

**Escuta e voz:
sobre o ato de confissão no trabalho “Escuto Histórias de Amor”, de Ana
Teixeira¹.**

Cláudia França²

Resumo: *Análise do trabalho “Escuto Histórias de Amor”, da artista brasileira Ana Teixeira. Trata-se de uma ação realizada em ruas e praças de diversas cidades do Brasil e de outros países, de 2005 a 2012. Por meio de duas cadeiras, um estandarte com os dizeres: “Escuto histórias de amor” e um manto vermelho de tricô (em processo), a artista designa um território no espaço público, convidativo à permanência e interação de outra pessoa, estimulando-a a sentar-se e revelar-lhe segredos e histórias de amor. Entendemos essa ação como um confessionário secular instalado a céu aberto, por meio do qual Ana Teixeira se coloca como ser de escuta. Desse modo, a análise se dá por meio de diversas considerações de Michel Foucault sobre o ato da confissão ([1976, 1999]) e de Walter Benjamin sobre a narração ([1936], 1994).*

Palavras-chave: arte contemporânea, confissão, subjetivação.

Abstract: *Analysis of “Escuto Histórias de Amor”, from Brazilian artist Ana Teixeira. She presented it in several cities of Brazil and abroad, from 2005 and 2012. With two chairs, a banner with the artwork’s title and a knitted red cloak (a work in process), Teixeira outlined a territory at public space. Such composition “invited” anyone to sit down and to reveal secrets and his love stories to the artist. We understand this artwork as a kind of secular confessionary, built under the sun, by which Ana Teixeira features herself as a listening person. This analysis is based on thoughts of Michel Foucault about confession ([1976], 1999) and Walter Benjamin’s considerations about narration ([1936], 1994).*

Keywords: contemporary art, confession, subjectivity.

Considerações iniciais

O presente texto procura efetuar uma leitura de “Escuto Histórias de Amor”, trabalho realizado pela artista brasileira Ana Teixeira, residente em São Paulo (SP). Trata-se de uma ação realizada em espaços públicos de diversas cidades do Brasil e de outros países, entre 2005 e 2012. A artista se vale de alguns equipamentos portáteis - duas cadeiras, uma tabuleta ou estandarte com o enunciado “Escuto histórias de amor”, que nomeia a ação. Porta ainda um trabalho manual em tricô, espécie de manto vermelho em processo de execução.

A ação se dá da seguinte maneira: a artista escolhe um trecho de rua ou praça, delimita um espaço virtual pela disposição das cadeiras e do estandarte, e põe-se à

¹ Uma versão compacta desse artigo está publicada em: FRANÇA, Cláudia. “Escuta e voz: sobre o ato de confissão no trabalho “Escuto Histórias de Amor”, de Ana Teixeira”. **:ESTÚDIO**, Artistas sobre outras Obras. Lisboa, CIEBA-FBAUL, v. 5, n.º10, julho-dezembro de 2014. P.141-8.

² Artista visual, natural de Belo Horizonte, MG-Brasil. Doutora em Artes pela UNICAMP e docente no Instituto de Artes (Graduação em Artes Visuais e Mestrado em Artes) da Universidade Federal de Uberlândia. Expõe regularmente em coletivas e individuais, produzindo Desenhos, Objetos e Instalações.

espera de um interlocutor que queira contar a ela, alguma história de amor. Enquanto espera pelo outro, a artista tece o manto. No entanto, não interrompe o processo se alguém chega e se senta. Nesse momento, Ana Teixeira divide atenções entre o



interlocutor - ouvindo e fazendo perguntas, sorrindo, entre outras atitudes que demonstrem empatia, atenção e interação - e a fatura do trabalho manual. Desse modo, Ana Teixeira se dispõe como um ser de escuta.



Figuras 1 e 2. Ana Teixeira, vistas de Escuto Histórias de Amor, respectivamente em São Paulo e Lisboa, s.d. Fotos do acervo da artista.

Embora o verbo do enunciado do título e da ação principal do trabalho seja “escutar”, acreditamos que ações implícitas concernentes ao outro/qualquer um sejam da ordem de contar, narrar e, principalmente, “confessar”. Segundo Michel Foucault em *A vontade de saber* ([1976], 1999, p. 61), na confissão, além de existir uma coincidência de sujeitos – o que enuncia o discurso é o mesmo objeto desse discurso – ocorre também uma relação de poder. Nesta, o parceiro “(...) não é simplesmente o interlocutor, mas a instância que requer a confissão, impõe-na, avalia-a e intervém para julgar, punir, perdoar, consolar, reconciliar...” Desse modo, a confissão torna-se um modo em que “(...) a enunciação em si, independentemente de suas conseqüências externas, produz em quem a articula modificações intrínsecas: inocenta-o, promete-*lhe a salvação*”.

