



Impressão - diluição
- um aprendizado na chuva -

Mayra Martins Redin
2009

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Faculdade de Educação
Programa de Pós-Graduação em Educação
Linha de Pesquisa: Filosofias da Diferença e Educação

Dissertação de Mestrado

MAYRA MARTINS REDIN

Impressão diluição
- Um aprendizado na chuva -

Porto Alegre, janeiro de 2009.

MAYRA MARTINS REDIN

Impressão - diluição
- um aprendizado na chuva -

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Educação da Faculdade de Educação da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como
requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Educação.

Orientadora: Profa. Dra. Paola Basso Menna Barreto
Gomes Zordan

Defendida em 06 de janeiro de 2009.

Profª Drª Paola Basso Menna Barreto Gomes Zordan (Orientadora)

Profª Drª Sandra Mara Corazza (PPGEDU/UFRGS)

Profª Drª Angela Raffin Pohlmann (Departamento de Artes Visuais/UFPel)

Profª Drª Cynthia Farina (CEFET/Pelotas)

Profª Maria Helena Bernardes (ARENA/Porto Alegre)

Ao Lu,
Por sobranceiras guarda-chuva que protegem a menina dos olhos.
Pela primeira neve que há de nos aguardar.

Vô (*In memoriam*) e vó, pelas mangas guardadas.
Pai e mãe, sempre ao lado.
Maya e Tassi, tão longe tão perto.
Ana Clara e Micael, na leveza.

Paola, nas palavras e fora delas,
Nos lugares e não-lugares,
Pelo amor e intensidade.

Sandra, nas aulas e em incidentes.
Hugo, na presença.

Tomaz, nos silêncios povoados.

Colegas e amigos do DIF, nos dias desses dois anos.
Colegas da M.A.T.I.L.H.A. - novos e antigos, nas palavras e leituras desses dias.

Ana Flávia, no olhar.
Cuca, Guilherme, Melissa, Denise, Esther, Neusa, nas diferenças, na confiança.
Maria Helena, na arte fora da Arte.

Talita, em cores, tons e melodias.
Raquel, em poemas, olhares e mensagens.
Cassiano, em cartas e lágrimas.
Bianca, em cada Benke, em cada TXAI.
Andréa, nas tardes regadas a café e giz, no amor que perdurou.
Jorge, pela amizade, nas nossas ambiências.
Pilar, nos não-lugares compartilhados.
Thais, no Chile Brasil, nos entres da vida.

Banca examinadora: Sandra, Cynthia, Angela e Maria Helena, na disposição.

Hesito sem garantias, sou feita de inícios:

aceita-me chuva?

RESUMO

Trata da ação de colher chuva. A chuva apresenta-se como matéria plástica de pesquisa e é o que se expressa neste trabalho que entrelaça Artes Visuais e Educação. De modo que a impressão e diluição da água e de suportes constituem o movimento que mostra e percorre, num processo de experimentações que é um aprendizado. Para isso, esta pesquisa produz fotografias e se aproxima das noções da gravura. Experimenta maneiras de pesquisar, com a arte e a literatura, sendo que tais maneiras acontecem através da escrita e da poética visual. Com Roland Barthes, encontra na noção de *Punctum* o disparador para a produção de um texto de desejo. Junto a esta noção, o trabalho aproxima a expressão francesa *Coup de Foudre* encontrada em contos de Guy de Maupassant. *Coup de Foudre* traduz-se literalmente por *golpe de relâmpago* e tem como figura o *Amor à primeira vista*. Assim, o amor, a chuva e a noite são elementos que abrem o texto e as imagens produzidas para acasos e atravessamentos não programados. Neste encontro entre o processo plástico e a escrita, tal pesquisa tem na brevidade, na possibilidade de ser pungido e também nas marcas que permanecem e que se diluem, seu aprendizado. Aprendizado sem o qual, tanto para quem pesquisa e como também para quem lê a pesquisa, uma arte não acontece.

