico que reconfigurava elementos banais da vida quotidiana através da relação inédita entre elementos heterogêneos, fossem eles palavras, imagens ou objectos. O objectivo: transformar maneiras de perceber e alterar comportamentos, inclusive sociais. Este autor escreve sobre a relação da poesia surrealista com os livros para crianças – denominados “pop-up” ou “pop-out books” –, já que ambos apontariam para uma profunda transformação de modelos de sensibilidade. A esta relação entre artistas vanguardistas e livros infantis não deve ter sido alheio o próprio interesse dos surrealistas em materiais pedagógicos. O “Museu das coisas para aprender” permite analisar algumas obras de Max Ernst (Brühl, 1891 / Paris, 1976) na sua relação com as mutações da sensibilidade descritas por Benjamin em “Dream Kitsch”, ensaio de 1925, originalmente publicado na revista *Die Neue Rundschau*. Lembremo-nos que Ernst utiliza nos anos de 1920 uma série de gravuras retiradas da *Bibliotheca Paedagogica Lehrmittelkatalog*, nomeadamente objectos para salas de aulas e para demonstrações antropológicas, microscópicas, psicológicas, mineralógicas³⁴. Este interesse por artigos pedagógicos, aliado à forma como estes, pelo menos no início do século XX, começavam a alterar padrões cognitivos, levará Benjamin a afirmar: “Aquilo a que chamávamos arte começa a dois metros do nosso corpo. Mas agora, no *kitsch*, avança para o ser humano.”³⁵

Ana Jotta não só aplica o *kitsch* sem cerimónias como nunca se absteve de fazer arte mais ou menos realista³⁶, decorativa³⁷ ou aparentemente académica³⁸. Mike Kelley explica muito bem o potencial transgressor desta decisão: “Até há pouco tempo, a arte académica era proibida, tabu, no seio das artes plásticas. Portanto, não só existe esta estranha sensação produzida pela questão de saber se a arte realista está viva ou morta, mas também a estranha atracção/repulsão por uma coisa que é proibida. A arte figurativa é, em si mesma, uma espécie de cadáver, ou de múmia, e quer-se ressuscitar aquela coisa proibida, trazê-la de volta à vida. Porque é má queremos torná-la boa outra vez – soprar-lhe vida.”³⁹

Esta questão, de querer tornar bom aquilo que é mau, é exemplarmente discutida num ensaio de 1964 intitulado “Camp – Algumas notas”⁴⁰, em que se analisa este modo particular de ver o mundo, integralmente, como um fenómeno estético. “É bom porque é horrível”⁴¹ – segundo Susan Sontag (Nova Iorque, 1933-2004), esta

é a declaração extrema do *camp*. Também se destacariam o gosto por objectos “antiquados, datados, *démodés*”⁴², “aprender a possuir de maneira rara a arte de massas”⁴³, a “descoberta do bom gosto do mau gosto”⁴⁴.

A singular mistura de figuração, academismo e decoração torna muito difícil classificar a obra de Ana Jotta. Como se o seu trabalho, mais do que ser contemporâneo, se relacionasse com uma experiência pré-cristã do tempo, por oposição à sua representação vulgar. A concepção do tempo da Antiguidade greco-romana era fundamentalmente circular, contínua – não existe um ponto de partida, um centro, um ponto final. O recurso de Ana Jotta à citação, à cópia e à repetição vem furtar às obras, à sua obra, a organização interna de um destino (nascimento, vida, morte). Como afirma Roland Barthes (Cherbourg, 1915 / Paris, 1980) a propósito da repetição no contexto da arte Pop, o sujeito ocidental lamenta-se constantemente da ingratidão de um mundo em que o Novo, a Aventura, parecem ter sido excluídos. Aquilo que a repetição e a cópia vêm combater é justamente essa fobia ao aborrecimento, como a fé na novidade. Isto, eliminando o patetismo do tempo, “[...] já que esse patetismo estará sempre relacionado com a sensação de que algo apareceu, que esse algo morrerá e que apenas combateremos a morte transformando-a num segundo algo que não se pareça com o primeiro”⁴⁵.

A obra de Ana Jotta é eminentemente cumulativa. A artista acredita que a única coisa que se pode fazer, como no discurso oral, em que a palavra é irreversível (em que não se pode apagar, editar, voltar atrás ou saltar frases), é acrescentar. Se com a palavra a única coisa que se pode fazer é juntar outra palavra, com as suas imagens a única coisa que se pode fazer é acrescentar outras imagens, numa espécie de “Cadeia multiplicativa de correcções”⁴⁶.

Talvez por isso o seu trabalho pareça pertencer simultaneamente a vários períodos temporais: futuro, passado, um presente alternativo, passados e futuros alternativos. Definitivamente, o seu trabalho não é apenas contemporâneo.

Notas de rodapé

1

Um arquivo torna-se interessante quando começa a decompor-se, ou quando já se apresenta como inútil. A ambição de classificar e arquivar o mundo está condenada

desde o início à entropia. Ana Jotta parece sabê-lo muito bem. A artista apodera-se constantemente de mais coisas, mais imagens. Colecionadora vocacional, sempre conseguiu transformar em obra a sua paixão por acumular objectos. Guarda-os num mesmo espaço e parece ficar à espera que eles colidam. Algumas vezes altera-os; outras vezes eles encontram o seu caminho num desenho, numa pintura; outras ainda, permanecem na sua forma original.

O conjunto de peças que compõe as “notas de rodapé” de *s/he is her/e* ainda não tinha encontrado lugar nas suas exposições anteriores, ou corresponde a imagens que apareceram durante o processo de pintura dos ecrãs, ou é o resultado de conversas que manteve neste período, de exposições que visitou; de qualquer forma, careciam até agora de um território expositivo próprio, pelo menos público. Estavam no seu estúdio, por todos os cantos, rigorosamente desarrumadas.

Ana Jotta trabalha com muitas coisas, de entre as quais se destacam, à primeira vista, brinquedos, *bibelots* vários (são recorrentes os animais, entre eles o passarinho, o coelhinho e o ursinho), bugigangas pequeno-burguesas, faiança, versões *kitsch*, sobre vários suportes, de iconografia tradicional (religiosa e laica), páginas e páginas de catálogos de tipos de letra, espelhos, candeeiros, bancos e cadeiras. Também se podem ver os utensílios e os materiais próprios do *atelier* do pintor: tubos de tinta, pincéis e trinchas, várias qualidades de papel. A um canto, na primeira visita ao espaço que serviu para preparar a exposição, encontrava-se um espelho alto. Colado ao espelho, ao nível dos pés, um pedaço de papel rasgado onde se podia ler a frase “s/he is her/e”. Por cima do espelho, a representação em papelão de uma faca gigante, parecendo atravessar duas das paredes do *atelier* – como as facas de carnaval, que devem dar a ilusão de enterrar-se bem fundo na cabeça dos foliões. A frase foi arrancada do cartaz que anunciava um concerto de Genesis Breyer P – Orridge (Manchester, 1950), no Teatro Sá da Bandeira, no Porto. A faca pertencia originalmente à figura do cozinheiro que decorou, durante algum tempo, várias das salas de cinema onde foi exibido o filme *Ratatouille*⁴⁷. Não admira que Ana Jotta seja fascinada por essas esculturas, mais ou menos à nossa escala, que encontramos à entrada das salas de cinema: além de suficientemente horríveis para serem boas, têm um estatuto absolutamente ambíguo – não são propriamente esculturas, já que não podem prescindir da pintura e das suas técnicas de simulação de tridimensionalidade; também não podem demitir os

planos e as intersecções de superfícies, já que devem poder ser vistas a partir de vários ângulos. O título da exposição e a sua estrutura básica ficaram decididos nesta primeira visita. Espelho e faca fazem neste momento parte da exposição no Chiado 8.