Em sua postura, no entanto, a artista não julga, não retém, pune ou transmite o conteúdo da fala do outro. Em depoimentos, ela diz mesmo não se lembrar das histórias que lhe foram contadas. Trata-se, de qualquer modo, de uma enunciação ao outro que

provoca um benefício ao próprio enunciador, no sentido de que, para dizer, é necessário articular as ideias e a reconstrução dos fatos acontecidos, dos desejos e dos segredos daquele que fala. Gostaríamos de reter alguns elementos pertinentes à ação: o ato confessional do outro e o esquecimento do teor dessa confissão, por parte da artista; temos ainda o manto vermelho em elaboração. O presente texto é o tecido formado por esses três aspectos de “Escuto Histórias de Amor”.

1. A confissão e a perda da capacidade de narrar

Michel Foucault e Walter Benjamin são autores que investigam o nascimento do sujeito moderno, porém, enquanto Foucault o faz pelo estudo da prática confessional, Benjamin vincula-o ao nascimento do romance.

Em *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* ([1936]1994), Walter Benjamin percebe que a emergência do romance faz perder o potencial para a narração de grandes fatos. O narrador é, antes de tudo, um conselheiro. Aconselhar é sugerir a continuação de uma história narrada. Conselho e sabedoria andam juntos, mas a sabedoria estaria em extinção. Se a narração, presente em culturas não marcadas pelo individualismo, tem como funções a transmissão de experiências e a explicação dos fatos com o intuito de preservação de costumes, tradições e ensinamentos, ela estabelece uma relação singular de interação entre o narrador e sua audiência, pois o relato, por mais distante que esteja no tempo, atualiza-se nos ouvintes; é uma experiência coletiva.

Vinculamos o ato público da narração com o ato da confissão, igualmente pública em sua origem. Michel Foucault, em *A vontade de Saber* (1999, p. 58 et seq) informa-nos que a autenticação de um indivíduo dava-se pelos outros com os quais se relacionava: família e vizinhança forneciam-lhe proteção e, podemos acrescentar, uma noção de pertença e de identidade. A identidade de alguém era dada por seus laços sociais. Por meio da confissão pública, havia uma perspectiva de salvação de um grupo, não somente de um indivíduo.

No entanto, segundo Benjamin, a passagem para a modernidade promove uma experiência de “desorientação” do indivíduo, fazendo-o questionar vários valores da tradição e mesmo sua condição de ser exemplar para os outros. Com isso, as práticas de aconselhar e de transmitir ensinamentos, próprias da narração e da confissão pública, perdem força por conta dessa desorientação e por meio do domínio da imprensa, permitindo que o livro se torne a ligação entre a solidão do romancista e a solidão do leitor. Para o autor, *“escrever um romance significa levar o incomensurável ao auge na*

representação da vida humana. Em meio à plenitude da vida e através da representação dessa plenitude, o romance dá notícia da profunda desorientação de *quem a vive*” (BENJAMIN, 1994, p. 201). Práticas de oralidade - com as quais o narrador de experiências e histórias estabelece uma alta interatividade com sua audiência - cedem espaço a práticas solitárias, em que se destaca o romance. Complementamos com o próprio Foucault (1999, p.59):

(...) de um prazer de contar e ouvir, dantes centrado na narrativa heróica ou maravilhosa das “provas” de bravura ou de santidade, passou-se a uma literatura ordenada em função da tarefa infinita de buscar, no fundo de si mesmo, entre as palavras, uma verdade que a própria forma da confissão acena como sendo o inacessível. Daí também, essa outra maneira de filosofar: procurar a relação fundamental com a verdade, não simplesmente em si mesmo – em algum saber esquecido ou em um certo vestígio originário – mas no exame de si mesmo que proporciona, através de tantas impressões fugidias, as certezas fundamentais da consciência.