Palavras-chave: impressão-diluição - *punctum*- *coup de foudre* - fotografia- escrita - chuva

RÉSUMÉ

Il s'agit de l'action de cueillir de la pluie. La pluie se présente comme matière plastique de recherche et c'est ce qu'on exprime dans ce travail qui entrelace les Arts Visuels et l'Éducation. De manière à que l'impression et dilution de l'eau et de supports constituent le mouvement qui montre et parcourt, dans un processus d'expérimentations qui est un apprentissage. Pour ça, cette recherche produit des photographies et s'approche des notions de la gravure. Elle essaie des façons de rechercher avec l'art et la littérature puisque ces façons ont lieu à travers la poétique visuelle et l'écriture. Avec Roland Barthes, elle trouve dans la notion de *Punctum* le déclencheur pour la production d'un texte de désir, en s'approchant de l'expression française *Coup de Foudre* trouvée dans les contes de Guy de Maupassant. *Coup de Foudre* a comme figure l'*Amour subit et immédiat pour quelqu'un*. Ainsi, l'amour, la pluie et la nuit sont des éléments qui ouvrent le texte et les images produites à des hasards et à des traversements non programmés. Dans cette rencontre entre le processus plastique et l'écriture, cette recherche a, dans la brièveté, dans la possibilité d'être incitée et aussi dans les marques qui restent et qui se diluent, son apprentissage. Apprentissage sans lequel, autant pour celui qui recherche que pour celui qui lit la recherche, un art ne se produit pas.

Mots clés: impression-dilution - *punctum* - *coup de foudre* - photographie - écriture - pluie

Sumário

12	Preparação	108	In venta rio
18	Porto Alegre, 7 de junho de 2008. Chuvisco. Noite escura.	124	Para fazer (<i>impluvium</i>)
21	Porto Alegre, 29 de maio de 2008. Chuva forte, neblina intensa. Tarde branca.	132	Diluição (na chuva)
36	Impressão (de chuva)	144	Porto Alegre, julho de 2008. Fim de tarde gelido. Chuva fina.
45	Porto Alegre, 28 de abril de 2008. Pancadas de chuva. Manhã.	152	Porto Alegre, 9 de junho de 2008. Tarde da noite. Chuva forte.
63	Porto Alegre, um dia qualquer. Nem quente, nem frio. Chuva nem fraca, nem forte. Uma chuva qualquer.	155	Porto Alegre, 29 de julho de 2008. Cinza. A chuva, a rua, o céu.
82	Impressão diluição (de escuro)	159	Porto Alegre, 30 de julho de 2008. Branco, ainda cinza. Seco.
83	No caminho: Porto Alegre - Ijuí, 23 de abril de 2008. Chuva que se ensaia.	169	Impressões - diluições com

“Acima de todas as coisas se estende o céu do acaso, o céu da inocência, o céu do acidente, o céu do excesso”.

NIETZSCHE

Da preparação I

Neste possível local onde moram as estrelas, com elas consideramo-nos, cada qual à sua distância, cada qual vendo, e des-
vendo, à sua maneira. Estar o destino escrito e escrever o destino. Nada disso existe: cada um que olha para o céu, e no céu
as estrelas.

O que existe é a terra: com estrelas, com cada um, em relações instantâneas. Por vezes somos marcados, outras marcamos o
céu com uma linha de desenho. Por vezes olhamos desenhos de constelações já mapeadas, outras vezes viramos nós
constelações aos olhos das estrelas. O que acontece é conflito, é relação.
Se homens ou estrelas, não interessa, se no céu ou na pele.