Quanto aos vários candeeiros, aos inúmeros espelhos e às muitas cadeiras e bancos que podemos encontrar no *atelier* de Ana Jotta – à partida muitos mais do que os necessários para iluminar o espaço e acomodar as visitas, eles parecem favorecer o próprio processo de trabalho da artista, ao mesmo tempo que nos permitem percebê-lo (pelo menos, ajudaram-me a pensar com ela esta exposição). De cada vez que a visitei sentei-me em cadeiras diferentes, a alturas diferentes – uma das cadeiras é suficientemente pequena para acomodar crianças ou engraxadores, e sentado nela não pude deixar de lembrar-me do engraxador filósofo que em *Gilda*⁴⁸, o filme do famoso *strip-tease* de Rita Hayworth (Nova Iorque, 1918-1987), chamava ao seu ponto de vista a privilegiada visão do verme, ou a diária lição de humildade. Aqueles objectos permitiram-me ver de maneira diferente (o que não significa melhor) tudo o que está escondido estando absolutamente à vista, estabelecer novas relações entre coisas, e entre coisas e palavras. Na verdade, dilatam o tempo de recepção de tudo o que se encontra nesta mistura de estúdio de artista e de *Kunstammer*⁴⁹.

O *atelier* de artista tem um estatuto ambíguo na história da arte ocidental mais recente, oscilando entre lugar insubstituível e sítio anacrónico, prescindível em tempos de artes desmaterializadas – por isso sofrendo ataques mais ou menos violentos nas décadas de 1960 e 1970. Já a representação deste espaço, embora ocupe regularmente as páginas das revistas especializadas em arte contemporânea (quase todas as revistas têm uma secção fixa em que se visitam artistas no seu local de trabalho), parece não ser admissível enquanto trabalho artístico senão sob uma forma nostálgica, nomeadamente de revisitação da arte dos anos de 1960 (o estúdio vazio de obras, ocupado por pouco mobiliário e muitos livros e papelada onde decorre uma qualquer acção registada em vídeo).

Nesta exposição podemos ver duas fotografias de um estúdio de artista, ou melhor, de uma maquete, por sinal bastante grosseira, de um estúdio. Lembremo-nos que as representações de *ateliers* de artistas povoam a história da arte ocidental dos

últimos séculos, e que, de forma paradoxal, aquele lugar não perdeu importância, pelo contrário, mesmo quando, em meados dos anos de 1960, terá sido decretado como prescindível – basta pensarmos em Matt Mullican (Santa Mónica, Califórnia, 1951) e Bruce Nauman (Fort Wayne, Indiana, 1941), dois artistas que começaram a trabalhar nas décadas de 1970 e 1960, respectivamente, e em que a figura do estúdio se confunde com algumas obras que se viriam a tornar seminais na história da arte do século passado⁵⁰. Mas estas fotografias de um *atelier* não partilham rigorosamente nenhuma característica com os estúdios de Nauman ou Mullican – e, portanto, com as representações dos espaços de trabalho de artistas admitidas pela arte contemporânea: desde logo porque não mostram um espaço asséptico onde o artista terá como principais funções ler, conectar-se, pensar nos próximos projectos, esboçá-los em cadernos; ou um espaço que sirva para executar tarefas quotidianas, aproximando a esfera artística da vida de todos os dias. Talvez porque Ana Jotta não poderia estar mais longe do artista de projecto; porque – muito embora a diversidade de materiais, de suportes e de estratégias por si empregues – acredita no fazer (*haverá vida depois do trabalho?*); não defende que o artista deva ter ideias, que seja obrigatoriamente criativo. O espaço que surge nas fotografias é mesmo um espaço de trabalho, mais ou menos anacrónico, mais ou menos *kitsch*, nunca um sítio para esperar ideias, para conceber projectos.

2

Além destas fotografias, apresentam-se como “notas de rodapé” pinturas, desenhos, a tal escultura de canto, objectos encontrados e intervencionados. Note-se que as pinturas não são aqui realidades em que é suposto entrarmos, não são entidades autónomas, mas coisas que estão em relação com outras coisas.

Aquilo que Ana Jotta consegue com a aglomeração de objectos é, no fundo, aquilo que vários curadores têm apontado como função de qualquer boa exposição: que peça à audiência para estabelecer conexões; que aproxime coisas em combinações estimulantes e imprevisíveis; que amplifique o nosso encontro com cada objecto – no fundo, que também funcione como demonstração das formas como a nossa experiência de um objecto, de uma obra, é inevitavelmente moldada pelo contexto que enquadra aquele encontro⁵¹.

Não é por acaso que lemos textos de curadores, sublinhando o papel fundamental dos artistas enquanto exemplo para si e para os seus pares, já que aqueles estarão, por definição, habilitados para fazer as ligações mais inesperadas, as sinapses mais bizarras; como não será por acaso que cada vez mais instituições convidam artistas para comissariar exposições; como não é uma coincidência que se assista hoje a um renovado interesse pelas exposições surrealistas, nomeadamente as comissariadas por artistas.

3

Algumas das principais exposições surrealistas, especialmente a partir de 1933, quando o interesse dos artistas pelo objecto começou a dominar o movimento⁵², adquiriram o aspecto de um gabinete de curiosidades. A partir daquela data celebraram-se três exposições, todas elas em Paris, que consagraram o conceito de *objecto surrealista*. Na primeira, realizada em Junho de 1933 na Galeria Pierre Colle, pinturas e desenhos mostravam-se lado a lado com objectos. Em Maio de 1936, na *Exposition Surréaliste d'Objects* (Galeria Charles Ratton), percebe-se que grande parte da actividade surrealista dedicava-se já ao emparelhamento e à fabricação de objectos⁵³. Em Janeiro de 1938, a *Exposition Internationale du Surréalisme*, apresentava uma “instalação cenográfica, meticulosa e integradora de abundantes elementos, realizada por Marcel Duchamp, [em que] a manipulação de manequins e a criação de espaços oníricos ou inquietantes adquiriu um protagonismo superior ao da pintura ou escultura surrealistas”⁵⁴.

Outra exposição que contou com o comissariado de Marcel Duchamp (e de André Breton) chamou-se *Surrealist Intrusion in the Enchanter's Domain* e inaugurou a 28 de Novembro de 1960 nas D'Arcy Galleries, em Nova Iorque. Duchamp dedicou-se à criação do ambiente expositivo, foi responsável pela instalação das peças e desenhou a capa do catálogo. Em cada uma das quatro salas da galeria colocou um relógio com uma hora diferente, no chão das salas serpenteava uma mangueira para regar jardins e dentro de uma espécie de cabina expunham-se três galinhas brancas iluminadas teatralmente por um foco verde. Nesta cabina encontrava-se escrita, através de moedas coladas a formar as letras, a frase COIN SALE – em inglês “vende-se moedas”, em francês “canto sujo”.