Inicia-se assim, um longo processo de constituição da privacidade do indivíduo. O movimento interno de comparação e observação do entorno permite-lhe emitir juízos; mas para isso, é necessário o recolhimento para algum espaço privado e o consequente distanciamento dos outros. A experiência da diferença e da privacidade o faz perceber a singularidade de seus traços pessoais. Em meio a esse movimento, a confissão privada (confissão auricular) consolida-se como um modo de “poder-saber” (FOUCAULT, 1999, p.57), adquirindo papel central nos procedimentos religiosos e civis. Instituída no século XIII (1215), durante o Concílio de Latrão (convocado pelo Papa Inocêncio III), a confissão seguida da penitência é considerada um dos mais importantes rituais dentro da Igreja Católica.

O sacramento tradicionalmente ocorre em um espaço físico específico destacado no interior do edifício religioso – o confessionário. Geralmente é uma pequena arquitetura em madeira que abriga o membro do clero que irá proceder ao ritual; o confessor coloca-se em espaço contíguo ao sacerdote; entre ambos, uma treliça de madeira lhes resguarda a individualidade, ao mesmo tempo em que permite que o som das vozes flua sem que se recorra ao aumento da potência vocal. O padre escuta os segredos do indivíduo que se submete ao ritual. Coloca-se sob o juramento de manter em segredo tais testemunhos, sendo também incumbido de ministrar penitências compensatórias aos “pecados” confessados.

Grande parte dos conteúdos a serem confessados relaciona-se a práticas sexuais e seu teor de abjeção, o que faz Foucault constatar que a experiência da sexualidade, no

Ocidente, não se dá pela constituição de uma “arte erótica”, e sim, por meio da elaboração de um discurso de verdade, instituído inicialmente pela Igreja, mas posteriormente assumido pela Pedagogia, pelo Direito e finalmente pelas Ciências Médicas. Foucault percebe o homem como um “animal confidente”, pois no ato da confissão ensaia-se a produção de verdades e se dá um grande passo para a produção das literaturas íntimas. Se antes o confessionário era o único lugar onde um indivíduo podia confidenciar suas ações com o membro do clero, agora lhe restam outras possibilidades de revelar ou de guardar seus segredos, seja em outros “lugares” (a carta, o diário íntimo), seja com outras pessoas (o amigo). O ato de dizer de si torna-se onipresente.

Confessa-se nos lugares: “(...) na justiça, na medicina, na pedagogia, nas relações familiares, nas relações amorosas, na esfera mais cotidiana e nos ritos mais solenes”. Todos os conteúdos são confessáveis: “(...) os crimes, os pecados, os pensamentos e os desejos, confessam-se passado e sonhos, confessa-se a infância; confessam-se as próprias *doenças e misérias*”. Confessa-se com “(...) a maior exatidão para dizer *o mais difícil de ser dito*” e por fim, confessa-se privada ou publicamente, “(...) aos pais, aos educadores, ao médico, àqueles a quem se ama; fazem-se a si próprios, no prazer e na dor, confissões impossíveis de confiar a outrem, com o que se produzem livros” (FOUCAULT, 1999, p. 59).

Para além da literatura confessional, o ato de dizer de si avança para a modernidade do século XIX. A confissão deixa de ser um ritual exclusivo da Igreja, secularizando-se e difundindo-se para as relações entre alunos e pedagogos, pais e filhos, entre doentes de corpo e de alma, marginais e suspeitos e médicos e policiais. Assume assim, diversos modelos: “(...) *interrogatórios, consultas, narrativas autobiográficas ou cartas, que são consignados, transcritos, reunidos em fichários, publicados e comentados*” (FOUCAULT, 1999, p.62).

Nesse deslocamento do ritual confessional de seu lócus originário, a prática adquire uma sofisticação ainda maior nos exames médicos e na área científica em geral por meio de novos recursos tecnológicos e de novos modos de se “extorquir” uma verdade. O conteúdo sexual submete-se a uma espécie de taxonomia dos prazeres eróticos, constituindo um enorme acervo de confissões sobre estranhezas, deficiências, erros, ingenuidades, sintomas, desvios, distúrbios, entre outras evocações da prática

sexual, que podem então ser vinculados a distúrbios de caráter, a crimes, a índices de normalidade do corpo – a classificações que podem indicar como o macro-poder pode investir sobre o indivíduo.