Com as estrelas de onde se está. Com as estrelas que são gotas de chuva, com elas, que são sardas espalhadas na pele.
Ao acaso, marcas que se dão porque as circunstâncias se deram desta forma.
Com elas que são isso que vem do céu para a terra, em forma de luz, de explosão, de água, de sardas.
Jogamos para o alto, inventamos as possibilidades, não controlamos o que virá.

chuva

incessante

refrão

Da preparação II para quem (se) prepara

“[...] uma preparação é feita, na verdade, de retomadas, recuos, incertezas, errâncias” (BARTHES, 2005c, p. 239).

15

Da preparação III

Na espera:
desespero.
Com as árvores verdesespero e o tempo se torna mais importante que anteriormente.
Não quero dizê-lo. Por medo do já dito? Por medo do não dito? Por medo?
“Tenho medo, logo vivo” (BARTHES, 2004b, p. 434).
O tempo que não depende de mim, é esse que eu quero (e que tempo precisa de mim?).
Esse que não se quer como eu o quero.
É o tempo violento (e que tempo não o é?).
O tempo que me foge (há tempo não fugidio?).
Não porque já passou, mas porque eu não posso prever quando ele virá.
É esse tempo que eu quero.
Não para aprisioná-lo (quem pre(te)nderia?).
O tempo vem, ele vai: para viver seu desastre, sua imprevisibilidade, sua catástrofe.
Esse tempo que eu quero.
Esperá-lo e não saber quando vem, saber que quando vir, não saberei como virá.
Seu tempo de permanência (o tempo de permanência desse tempo),

16

Porto Alegre, 7 de junho de
2008. Chuvisco. Noite escura.



Da preparação IV

A chuva: por sua imprevisibilidade, incômodo e pequenas destruições. Ela se repete, e suas gotas vivem o efêmero: respeitar a gravidade, jogar-se do céu e esvair-se no chão.

A chuva é melancólica, se deita, como se o chão fosse cama.

Ela é irresponsável: “a cama é móvel de irresponsabilidade” (BARTHES, 2004a, p. 257).

A chuva: porque independe.

Traz do céu, desse incompreensível e inapreensível, fragmentos em gotas que tocam os universos particulares da terra.

A tentativa de colher chuva:

guardar suas marcas, resquícios de acontecimento - da ordem do impossível.

Viver tal tentativa e experimentar as marcas da chuva ali quando elas acontecem, acompanhando os desaparecimentos e transformações proporcionadas por ela: da ordem do possível, da criação de vidas.

Colher chuva para superar essa ação.

Fugir da tendência, longe de qualquer destino como Barthes.

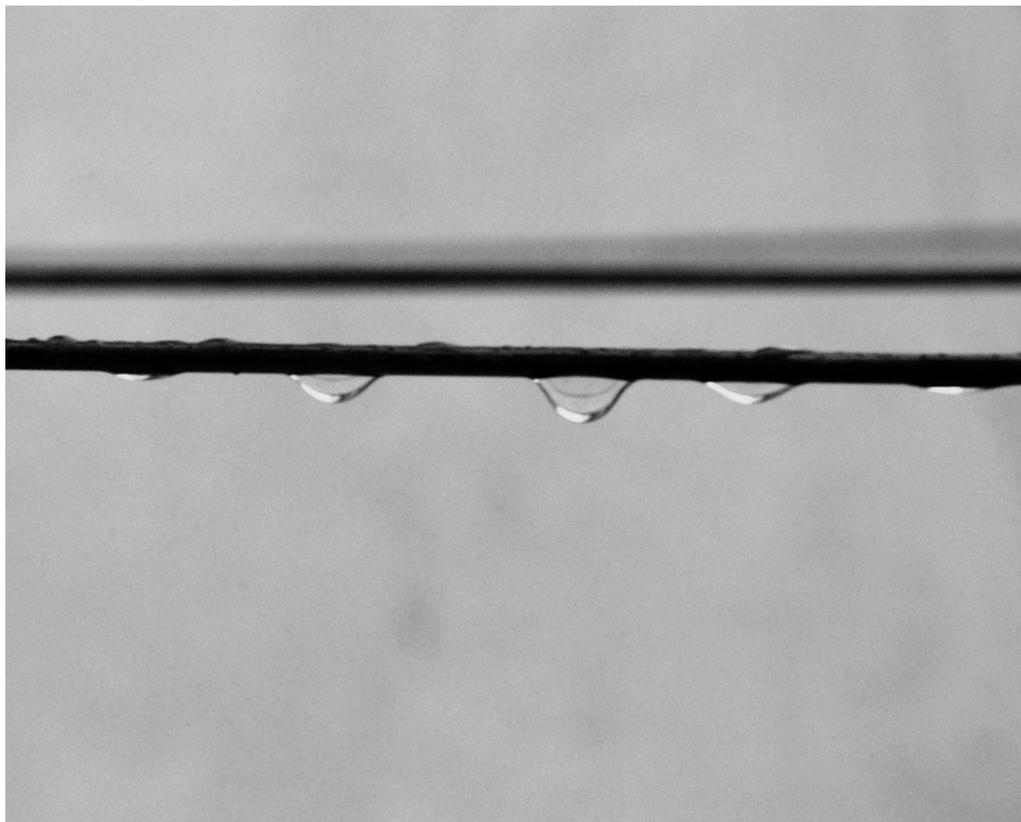
Colher chuva para superar a inércia:

“vou pra rua e colho a tempestade” (BUARQUE, 1994),

tomado pela água, desfazendo trajetos e vestimentas comuns em dias de sol. Olhos irritados tamanha branquidão. O nevoeiro, o desfoque. Se olhar bem, a chuva é sólida. O barulho dá sono, e o corpo adormece. A chuva me quer inerte enquanto faz ansiar os outros bichos. Difícil mover quando a

regra é parar.

Dentro, cicatrizes coçam. Na chuva, cócegas.



dia quente chuva fina
antes de uma grande onda ou de uma tempestade os bichos todos se anseiam
choveu
se foi colher chuva
sereno

23

colhe chuva
por alguns minutos
descansa

24

estalos
papel esticado sob a chuva
os olhos fechados
estalos
gravetos jogados em uma fogueira
na dúvida,
cheiro.
de chuva.

25

gotejo de insônia
barulho de chuva
sono

26

Da primavera em tentativa

Chove. Após,
dias quentes.
- Como se explica para uma criança a primavera?
- primavera em tentativa.

Amar a primavera em tentativa.
Ipês roxos e amarelos, transbordando as calçadas, empolgados, não cabendo em si.
Vem de novo o vento e o frio e a tempestade e faz enxurrada e faz mar de flores nas ruas.
Lá vai ela, primavera, tentar de novo.
Ensaizando-se exibida-tímida,
em tentativa.

27

mar de flores
a primavera tenta
ainda

v e n t a

28

ando contra
o vento
carrega meus olhos
de poeira emendo
um choro
com ela
a ostra
faz
pérola

29

sol
lamento
samente

só

30

sábado solar
nem só nem sol
só lar

31

Da preparação V

Como Rousseau-caminhante, em seus devaneios de solitário (ROUSSEAU, 1995, p. 27), que quer fazer de si mais ou menos como os físicos fazem com o ar - conhecer seu estado diário: repetidamente agir, mas nunca para criar um sistema.

Apenas para registrar :
dada a impossibilidade de reter por inteiro uma intempérie, um incidente, diria Barthes (2005, p. 210), uma impressão, arrisco-me a dizer.

Apenas para registrar:
registro fotográfico, registro que se dá pela escrita e também no corpo, este que deseja transpor o incidente, a impressão que lhe acomete (como do prazer de ler ao desejo de escrever: do prazer de ser incidentado ao desejo de reter traços, tracejar, seja como lhe for possível, resquícios de experiência).