Sob muitos aspectos, o *atelier* de Ana Jotta não anda muito longe destas exposições surrealistas. A presente brochura que acompanha a exposição foi feita recorrendo aos vários materiais que estavam sobre a mesa de trabalho da artista quando preparava a exposição. Limitou-se a colar as folhas que aí estavam “desarrumadas”, e que correspondem a listas de frases, desenhos, anotações em *post-its*. Ana Jotta justifica a sua obsessão por listas dizendo simplesmente “Não tenho memória”; mas aquilo que vai acumulando de forma aparentemente aleatória corresponde, no caso das frases, por exemplo, a casos específicos da utilização do português: desvios à norma, transgressões das leis da gramática, grande visualismo, solecismos, vernacularidade. Mesmo quando aparentemente se demite, ou à sua consciência, das tarefas de selecção, ela não deixa de estar a trabalhar à Jotta, transformando o seu nome em verbo⁵⁵.

A voracidade com que emprega imagens e frases alheias quase merece um aviso a quem com ela fala ou se corresponde, que aqui roubo a um escritor, Enrique Vila-Matas (Barcelona, 1948), que trabalhou recentemente com outra artista conhecida pelas apropriações, Sophie Calle (Paris, 1953): “A partir de agora, tem muito cuidado com o que escreveres, pois é possível que em breve o vejas com lentes de aumentar.”⁵⁶ Nalguns pontos, a forma de trabalhar de Ana Jotta não anda longe dos processos de colecção praticados por Joseph Cornell (Nova Iorque, 1903-1972) nos seus famosos “dossiers”, entre eles o *Duchamp Dossier* – um conjunto de materiais, desde cartas a recibos e facturas, pertencentes ou relacionados com aquele artista francês, descoberto no estúdio de Cornell em 1972, logo após a sua morte⁵⁷.

Como vimos, esta artista encontra formas de trabalhar que às tantas parecem corresponder simplesmente a práticas que a afastam da inactividade, nomeadamente a cópia, a artesanidade, que são, sem dúvida, princípios do seu trabalho⁵⁸; mas também já percebemos que esta impessoalidade não é incompatível com a singularidade das suas estratégias. Como já escreveu Maria Filomena Molder (Lisboa, 1950), “[...] é tudo engano e é tudo evidência”⁵⁹.

Outro princípio do trabalho de Ana Jotta parece ser a paródia. Ela é especialista em tornar ridículo, cómico ou grotesco aquilo que é, à partida, sério. Às vezes, mais do

que parodiar, a artista parece estar a profanar, a desactivar mecanismos de poder⁶⁰. Entre os vários sistemas classificatórios que põe em causa, que desmonta, encontra-se o discurso de galeristas, da crítica e dos curadores – inclusive já escreveu a alguns esclarecendo aquilo que lhe parece fundamental dizer (ou não dizer) sobre o seu trabalho, ou mesmo denunciando a vacuidade de algumas das suas interpretações⁶¹. Com uma obra fragmentária, dispersa, que a cada aproximação pode proporcionar novas descobertas, novos motivos de interesse, Ana Jotta parece fugir ao assalto dos intérpretes, estar definitivamente “Contra a interpretação”⁶².

É extremamente difícil traduzir para discurso, e sem a enquadrar em esquemas mentais de categorias, a tensão constante entre pessoal e impessoal, espontâneo e dissimulado, intencional e irreprimível, produzido e achado por acaso. Ana Jotta talvez resumisse tudo a trabalhar, trabalhar sempre, não fazer esta ou aquela obra, mas simplesmente fazer. Trabalhar para se tornar impessoal, para se diluir. Mas a verdade é que trabalhando, sempre que está a Anar, a fazer Anas, ela também se afasta da impessoalidade – que não admite um Eu, que jamais assumiria a forma de autor. O seu trabalho – é com certeza aqui que reside parte do seu fascínio – é afinal um campo atravessado por duas forças opostas.

Post-scriptum

Talvez existam duas formas de escrever sobre a Ana Jotta: em duas palavras, com um refrão, ou replicando o carácter cumulativo do seu fazer, fugindo de exposições lineares, tentando diluir princípios orientadores na descrição das peças, nas sinapses entre trabalhos, nas referências a que aludem ou que copiam descaradamente. Neste texto seguiu-se claramente a segunda opção. Convivem rigores académicos, ímpetos coleccionistas, vontades partilhadas de soprar vida naquilo que por ser mau se quer tornar bom. Escondem-se algumas frases da Ana Jotta, vistas com lentes de aumentar.

1
Magnolia, de 1999, é um filme do realizador norte-americano Paul Thomas Anderson. A acção passa-se em San Fernando Valley (Los Angeles) e fala justamente de redenção, da tentativa de corrigir erros do passado. Uma frase do filme ficou especialmente famosa, sendo muito utilizada no mundo diário dos *blogs*; tanto que, na sua tradução para português, assume várias derivações: “podes cortar relações com o passado, mas o passado não pode cortar relações contigo”, “podes cortar com o passado, mas o passado não corta contigo”, “nós podemos cortar com o passado, mas o passado não pode cortar connosco”.

2
Esta peça de Ana Jotta tem sido apontada como fundamental no contexto da sua obra. Abre o catálogo da sua retrospectiva na Casa de Serralves (pp. 2-3) e Gaétan Lampo, no catálogo desta exposição, afirma que em *Magnólia* podemos ver desfilar toda a obra desta artista, “Feita e por fazer”. Gaétan Lampo, “Ana Jotta: Uma Biografia Alternativa”, in *Rua Ana Jotta. Retrospectiva*, Porto: Museu de Serralves, 2003, pp. 19-49, p. 45.

3
A resistência dos materiais é a ciência que estuda o comportamento elástico e plástico dos materiais à acção de uma força. *Cours pratique de resistance des matériaux* é justamente o nome de vários manuais do século XIX sobre aquela disciplina, nomeadamente daquele escrito por J. Novat e editado em Paris pela Librairie Polytechnique Béranger. Ainda se encontram, facilmente, exemplares da segunda edição deste livro, datada de 1913. Ana Jotta tem uma obra homónima, constituída pelo livro e por uma colecção de coelhos em diversos materiais (*bibelots*). Ver *Rua Ana Jotta. Retrospectiva. op. cit.*, p. 196.

4
Em 1957, Marcel Duchamp leu em Houston (Texas, EUA) uma comunicação sobre o acto criativo perante a Confederação Americana das Artes. Apesar de muito curta, ela tem sido, como aliás toda a sua produção, lida e relida, interpretada e reinterpretada – a esta capacidade para dilatar o tempo de recepção das suas

obras, sempre sujeitas a novas leituras, já alguém chamou mesmo “efeito Duchamp”. Nesta conferência, Duchamp debruça-se sobre a incapacidade do artista para estar sempre consciente daquilo que faz e porque o faz. Segundo Duchamp, uma grande distância separa obrigatoriamente as primeiras intenções do artista de uma sua efectiva realização. Pelo meio entram factores incalculáveis e inconscientes, entre esforços e recusas, que não devem ser apenas vistos como cedências e frustrações; pelo contrário, é no ruído que entra no sistema, através da distância entre objectivos e concretizações, bem como a partir das várias interpretações e das diferentes formas de mostrar e reproduzir a obra, que se encontra aquilo que Duchamp denomina “coeficiente de arte”. Este deve procurar-se no que não está expresso, apesar de ter sido projectado, e naquilo que está expresso, embora de forma não intencional. Marcel Duchamp, *Le Processus Créatif*, Paris: L'Échoppe, 1987. Este texto foi originalmente publicado na revista *Art News*, vol. 56, n.º 4, Primavera de 1957.