No ponto de intersecção entre uma técnica de confissão e uma discursividade científica, (...) a sexualidade foi definida como sendo, “por natureza”, um domínio penetrável por processos patológicos, solicitando, portanto, intervenções terapêuticas ou de normalização; um campo de significações a decifrar; um lugar de processos ocultos por mecanismos específicos; um foco de relações causais infinitas, uma palavra obscura que é preciso, ao mesmo tempo, desencavar e escutar. (FOUCAULT, 1999, p.67)

A medicina vale-se da confissão do doente para compreender o funcionamento do corpo; a psiquiatria e a psicanálise utilizarão a confissão do angustiado como modo de se constituir uma “ciência do sujeito”: Freud considera o onirismo conteúdo a ser confessado, fundamental para a produção de sua teoria sobre os sonhos. Desse contexto para a contemporaneidade, desfazemos ainda mais os limites da confissão - como ritual religioso ou como método investigativo - levando-a para o nosso simples cotidiano. Com a popularização de equipamentos como câmeras digitais, programas computacionais, meios de produção e captação de imagens - divulgadas em sites de relacionamento, por exemplo – a representação de si pela confissão deixou de vincular-se a um segredo, podendo ser vista e conhecida por qualquer um. Diversos dispositivos de estetização, vigilância e representação de nossos corpos potencializam ainda mais nossa condição de constante visibilidade ao olhar do outro, sujeitando o nosso corpo a uma constante “pose”, em que o dizer de si não passa necessariamente pela fala confessional, mas pela prova documental de que se fez algo, de que se esteve ali ou com quem se esteve ali. Desse modo, concordamos com José Carlos Barcellos (2002, s.p.) ao pontuar que vivemos uma *“hipertrofia do eu na cultura moderna”*. A prática confessional contemporânea dissolve a relação um-a-um que resguardava a revelação de um segredo. Um selfie, uma pequena ou bombástica revelação, todas são práticas de um sujeito dirigidas a um contingente incomensurável de pessoas. Desse modo, parece que a confissão “(...) já está tão profundamente incorporada a nós que não a percebemos mais como efeito de um poder que nos coage; parece-nos, ao contrário, que a verdade, na região mais secreta de nós próprios, não *“demanda” nada mais que revelar-se...*” (FOUCAULT, 1999, p.60).

2. O esquecimento e o manto vermelho

Diferentemente, a artista Ana Teixeira busca restaurar o encontro um-a-um, em sua ação. Em uma situação tradicional de confissão, há um julgamento das ações do confessor, feita pelo sacerdote, determinante de penitências a serem cumpridas como compensação de suas faltas; ou no caso de uma confissão médica e psicológica, espera-se um pronunciamento do profissional – um laudo técnico ou outra informação; até mesmo uma suposição se espera ouvir, como resposta ao enunciado do sujeito confessor. No entanto, a situação urbana oferecida pela artista não prevê julgamento, tampouco penitência. Ana coloca-se como ser de escuta, não retendo ou transmitindo a outrem o que lhe foi confessado. Mesmo que interaja, pergunte ou opine, há o silêncio no que respeita uma destinação da fala do outro.

Em breves depoimentos concedidos a esta autora, Teixeira diz não lembrar-se de nenhuma história específica, apenas de que algumas confissões têm mais peso sexual, enquanto outras descrevem situações românticas. Desse modo, podemos pensar que o esquecimento do teor específico das confissões problematiza a função da artista enquanto um anteparo – lugar de parada e permanência da mensagem emitida pelo outro. Uma questão a problematizar a existência de um real diálogo é o idioma. Mesmo que sejamos fluentes em outros idiomas, ocorrem lapsos temporais pela presentidade do ato da fala/escuta e nosso processamento interno dos conteúdos, que requer seu próprio tempo. Embora tenha construído um estandarte “Escuto Histórias de Amor” no idioma de cada cidade-visita – o que é fundamental para captar a atenção e aproximação do “confessor” - até que ponto o problema do idioma falado foi vencido? Até que ponto o diálogo entre os sujeitos foi potente? Como se deram esses diálogos?

Outro aspecto a ser pensado é a cena pública da relação fala-escuta. Inicialmente, o espaço pode ser pensado como um “não-lugar” (AUGÉ, 1994) – nele executamos ações específicas, sem chance de construirmos ali uma relação identitária e memorialista. Diferentemente do confessionário, em que tudo contribui para a concentração mental dos envolvidos, no espaço público, a relação da fala e da escuta se dá entre inúmeros fatos paralelos, que concorrem para a distração. Acreditamos assim que tanto a cena pública quanto as dificuldades eventuais com o idioma sejam fatores a promoverem o esquecimento – deliberado – dos teores confessionais recebidos pela artista.