A chuva: prazer de ser acometido por acasos que surgem justamente da repetição.
Sempre se sabe que mais cedo ou mais tarde virá. Espera-se que varie pouco ou que varie em intensidade, ou em extensão temporal, nunca se pensa que poderá nunca mais vir, nem se acredita que deixará de acontecer.

Chuva que segue seus próprios e quase mesmos rituais de preparação.

Chuva que independe. E talvez por isso pareça se repetir.

Nestas supostas repetições, fazer-se suporte e suportar o que vier.
Desse prazer de espera, surge o desejo de escritura, de traço, de fotografia, de desenhura.

Esperar a chuva é como receber uma carta. Chegar em casa. Abrir a carta recebida à tarde.
Gosto de adiar prazeres.

32

Como abrir uma carta. A chuva adia o prazer de cair. Demora-se se condensando. Abrir a carta. Gosto do prazer de abrir cartas depois de algumas horas adiando. A chuva que se ensaia e engana. A vida em rasgos. Gosto de rasgar cartas. Não rasgo. Abro. Medo das palavras. A carta diz “medo do fim da página”. Viro a página. Ela continua. Como se o medo nunca tivesse existido. Como se o “medo do fim da página” estivesse a quilômetros de distância. Ignorando que o “medo do fim da página” está ali. No fim da página. Anterior. Medo de chuva. Ignorando que agora ela já cai.

abrem seus guardas-chuva.
sem nem mesmo.
não vão ao trabalho não saem de casa.
nem mesmo.
as pessoas abrem porque.
nem sei mesmo.
a chuva é fina.
a chuva refresca.
os fecharão.
tirarão suas roupas.
se banharão.
água de chuveiro,
guardas-chuva
fechados.
água fina tinha
lá fora.

Da preparação VI

A chuva de Martin Page (2007), revelada como fotografia em quarto vermelho.
A chuva que não lava calçadas mas que acentua seus cheiros.
A chuva de Pessoa (1998), chorando e fechando o tempo por dentro, enquanto fora faz sol.
Essa chuva que deixa a dúvida: “choveu? Nenhuma chuva cai”.
O “Chove” de Apollinaire (1990).
Simplesmente “*Il pleut*”, chovendo numa página de livro que aparentemente está seco.
Chuva que escorre em letras verticais, cortina de gotas-palavras desfeitas de sentidos. “*Il pleut*”,
apenas.
A roupa de colher chuva de Brígida Baltar (2001).
Vidros coletores acoplados ao corpo, corpo receptáculo, corpo coletor de experimento, corpo tubo-de-
ensaio.
Esse corpo que ensaia gesto ao se exhibir para a chuva.
Que na terra chova chuva de metano, como em Titã, uma das luas de Saturno.
Para ver a terra- tela de Pollock, receber tinta, doar sua superfície ao gesto aleatório que obedece a
gravidade.
O Caio na chuva (2002). Que com ela cai.
A chuva-desastre que nada deixa, como Breton sem sua Nadja (2007).
A chuva recebida como nas casas romanas.
Impluvium: chuva dentro - de mim.

Impressão
(de chuva)

De impressão I

Quer-se inscrição porque não se quer expressão.
Quer-se breve porque precisa e não porque pequena.
Não se quer constatação
(com a chuva: a cada marca de gota breve e exata: uma marca de gota breve e exata que se foi).

Um instante de relação. Apenas. Uma impressão sutil fazendo-se diante dos olhos:
com(o) a chuva. Entre superfícies
que se esbarram e impressionam-se. E, logo se deixam: e logo algo deixam, ou algo desfazem.
Um *coup de foudre*.
Um *punctum*.
Uma pequena aventura.

Percurso que leva ao silêncio, em Calvino (1992).
A arte anima uma aventura: dá coragem para assumir o desejo, em Barthes (2005, p. 70).
Entre corpos que se impressionam: defasagem que leva ao silêncio.
Há defasagem aonde o vento vem confundir.
Que anima uma aventura,
que silencia.