5
Agustina Bessa-Luís é não só uma romancista que utiliza o aforismo, como, também, se tem dedicado a pensá-lo de um ponto de vista mais teórico. Ver Agustina Bessa-Luís, *Aforismos*, Lisboa: Guimarães Editores, 1998.

6
Agustina Bessa-Luís, “Aforismos”, in *Alegria do Mundo. Escritos dos Anos de 1965 a 1969*, Lisboa: Guimarães Editores, 1996, pp. 278-280, p. 279.

7
A propósito da recorrência dos aforismos na obra de Agustina Bessa-Luís, Silvina Rodrigues Lopes investigou a relação do aforismo com a ideia de autoridade: “Os aforismos constituem num livro a presença viva da contradição: no seu pior, são sentenciosos, mas, porque o são sempre, participando de um modo de enunciação susceptível de conferir autoridade à constatação mas trivial, exibem e suspendem essa sentenciosidade; não são sistemáticos mas remetem para uma totalidade; cada aforismo se basta a si mesmo, e no entanto participa de uma série onde os outros aforismos

o confirmam ou contradizem.” Silvina Rodrigues Lopes, *Agustina Bessa-Luís – As Hipóteses do Romance*, Edições Asa, 1992, p. 25.

8
A brochura que acompanha esta exposição, concebida por Ana Jotta (pelo que deve ser vista como um livro de artista), é um bom exemplo desta acumulação de frases: nela aparece uma infima parte do seu trabalho de recolha de frases, que vão preenchendo cadernos. Estas podem provir de qualquer fonte: um livro, um disco, um rótulo, um *graffiti*; aliás, não é raro, quando confrontada com um conjunto de palavras no qual reconhece determinadas características, ouvir a artista dizer “isto dava um belo título!”.

9
Pierre Cabanne, por exemplo, afirma que “O colecionismo é uma doença insidiosa, frequentemente transmissível, muitas vezes hereditária (existem famosas dinastias de colecionadores, como os Rothschild, ou os Thyssen): foi, nem sempre sem razão, comparada a uma neurose, embora a maioria dos colecionadores pareça sã de corpo e de espírito”. Ver Pierre Cabanne, *Les Grands Collectionneurs*, Paris: Les Éditions de l'Amateur, p. 6.

10
John C. Welchman, “On the Uncanny in Visual Culture”, in *The Uncanny by Mike Kelley*, Köln: Walther König, 2004, pp. 39-56, p. 47.

11
Ver Mike Kelley, “Playing with Dead Things. The Uncanny”, in *The Uncanny by Mike Kelley*, Köln: Walther König, 2004, pp. 25-38.

12
“The Uncanny” é o título de um ensaio de Sigmund Freud de 1919. Aqui, o autor descreve as principais características daquele dado psicológico enquanto efeito estético, a partir do conto *Der Sandmann* [O Homem de Areia], de Ernest Theodor Amadeus Hoffmann (Konigsberg, 1776 / Berlim, 1822), contrapondo as ideias defendidas, a propósito do mesmo livro, pelo seu discípulo Otto Rank (Viena, 1884 / Nova Iorque, 1939). Além da questão da estranheza no familiar, e do tema do autómato, Freud associa o *uncanny* à ques-

tão do duplo, mostrando como esta figura pode significar, mais do que uma negação enérgica da morte, um mensageiro anunciador da mesma. Segundo Freud, todos os temas abordados por Hoffmann se relacionam com o fenómeno do duplo, que aparece no leno de todas as formas: personagens que se parecem fisicamente, telepatia (partilha dos mesmos conhecimentos, sensações, experiências), sujeitos que se identificam com outras pessoas, exprimindo dúvidas sobre a sua identidade e fazendo um Outro ocupar o seu lugar. Existe um desdobrar, uma intercambialidade do Eu. Finalmente, existe uma recorrência do mesmo, uma semelhança observável em traços de carácter, vicissitudes, crimes, nomes. Ver E.T.A. Hoffmann, “El hombre de la arena”, in *Cuentos, 1*, Madrid: Alianza Editorial, 2006, pp. 178-210.

13
No livro, o *scramble suit* é descrito desta forma: “Basicamente, o seu design consistia numa lente multifacetada de quartzo ligada a um computador miniaturizado cujo banco de memória guardava um milhão e meio de representações fractais de várias pessoas: homens e mulheres, crianças, com cada variação codificada e depois projectada indistintamente em todas as direcções, sobre uma finíssima membrana suficientemente ampla para cobrir um humano médio. [...] projectava todas as cores de olhos e de cabelo, todas as formas e tipos de nariz, formação de dentes, configuração de estrutura óssea facial – a totalidade da membrana tomava qualquer uma das características físicas projectadas a cada nanossegundo, e depois passava imediatamente para a seguinte. [...] De qualquer forma, o utilizador do *scramble suit* era toda a gente [everyman] e em qualquer combinação (até combinações de milhão e meio de *sub bites*) durante o período de uma hora. Assim sendo, qualquer descrição dele – ou dela – era inútil!”. Philip K. Dick, *A Scanner Darkly*, Londres: Orion Publishing Group, 1999, p. 16.

14
A propósito da questão da autoria e dos jogos de identidade na obra de Ana Jotta ver João Fernandes, “A Casa da Ana”, in *Rua Ana Jotta. Retrospectiva, op. cit.*, pp. 12-17,

p. 14. Nuno Faria, em texto publicado no livro que acompanhava a exposição colectiva *A indisciplina do desenho* (Lisboa: IAC, 1999, pp. 86-89), afirma que “[...] ao desmultiplicar a sua identidade artística, Ana Jotta minimiza a questão da autoria; por outro lado, ao diversificar os estilos, despreza a importância de um estilo próprio sedimentado”; mais à frente, afirma que a artista “[...] não quer para si um estatuto de autoria” (p. 87).

15
Michel Foucault, *O que é um autor?*, Lisboa: Vega, 2000, p. 37.

16
Ibidem, p. 52.

17
Ibidem.

18
Ibidem, p. 53.

19
Giorgio Agamben, “L'auteur comme geste”, in *Profanations*, Paris: Éditions Payot & Rivages, 2006, pp. 77-93, p. 80.

20
Afirmava João Fernandes, a propósito da utilização do seu nome, das suas iniciais e de muitos objectos encontrados e manipulados em forma de “J”, por parte de Ana Jotta: “Do mesmo modo que a repetição de uma palavra lhe pode roubar o sentido, também a repetição iterativa do nome da artista, ao longo da sua obra, lhe esconde a identidade e a autoria”. Ver João Fernandes, “A Casa da Ana”, art. cit., p. 13.

21
Os disfarces de dominó relacionam-se com a ascensão, na Inglaterra do século XIX, das festas de máscaras. Introduzidas no país por John James Heidegger, estas festas obrigavam os convidados não só a usar um fato de dominó que lhes cobria inteiramente o corpo e uma máscara que lhes tapava o rosto, como a empregar, sempre que falavam, um tom de falsete. O objectivo era impedir que se adivinhassem as suas identidades, nomeadamente a sexual. Resultado: uma desvalorização de noções unitárias do Eu, o abandono temporário das regras impostas pelo género sexual, pela

sociedade. Este disfarce partilha, aliás, características com todas as outras máscaras: o seu carácter anti-social, o desprezo pelas regras sociais – talvez por isso exista uma associação persistente entre a máscara e a criminalidade, o travestismo, a espionagem, a burla. Sobre este assunto, ver Terry Castle, *Masquerade and Civilisation: The Carnivalesque in Eighteenth-Century English Culture and Fiction*, Londres: Methuen, 1986.