Temos também a tessitura do manto vermelho, como ato contínuo. Perto do fim do período de “reapresentações” da ação, Teixeira contava com um manto de quase

nove metros de extensão. O que significaria essa materialização de uma ação contínua, paralela ao ato de escutar histórias de amor? Mais uma vez, Walter Benjamin nos ilumina quanto a essa questão. Para ele, é a capacidade que o narrador tem de elaborar sínteses, o que permite a gravação das histórias na memória do ouvinte. No entanto, torna-se necessária a “distensão psíquica” para o processo de assimilação do conteúdo.

Se o sono é o ponto mais alto da distensão física, o tédio é o ponto mais alto da distensão psíquica. O tédio é o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência. O menor sussurro nas folhagens o assusta. Seus ninhos - as atividades intimamente associadas ao tédio - já se extinguíram na cidade e estão em vias de extinção no campo. Com isso, desaparece o dom de ouvir, e desaparece a comunidade dos ouvintes. Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. (BENJAMIN, 1994, p.205)

Pela colocação de Benjamin, podemos nos perguntar sobre a razão do esquecimento da artista. Isto porque, tecendo enquanto escuta e promovendo o “tédio” necessário à assimilação das diversas histórias, Ana Teixeira teria construído a situação ideal para converter-se na ouvinte que transmitiria os conteúdos apercebidos. A extensão do manto supostamente confirmaria o quanto ouviu, interagiu e se lembrou de cada uma das histórias que lhe foram contadas. Nesse sentido, o manto vermelho seria a contraprova do esquecimento da artista. É ele, e não a artista, o real anteparo das palavras ditas pelo outro e que, em sua materialidade, consubstancia o “tecido” de tantos segredos de amor e de sexo.

Considerações finais

“Escuto Histórias de Amor” pode ser um jogo de lembranças, falas, esquecimentos e silenciamentos. A cena pública e as eventuais dificuldades quanto aos idiomas distintos dificultariam a concentração dos interlocutores, contribuindo para o esquecimento do confessado. No entanto, pensando com Foucault no ser humano como “animal confidente”, a necessidade de confessar e dizer de si suplanta diversos obstáculos e se instaura, em quaisquer lugares, com qualquer um, para além dos consultórios e dos templos religiosos. Nossas praças, rodoviárias e outros “não-lugares” estão repletos de “confessionários” informais e efêmeros, em que sutis jogos de micropoder são instaurados a céu aberto. Talvez a escolha do estranho como interlocutor seja um feliz indício da desvinculação posterior do enunciado à identidade do enunciador e isso um estímulo a mais para o ato da confissão.

Podemos pensar que Ana Teixeira “esquece” o teor da confissão, (con)fiando um tecido vermelho como elemento simbólico de guarda de histórias contadas em sete anos de trânsito. A artista se põe a construir uma lembrança material desse longo período de deslocamentos. Espécie de “madeleine” voluntária, o manto é, em si, um grande vestígio vermelho que atesta a nossa necessidade do encontro, para dizer quem somos, confessarmos nossas ações, reações e inações na cena do “discurso amoroso”. Objeto de acolhida, ao mesmo tempo em que a memória da paixão é tecida. Espécie de registro universal das componentes do amor: espera, distúrbios de comunicação, esquecimento. Mas também objeto de acolhimento e calor, como é o amor e suas histórias. Língua – vermelha como o órgão, potente como o idioma - o manto pode ser pensado como “língua” construída no entre-dois.

Em depoimentos informais, Ana Teixeira diz de si como “Penélope”. No mito, Penélope constrói a mortalha de Laerte durante o dia e a desfaz à noite, para ganhar tempo, esperando por Ulisses. Pensamos que essa analogia é relativa: Ana-Penélope só se visualiza durante a espera do interlocutor ou quando tece o manto, na escuta. No entanto, quando a artista desfaz sua mortalha? Talvez ela a desfaza não no desfazimento do tricô, mas no ato deliberado de esquecer o que ouviu nas confissões.

Referências

AUGÉ, Marc. Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus, 1994.

BARCELLOS, José Carlos. 2002. Julien Green: espaço autobiográfico e fé cristã. Disponível em: www.uff.br/ichf/anpuhrio/Anais/2002/Comunicacoes/Barcellos%Jose%Carlos.doc Acesso em 29.05.2008.

BENJAMIN, Walter. 1936. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In.: _____. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.197-221. (Obras escolhidas: v.1)

FOUCAULT, Michel. 1976. História da Sexualidade 1: A vontade de saber. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.

www.anateixeira.com