39

É impossível recobrir: para fazer um mapa do mundo todo, é preciso recobri-lo por inteiro.
Nada de descobrir, recobrir.
As infinitas impressões, que não param de se fazer, destroem o ímpeto da recoberta.
Não há superfície suficiente para tanta impressão.
Há o desaparecimento, porque algo se passou. A tentativa de recobrimento destrói.
Há aquilo que fica, na pele - são as marcas.
Os restos.
O que resta.

40

Da recoberta do infinito (na voz de uma criança):
Tem uma história que é muito grande,
(com os braços abertos)
ela se chama mundo inteiro.

41

De impressão II

Impressão: mapa que não representa.
Mapa de marcas.
Resquílios de encontro entre superfícies que não dão referências, mostram interferências e diluições.

O que foge ao anotar. E aquilo que faz anotar.
Impressões: derivas e marcas que se impõem ao texto (durante, antes, depois).
Ou fruto de impressões.

Para uma anotação: necessário que algo (se) impressione.
Em Barthes (2004), um incidente.
Que incide sobre.

O que impressiona é incidente.
Incide sobre nossas cabeças: a chuva gosta disso.
Por isso, Ponge (2000) sempre vê a água abaixo de seus olhos.
“[...] obstinada em seu único vício: a gravidade” (p. 103).
Para ela, mais forte que manter sua forma, vale respeitar a gravidade.

Anotação: escrever ou imprimir impressões de incidentes vividos.

Uma impressão requer encontro: físico, entre corpos que se esbarram; encontro de forças. Ao se dar pelas superfícies, faz sobreposições. De papéis, palavras, autores, artistas, peles. Entre a superfície tensa de uma gota de chuva e a superfície porosa do papel. Entre a tinta da caneta e a folha branca.

42

Entre palavras, frases, leituras e anotações. De sobreposições podem surgir outras impressões.
Sobreposições sempre mais imprevisíveis que comedidas. São do acaso as marcas que ficam e que
somem de impressões ocorridas.