22
O nome da exposição faz referência a Lady Jaye Breyer P – Orridge, falecida o ano passado, aos 38 anos de idade. Lady Jaye tinha um projecto artístico e de vida com o músico e artista plástico Genesis Breyer P – Orridge. Chamava-se “Pandroginy” e inspirava-se no método de edição *cut up*, desenvolvido pelos escritores *beat* Brion Gysin e William Burroughs. Começaram por nomear-se como Breyer P – Orridge. Depois, numa tentativa de transcender todas as limitações de identidade, de sexo, de género, submetem-se a várias operações cirúrgicas, de forma a parecerem-se exactamente. Empregavam os pronomes *s/he* e *her*. A galeria nova-iorquina PARTICIPANT INC. organizou recentemente uma homenagem a Lady Jaye. Chamaram-lhe *S/HE IS (STILL) HER/E*. Este projecto dos Breyer P – Orridge não pode ser isolado de outras figuras do mundo do burlesco, das performances *drag*, do *glam-punk*, de que a face mais visível talvez sejam neste momento os Antony and the Johnsons. Também deve ser visto à luz de um caldeirão cultural que começa nos anos de 1960 e em que entram a contracultura americana, o *glam*, o psicadelismo. Ver Mike Kelley, “Cross-Gender/Cross-Genre”, in *Foul Perfection. Essays and Criticism*, Cambridge/London: MIT Press, 2003, pp. 100-120; como não nos podemos esquecer das relações das artes visuais do último século, pelo menos a partir dos anos de 1920, com a ambiguidade sexual, com a androginia. Lembremo-nos apenas de Rose Sélavy (nome homófono de Eros c'est la vie), a outra identidade de Marcel Duchamp, ou o seu *alter ego* feminino, adoptado entre 1920 e 1941, e que o artista apresentou sob vários suportes e em diversos contextos. De qualquer forma, ela representava

a ambiguidade, uma desejada união de dois elementos considerados incompatíveis, que Duchamp explora no seu trabalho enquanto artista, mas também enquanto organizador de exposições. É famosa a sua contribuição para a *Exposition Internationale du Surréalisme*, apresentada em Janeiro de 1938 na Galerie des Beaux Arts, em Paris, exposição que o artista organizou e para a qual pediu a vários artistas que intervencionassem manequins de loja femininos: o seu manequim apresentava-se com chapéu, gravata e camisa masculinos, nu abaixo da cintura. Esta personagem ambigualmente hermafrodita era justamente Rrose Sélavy, nome inscrito no púbis. Outro exemplo é Claude Cahun, artista visual e escritora relacionada com alguns dos surrealistas mais heterodoxos, como Desnos e Michel Leiris. Nascida Lucy Schwob, adoptou por volta de 1919 o nome, sexualmente ambíguo, de Claude Cahun. São famosas as fotografias em que se retrata como um ser andrógino – como é muito conhecida a sua afirmação “Neutro é o género que concorda sempre comigo”. Em 1936, publicou na *Cahier D'art*, revista artística e literária francesa, fundada em 1926 por Christian Zervos, um texto que tem ajudado a definir a relação dos surrealistas com os objectos quotidianos: “Prenez garde aux objects domestiques”.

23
Cinco exemplos, entre títulos de exposições e de peças: *Haverá Vida depois do Trabalho?*, nome de exposição individual na Galeria Módulo, Lisboa, 2001; *Que sais-je?* e *¿Que se yo* (serigrafias sobre gravata); *Who cares?*; *As-tu chaud*; *As-tu froid?*.

24
São muitas as palavras iguais ou muito parecidas na pronúncia, mas diferentes na escrita que a artista tem empregue, nomeadamente em títulos. Um exemplo é *Já se nota* (que soa como o seu nome), óleo sobre tela de 1987, da série “Eu seja cão”. Atenta a potenciais jogos de linguagem, Ana reparou há pouco tempo que as embalagens de detergente de uma determinada marca espanhola vendem a eficácia do seu produto garantindo que ele combate a “suciedade difícil”. Esta frase já estará escrita nalgum caderno ou *post-it*, à espera de uma potencial utilização.

25
Ana Jotta utiliza com alguma frequência a deformação de palavras originada pela sua má compreensão, ou audição deficiente, e posterior reprodução equivocada. Por vezes, alia este jogo a um comentário ao provincialismo que nos leva, a nós portugueses, a adoptar vocábulos estrangeiros, nomeadamente ingleses. Um exemplo é a palavra “drós”, que faz equivaler a “drawings” em *Dossier A8/Drós*, conjunto de desenhos de 1978 com que se apresentou na Galeria de Belém por ocasião do LIS'79 (Lisbon International Show).

26
O título *Joana*, de uma escultura de 2005, corresponde exactamente ao rearranjo das letras de uma palavra ou frase para produzir outras – neste caso, a artista parte do seu nome invertendo a ordem natural de aparecimento de nome e apelido e prescindindo da terminação do último. Uma estratégia parecida é utilizada nas ocorrências da palavra janota. Dos ecrãs agora expostos no Chiado 8, destaca-se uma espécie de ilustração daquilo que é um anagrama; num deles, lêem-se as letras M, R, O e E, que podem formar diferentes palavras, consoante a ordem com que apareçam: ermo, mero, roem, remo, “more”. Curiosamente, o exemplo que encontramos em vários dicionários quando procuramos a definição de anagrama não se afasta demasiado deste ecrã: Morte = Termo = Temor = Metro.

27
Marcel Duchamp, *op. cit.*

28
Como vimos, numa obra Ana Jotta utiliza um famoso curso prático de engenharia (J. Novat, *Cours Pratique de Résistance des Matériaux*, Paris: Librairie Polytechnique Béranger, 1913, 2.ª edição). Ver *Rua Ana Jotta. Retrospectiva*, *op. cit.*, p. 196.

29
Como em *Eu sei tudo*, de 1980. Ver *Rua Ana Jotta. Retrospectiva*, *op. cit.*, p. 71.

30
Entre 1987 e 1989 Ana Jotta pintou sobre papel de parede colado sobre tela uma série de trabalhos sem título que correspondem a frases em francês sacadas de um manual de

aprendizagem. Ver *Rua Ana Jotta. Retrospectiva*, *op. cit.*, pp. 102-107.

31
Nomeadamente no livro que o tornou famoso, *Le parti pris des choses*. Ver Francis Ponge, *Alguns Poemas*, Lisboa: Cotovia, 1996.

32
A Fundação Internacional Manifesta organiza, cada dois anos, num país europeu, a Bienal Europeia de Arte Contemporânea conhecida como Manifesta. Este ano estarão patentes entre 19 de Julho e 2 de Novembro, quatro exposições, em quatro cidades das províncias italianas de Trentino e Tirol Sul: Bolzano, Rovereto, Trento e Fortezza.

33
Exposição comissariada por Anselm Franke e Hila Peleg no contexto da Manifesta 7, patente no Palazzo delle Poste, em Trento.

34
Sobre a relação entre o *kitsch*, tal como definido por Walter Benjamin, o Surrealismo e os materiais pedagógicos, ver Brigid Doherty, “Learning Things”, *Manifesta 7. Companion*, Milão: Silvana Editoriale, 2008, pp. 239-255.

35
Walter Benjamin, “Dream Kitsch”, *Manifesta 7. Companion*, Milão: Silvana Editoriale, 2008, pp. 256-257.

36
Exemplo disso são as telas que representam diferentes edifícios do bairro de Campo de Ourique, em Lisboa. Ver *Rua Ana Jotta. Retrospectiva*, *op. cit.*, pp. 248-249.