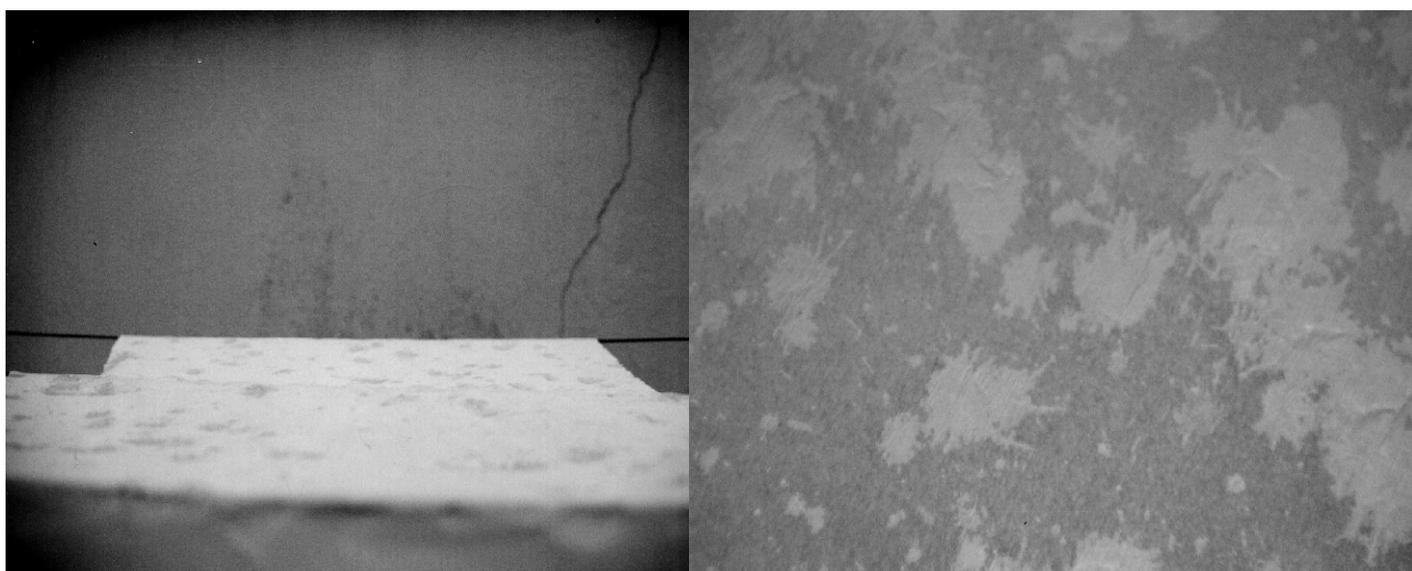
43

De impressão III

Sobreposições: chuva e papel.
Diversos tipos de chuva, e de papel.
Clorados,
encerados,
finos e tramados,
recicladados.
Que deixam a chuva passar e dela nada aprisionam.
Que expõem a chuva, desprezando-a.
Que, à espera, preparam-se para ela.
Ela,
fina,
torrencial,
passageira,
insistente,
permanente.
Que trespassa pelas veias do papel e nada deixa de resquícios.
Que expõe o papel, desprezando-o.
Que, à espera, prepara-se para ele.
Espera,
preparação,
ato,
impressão.
De papéis e de chuva.

44

Porto Alegre, 28 de abril de 2008.
Pancadas de chuva. Manhã.



De impressão IV

O paradoxo da tentativa de ser apenas testemunha de algo que acontece: a chuva. Dada a impossibilidade, descobrir-se um montador (como é o escritor japonês para EISENSTEIN apud CAMPOS, 2000, p. 155): fazedor de montagens que criam um novo acontecer feito de relações e não de verdade. Ainda assim, ser,
apenas,
testemunha.

Como um ideograma, a impressão, nas suas conjugações, não dá origem a outro termo: sugere relações, cruzamentos, misturas, contatos.

Como uma montagem de Eisenstein (2002) que combina fragmentos e justaposições. A impressão relaciona dois elementos: “permanência” e “transformação” (KEENE apud CAMPOS, 1977, p. 57). Pólos que, como no ideograma, ao entrarem em relação, querem gerar faísca. Produzir centelha. Raio breve de intensidade.

A chuva: elemento de permanência, repete-se. É uma condição. Mesmo que inusitada.

O ato de colher chuva, ação, breve também: elemento de transformação.

Dessa relação surge a impressão, que se quer registro que possa sugerir a existência de relação, mistura, contato. A centelha de tal incidente mostra-se por vestígios, por restos: o que ficou da água, o que ficou do papel. O que ficou da luz, o que ficou da película fotográfica. O que ficou de linhas, o que fez inscrever no branco algumas palavras.

Haiquasis: impressão escrita de um quase presente.

Barthes (2005) fala do presente enquanto material para o texto, notas do sensível que se dá imediatamente. Tomar notas do presente talvez seja o que nos resta, tomados que somos pela velocidade e fragmentação do dia. O presente apresenta-se de forma mais intensa e menos ocidentalizado - para ele, através do haikai. O haikai de que fala Barthes não está preso ao gênero original, até porque isso seria impossível, tendo em vista as dificuldades da tradução. E se tomarmos tradução por criação, ao lermos algo traduzido de outra língua, estaremos, como o tradutor, criando, imaginando essa língua na nossa língua: “entrar na pele do fingidor para refingir tudo de novo, dor por dor, som por som, cor por cor” (CAMPOS apud MACIEL, 2004, p. 61). Mas o que será fingir, senão criar?