37
Ana Jotta já pintou letras constituídas por elementos vegetais [Monograma (a partir de Arcimboldo), de 1988], transformou manchas de Rorschard em *esculturas-bibelot* (ver *Rua Ana Jotta. Retrospectiva*, *op. cit.*, pp. 118-121), pintou e bordou sobre panos de lençol grelhas e bolas de praia (*ibidem*, p. 167).

38
A artista já desenhou, sobre vários materiais, elementos figurativos imediatamente associáveis ao desenho mais académico, nomeadamente ao desenho da figura humana

(*Rua Ana Jotta. Retrospectiva*, *op. cit.*, p. 128).

39
“From the sublime to the uncanny: Mike Kelley in conversation with Thomas McEvilly”, in Mike Kelley, *Foul Perfection. Essays and Criticism*, *op. cit.*, pp. 58-68, p. 61.

40
Susan Sontag, “‘Camp’ – Algumas notas”, in *Contra a interpretação e outros ensaios*, Lisboa: Gótica, 2004, pp. 315-336.

41
Ibidem, p. 336.

42
Ibidem, p. 327.

43
Ibidem, p. 328.

44
Ibidem, p. 335.

45
Roland Barthes, “El arte..., esa cosa tan antigua”, in *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona/Buenos Aires/México: Paidós, 1986, pp. 203-211, p. 205.

46
Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 314. A propósito do ímpeto acumulativo do seu trabalho, Ana Jotta já escreveu que “Qualquer desenho pode provocar o desejo compulsivo capaz de fazer (re)produzir sempre e sempre outro desenho. Esse desejo ou impulso, aparentemente aleatório e *moody*, é suficientemente excitante para desencadear o processo. [...] Qualquer desenho pode ser arranque para outro desenho”. Ana Jotta, “Ana Jotta, Desenhos Associados, S.A.”, in *A indisciplina do desenho*, *op. cit.*, p. 80. Este texto foi originalmente publicado in *Chegadas: Partidas* (Representação de Portugal na I Bienal de Joanesburgo), Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, 1995, p. 28.

47
Longa-metragem de animação dirigida por Brad Bird e lançada em 2007. Conta a história de um rato a viver em Paris, que sonha tornar-se chefe de cozinha.

48
Filme de Charles Vidor (King Vidor) realizado em 1946.

49
A palavra *Kunstkammer*, que traduzida à letra significa câmara de arte, surge na Europa Central de meados do século XVI, e é utilizada para descrever colecções privadas de pinturas e de artefactos preciosos, apresentados como objectos para o maravilhamento. As primeiras *Kunstkammer* combinavam frequentemente obras de arte, aparelhos científicos, artefactos e objectos naturais.

50
Quando era estudante de arte na mítica CalArts (California Institute of the Arts), no início dos anos de 1970, Matt Mullican frequentava uma cadeira que se chamava Arte pós-estúdio. Como o nome indica, aos alunos não era disponibilizado um espaço de trabalho. O artista decidiu por isso construir um estúdio imaginário, em desenhos que fazem lembrar banda desenhada, onde um personagem chamado Glen, sem dúvida um *alter ego* de Mullican, fazia, nas suas palavras, “coisas como lavar as mãos, masturbar-se, sair com os amigos, ver televisão, todo o tipo de coisas, as mesmas que eu fazia. O que eu queria provar é que essa figura de pau vivia de certa maneira, num lugar especial. E eu queria entrar nesse lugar”. Isto quer dizer que, entre o ano de 1972 e o ano de 1976 Mullican trabalhou num estúdio desenhado, num espaço imaginário, tentando provar que o mundo da representação também é real, mas de uma espécie de realidade inversa em relação ao mundo que habitamos. Estes desenhos com o Glen têm sido encarados como autênticos precursores das principais preocupações de todo o trabalho de Matt Mullican. Ver Dora Garcia, “El mapa es el territorio. Sobre el trabajo de Matt Mullican y Thomas Bayrle”, in *Estrategias del Dibujo en el Arte Contemporáneo*, Madrid: Cátedra, 2002, pp. 593-612. O percurso artístico de Bruce Nauman também ficou eminentemente ligado à figura do *atelier*. Muitos dos seus trabalhos mais conhecidos e mais influentes são o registo fotográfico ou em vídeo de acções que o artista desempenhava no seu espaço de trabalho – e algu-

mas incluem mesmo a palavra “estúdio” no título, casos de *Playing a Note on the Violin While I Walk around the Studio* (1967-1968) e *Stamping in the Studio* (1968). É o próprio quem afirma: “O primeiro verdadeiro desafio veio quando tive um *atelier*. Estava a trabalhar muito pouco, dava aulas apenas uma noite por semana e não sabia o que fazer com todo aquele tempo. [...] Não havia nada no *atelier* porque não tinha muito dinheiro para materiais. Portanto, fui obrigado a examinar-me, e àquilo que estava ali a fazer.” Willoughby Sharp, “Two Interviews”, in Robert C. Morgan (ed.), *Bruce Nauman*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2002, pp. 233-261, p. 237. Em 2001, o artista voltou a colocar o *atelier* no centro do seu trabalho: em *Mapping the Studio / (Fat Chance John Cage)*, limita-se a colocar câmaras de infravermelhos no seu *atelier*, de forma a registar os movimentos do seu gato e dos muitos ratos que então constituíam uma praga na zona. Segundo Nauman, “Estava sentado no estúdio, frustrado por não ter novas ideias e decidi que se deve trabalhar com aquilo que se tem. O que tinha era este gato e os ratos e uma câmara de vídeo que por acaso tinha infravermelhos. Montei-a, liguei-a durante a noite, quando não estava ali, apenas para ver o que acontecia”. Michael Auping, “Bruce Nauman Interview”, in Janet Kraynak (ed.), *Bruce Nauman. Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words*, Cambridge/Londres: MIT Press, 2005, pp. 397-404, p. 398.

51
Ver Ralph Rugoff, “You Talking to Me? On Curating Group Shows that Give You a Chance to Join the Group”, in Paula Marincola (ed.), *What Makes a Great Exhibition?*, Philadelphia Exhibitions Initiative, 2006, pp. 44-51.

52
Até 1933, o Surrealismo era, em grande medida, dominado pela poesia e pela pintura. Sobre este assunto, ver Francisco Javier San Martín, *Dalí – Duchamp. Una fraternidad oculta*, Madrid: Alianza Editorial, 2004, p. 52.

53
Há quem defina esta exposição como “ponto culminante das operações surrealistas com objectos”,

afirmando ainda que “A própria exposição, com quase duzentos objectos colocados em vitrinas, no chão, na parede ou sobre os móveis, adquiria um inequívoco ar de gabinete de curiosidades”. Francisco Javier San Martín, *op. cit.*, p. 54.

54
Ibidem.

55
Em carta enviada a um dos seus antigos galeristas, publicada em *Rua Ana Jotta. Retrospectiva (op. cit.)* Ana Jotta utiliza as expressões “estar a Anar”, “fazer uma Ana” (p. 130), “Aqui te mando o Ananão” (p. 144).

56
Enrique Vila-Matas, “Porque ela não lho pediu”, in *Os Exploradores do Abismo*, Lisboa: Teorema, pp. 217-278, p. 244.

57
Joseph Cornell terá conhecido Marcel Duchamp em Nova Iorque, no início dos anos de 1930. No início da década seguinte, Duchamp contou com a sua preciosa ajuda na edição do seu trabalho – autêntico museu em miniatura – que viria a ser conhecido como *Boîte-en-valise*. Terá sido nesta altura que Cornell começou o seu *Duchamp Dossier*, que contém 118 itens, desde postais, recibos, facturas, correspondência e fragmentos da *Boîte-en-valise* a todo o tipo de resíduos que Duchamp decidia atirar para o lixo durante as sessões de trabalho, como maços de tabaco vazios e bilhetes de comboio. Ver AA.VV., *Joseph Cornell / Marcel Duchamp... In Resonance*, Hatje Cantz, 1998. Neste *dossier* também aparece um grupo de nove cartas escritas por Mary Reynolds, à altura companheira de Duchamp. Ver *Étant Donné Marcel Duchamp*, n.º 8 [Marcel Duchamp & Mary Reynolds], Association pour L'étude de Marcel Duchamp, 2007. Acerca da vocação de colecionador de Joseph Cornell, ver Juan Manuel Benet, “Lectura de Joseph Cornell”, in AA. VV., *Ver las palabras, leer las formas. Acerca de las relaciones entre literatura y artes visuales*, Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea, 2000, pp. 129-142.

58
João Fernandes, “A Casa da Ana”, in *Rua Ana Jotta. Retrospectiva*, *op. cit.*, p.13.

59
Maria Filomena Molder, *Rua Ana Jotta. Retrospectiva*, *op. cit.*, p. 54.

60
Sobre a relação da paródia com a profanação, ver Giorgio Agamben, “Parodie”, in *Profanations*, *art. cit.*, pp. 39-59.

61
Ver *Rua Ana Jotta. Retrospectiva*, *op. cit.*, pp. 130-131, 144, 224, 233, 236, 237.

62
“Contra a interpretação” é o título de um influente ensaio de Susan Sontag, originalmente publicado em 1964, em que a escritora ataca determinada crítica, defendendo que “A interpretação, baseada na teoria altamente duvidosa de que a obra de arte é composta por elementos de conteúdo, é uma violação da arte. Torna a arte um objecto de uso, para enquadramento num esquema mental de categorias”. Susan Sontag, in *Contra a interpretação e outros ensaios*, *op. cit.*, p. 27.

Conto do século XIX, para ler nas viagens de comboio

Sou uma casa com três pisos – se não fosse eu a contar o que vou contar não se saberia o que tinha acontecido, porque no final não ficou aqui ninguém para escrever uma linha ou gravar um som. Quando me descobriram, no estado em que estava, abriram-me ao público – nem a múmia, nem os outros cadáveres os impressionaram. Tiveram que desenterrar alguns objectos escondidos, cuidaram de os limpar e envernizar, encobriram o cheiro com perfumes e revelaram as minhas ruínas. Ajudaria se houvesse um calendário com um dia marcado para mostrar quando é que tudo começou. De qualquer maneira, penso que deve ter sido por volta de Maio, com sol e calor. Sou testemunha material do sucedido e, mais do que isso, confesso que fui cúmplice.

No início tinha cinco quartos revestidos de papel castanho padronizado todo diferente, o chão coberto de alcatifas, duas grandes varandas, um jardim, duas casas de banho, uma cozinha, uma sala, corredores e um sótão. Alguns armários, mesas e o número de cadeiras básico, quatro bancos, louça, talheres, peças de cera, porcelana, vidro, madeira, que decoravam a sala – mais nenhum outro sítio tinha decoração. Uma casa típica da época que tinha pertencido a um comerciante e que mais tarde foi arrendada.

Segundo a minha orientação, o sol atravessa-me diariamente. O sol é o elemento mais atractivo desta casa – dizem que irradia luz. Nos quartos entra uma brilhante luz matinal, na sala e na cozinha a luz do entardecer, pelas varandas recebo a luz mais forte.

Duas das moradoras, Aurora e Alva, tinham perto de vinte anos, eram típicas raparigas a viverem por conta própria numa pequena cidade portuária, profissionalmente ambiciosas, que saíam à noite, com amigos e romances, estudavam e liam, praticavam desporto e eram atentas à vida cultural da cidade. Conheceram-se aqui por casualidade e, antes que se imagine o contrário, não se davam particularmente bem. Em relação aos outros com quem compartiam o espaço, eram companhias agradáveis, prontas a partilhar histórias e cigarros, mas não se pode dizer que

fossem afáveis. Alva contrastava com a personalidade de Aurora por ser tímida, observando com cuidado tudo ao seu redor. Aurora era impulsiva e com um comportamento que se podia considerar, para a altura, excêntrico.

Em Maio a Aurora saiu com um rapaz e a Alva com uma rapariga. Assisti à chegada das duas, por volta da mesma hora, já perto do amanhecer. Cruzaram-se na cozinha prontas para se deitarem. Já o sol se levantava aos poucos e em breve os raios entrariam sorrateiramente para inundar todo o espaço. Conversaram sobre si mesmas e acabaram por confessar as suas incertezas sobre o futuro. Entenderam que tinham muito em comum. Tinha-lhes sido até então impossível compreender e explicar certos acontecimentos e fenómenos pelos quais tinham passado e concluíram que precisavam de tempo e de espaço para se concentrarem – pelo menos em alguma coisa.

Aurora disse: “Com o sol que faz durante o dia, o que me apetece é não voltar a sair daqui!”; Alva concordou sorridente.

Não houve realmente, a partir do encontro entre as duas, um plano. O que aconteceu foi de improviso – até ao final. As duas em consenso propuseram aos restantes moradores a abolição do pagamento da renda, as obrigações de abrir e fechar a porta da entrada e decidiram dar novas funções aos compartimentos, nomeadamente aos espaços privados, permitindo, inclusive, que os corredores pudessem funcionar como dormitórios.

Os três moradores foram saindo por incompreensão das novas regras e por falta de simpatia pela nova ordem das coisas. Estavam confusos e deixaram-nas sozinhas para o início da construção de um *puzzle* de ligações que ocuparia os meus três pisos. Aurora e Alva dialogavam em perfeita sintonia como se fossem a mesma pessoa com a vantagem de serem duas cabeças a funcionar (criativamente). Arrastaram a cama do sítio e amontoaram as peças de mobília – por baixo as maiores e mais pesadas, em cima as pequenas e leves. Levou-lhes dias a preparar o espaço e a esvaziá-lo tanto quanto era possível. Duas mesas redondas foram colocadas no centro da sala e num dos quartos, respectivamente, para que, durante o empreendimento, acompanhassem a luz natural.

Os livros e as bibliotecas rareiam neste século e não são acessíveis ao público em geral. As duas tinham a vantagem de descender de famílias economicamente capazes de lhes permitir este luxo e por isso estavam habituadas a ocupar os seus tempos livres com leituras. Mas dos livros só lhes interessava agora a possibilidade de arrumar ideias e não os livros em si. Daí preferirem chamar cadernos às folhas de registos que preencheram compulsivamente durante meses.

I

Lista de cadernos que Aurora e Alva escreveram, desenharam e pintaram, para descrever e ilustrar assuntos escolhidos

Caderno das regras

As regras eram importantes e escrevê-las era indispensável. Os “não” eram mais fáceis, daí a lista extensa. Alva disse: “Lá fora é tudo não, aqui também!”

Mas a listagem integrava apenas duplos “não”. Não não fumar, não não comer fora das refeições, não não correr e saltar em casa, não não dormir até tarde, não não tocar órgão à noite, não não... Os “sim”, o que se permitiam fazer uma à outra, ficaram em branco porque não valia a pena dizer que sim a tudo.

Caderno dos animais conhecidos

Classificaram os seus conhecidos por espécies de animais, fazendo uso de aguarelas sobre papel humedecido. Os rastejantes ficaram associados aos mais antipáticos. Os peludos para os que sentiam dó e piedade. Os mochos aos professores; as avestruzes às senhoras apumadas; os peixes e os sapos para certos amantes. Os morcegos, os pinguins e as cegonhas ficaram em lista de espera.

Ao chegar ao final do dia, com chapéus de plumas e sombrinhas pequenas, enfeitaram as fêmeas que se pareciam com os parentes fêmeas. Com roupa a condizer fizeram o mesmo aos machos e prepararam-se para um desfile de modas – uma das curiosidades foi como os sentaram nas cadeiras e como lhes dobraram as pernas, a outra foi como lhes empurraram cigarros para a boca. Confesso a minha perplexidade a assistir a tamanha crueldade ilustrada!

Caderno dos haveres

Lista de haveres: classificados por cor, ano de origem, material, textura, consistência, dimensão, função, som e cheiro. Registo por escrito, detalhado, do percurso de cada um dos objectos: do fabricante ao consumidor. Partiram a louça toda nisto, mas enfim, o mais importante era classificar. É de pouca relevância, mas a Aurora cortou-se no pé com um pedaço de um copo de vidro. Anotaram que o corte era importante se tivessem que organizar conteúdos para um caderno ou actividade relacionada com “acidentes domésticos”, “pés”, “feridas” e “vidros”.

Caderno dos poemas

Redacção de poemas cantados pelo vento e ouvidos por um canudo de papel. A começar pelo som mais agudo. Alva, que tinha melhor “caixa de ar”, repetia o som que ouvia enquanto Aurora tentava encontrar as notas certas para traduzir em pauta. O suporte eram os antigos lençóis da cama – ambas, por esta altura, teimavam em dormir no corredor como morcegos, daí os lençóis não servirem senão para isto.

Caderno do sol

Apontamento exaustivamente descritivo da influência do sol na temperatura, nas plantas, nas montanhas que se viam pela janela, na cor da pele, na abertura das pupilas dos olhos, no humor, nas cores e na água. Sem recorrer a nenhum desenho. Alva tinha a pele tão branca e suave que era quase transparente, por isso era ideal para fazer os testes de exposição solar numa escala de um minuto a oito horas seguidas. A pele de Aurora era morena e dura e não tinha qualquer peso no estudo.

Caderno dos pensamentos

Anotação de pensamentos comuns e divergentes, contraditórios, singulares, aborrecidos, impróprios e obscenos, violentos e agressivos. Os pensamentos que mereciam correcção foram escritos e logo apagados com a borracha.

II

Lista de actividades desenvolvidas por Aurora e Alva

Actividade 1.

Açúcar em ponto pérola transformado em algodão doce. A cozinha foi convertida numa fábrica que produzia aquela matéria pegajosa que aos baldes era colada às minhas paredes. Atiravam-se à vez a ver qual delas ficava suspensa na zona mais alta. O objectivo era caminhar nos planos verticais, mas isso não chegaram a conseguir. Não tomaram banho depois.

Actividade 2.

Substituíram algumas das minhas paredes ainda livres por colunas gregas, aproveitando as vigas de suporte e recombinando os estilos clássicos conhecidos. Para além de poderem passar entre os espaços vazados ganhavam luz.

Actividade 3.

Converteram as escadas em rampas.

Actividade 4.

Furaram o telhado e os tectos, tipo peneira, sem que os buracos coincidissem, de modo a que não chovesse ou nevasse com demasiada abundância, apenas o suficiente para reproduzirem uma estância de esqui – daí as rampas.

Actividade 5.

Acenderam dezenas de velas num quarto para jogarem ao teatro das sombras.

Actividade 6.

Desviaram a água por tubos irregulares, abertos, para que se assemelhasse a uma corrente de água natural. Os tubos passavam no meio do chão e não junto à parede.

Actividade 7.

Desenharam, no corpo uma da outra, a respectiva silhueta, com carvão. Ficaram boquiabertas por resultar, desta experiência, um desenho sem piada nenhuma.

Actividade 8.

Agrupamento de todas as superfícies espelhadas com um fio. De destacar nesta actividade: as duas passaram horas a olhar os reflexos das maçanetas das portas. O esmalte dourado sobre o volume consideravelmente grande da maçaneta mostrava uma nova dimensão do espaço. Rodaram a cabeça à volta da maçaneta e não pensaram em fazer o contrário.

Actividade 9.

Dos gatos fizeram sapatos. Os animais já estavam mortos e amontoados a um canto. Estavam prontos para ir, através do túnel até ao contentor do lixo do rés-do-chão. Mas antes disso e enquanto a pele ainda estava com bom aspecto, retiraram-na para a limpar. A vaidade deu-lhes coragem. Cada uma ficou com um par de botins e uma sacola a condizer.

Actividade 10.

Construíram um tanque num quarto do piso superior, tapando portas e janelas com pedaços de madeira e pedras e impermeabilizando com sebo de porco. Nadavam nuas horas a fio.

Actividade 11.

Como existiam infiltrações nos pisos de baixo, entretinham-se a contar gotas e a engolir-las.

Actividade 12.

Castigavam-se por diversão.

Actividade 13.

Esticavam o cabelo, amarrando pesos nas extremidades. Assim, caminhavam com a cabeça erguida e a coluna muito direita. O cabelo muito para trás, arrastava-se parcialmente no chão e formava um ângulo de 45° com o plano horizontal.

Actividade 14.

Muitas vezes ficavam quietas e silenciosas. Alucinavam. Uma vez, Alva contou a Aurora que tinha visto dois cães a dançar muito apaixonados. Uma outra vez viu uma paisagem povoada de dinossauros e com-boios gigantes.

É muito difícil lembrar-me de tudo. Passámos anos juntos nisto, sem dar conta das estações do ano e das festividades. Num domingo de tarde assolou-se sobre as duas um imenso cansaço. Aurora e Alva estavam pálidas e mal se moviam. Estavam subnutridas e não se lembraram de comer e não tinham tido nenhum plano que envolvesse satisfazer esta necessidade. A cozinha cheirava a leite estragado e a carne podre. Ainda restavam pedaços de alimentos rançosos e frutos fermentados em cima de uma banca de mármore. Aurora meteu serrim num prato, agarrou num pombo da janela e verteu o sangue em cima. Mexeu e comeu. Alva tentou fazer o mesmo, mas agarrou-se à barriga e vomitou. Desde então não se mexeu mais. Aurora calçou Alva com os seus botins de um dos gatos preferidos, sentou-a numa cadeira em posição de faraó, voltou-se de modo a ficar virada para o sol do amanhecer e escreveu no chão – Alva Joyce.

Aurora ficou comigo ainda por muitos anos, alimentando-se dos pombos e das ratanzanas. Executou, sozinha, actividades com dimensões modestas, completou alguns cadernos começados e deixou outros por acabar. Deixou-me à chegada dos novos senhorios, que por herança ficaram proprietários de metade da cidade. Naturalmente que nunca mais a vi. Ao sair escreveu o seu nome ao lado de Alva, completando-o com uma dedicatória – Alva Joyce & Aurora James aperfeiçoaram-se aqui.