Barthes não está preocupado com a história do gênero Haikai. O que ele busca é o haikai para ele (2005), o romance para ele (2005c), o Japão para ele (2007), a fotografia para ele (1984). O que interessa é um eu que não possui leis, regras, metodologias prévias. Um eu que se interessa pelos restos, que se quer reduzido, nuance, para, assim, colocar-se em tarefa de escritura forçado pelo desejo. O haikai, a fotografia, o Japão abalaram as leituras prévias de Barthes. Transformaram em resto suas constatações anteriores. É isso que interessa: esse material que sempre se faz desejável justamente por operar quebras e esvaziamentos naquele que o deseja.

O presente, no haikai de Barthes, é desprovido de moral - sua verdade encontra-se no seu acontecer. Como na fotografia rasgada por um *punctum*, o presente no haikai causa um “*é isso*”. Nada pode ser acrescentado ou interpretado. Nada quer ou deixa-se interpretar. O presente do haikai não tem duração, talvez uma duração mínima, quase que imperceptível ou de impossível cronologia, por isso é

fugidio e inexplicável. Trata-se de sensação. Não há nada a ser escutado no haikai, há, sim, impressão, incidente carregado de “*é isso*”. O *é isso*, por exemplo, em um livro: “*Câmara Clara*” (1984), é óbvio. O meu “*é isso*” é sempre óbvio. O seu “*é isso*”, para ser “*é isso*”, deve ser óbvio. Para você. - “*É isso! Óbvio*”. Algo que cai. Incidental: cai sobre. Sobre minha cabeça, sobre meu corpo. Sob ele, restam restos. “*É isso*” faz do resto o que interessa, o que é necessário. É nuance, e nuance é o que nunca foi e está sendo, justamente, e somente, agora, e fim. O *é isso*, em “*Câmara Clara*”, é óbvio. Já me cai sobre a cabeça, me incide, na primeira página: “a vida é, assim, feita a golpes de pequenas solidões” (p. 11). Faz ter vontade de fechar o livro, e eu não sei até quando isso pode durar. Esse *nada a dizer* que o *é isso* faz. Ou melhor, esse *mais nada a dizer*. Nenhuma sobra ou sombra a se debruçar. Afinal não sou eu que me debruço sobre algo. Há algo debruçado sobre mim, um incidente.

É estranho a um ocidental a leitura e a feitura de haikai, sabe-se. Estar preso ao futuro e ao passado, a busca por uma essência e uma verdade a ser interpretada, o ímpeto pela compreensão, os preceitos morais, o ímpeto pela fala, a dificuldade do silêncio etc. A tentativa é um exercício de *quase*. Um quase nada e quase tudo que toma conta das palavras que se imprimem. *Haiquasis*, buscando a força do presente, a verdade do seu acontecer, claro que não despido totalmente de moral. O *quase* é elemento de haikai, aproxima-se do que Barthes (2005) chamou de nuance. O que quase não se vê ou quase não se percebe, quase não se sente, quase não se experimenta. É uma nuance: um *quase*, o sutil, elemento que faz diferir, elemento que compõe o “é isso”, elemento de quase invisibilidade e de mistura que faz confundir. O *quase* compõe com o que está posto. Fotográfico: está tudo ali, e, mesmo assim, parece haver algo que leva para fora, que atravessa. Nada de algo escondido a ser decifrado ou interpretado. Não é disso que trata um *quase*. Trata de detalhes que se diferenciam, que dão à imagem ou ao texto um caráter não-geral, mas único. Por isso, *haiquasis*.
Haiquasis, porque da impossibilidade de Haikai.

51

Impressões pluviométricas - Kleinianas

Pluviometria: estudo da precipitação incluindo sua natureza, distribuição e técnicas de medição.

Medir a chuva. Para mim: registrar sua marca. Yves Klein marcou as superfícies do corpo: sua

Antropometria. Em busca de uma ruptura com a ênfase cerebral da arte. Yves Klein quer que as potências sensoriais do homem entendam que o homem está ligado a mesma ordem exterior que rege todos os organismos físicos (2001, p. 83). “o pintor do espaço não tem necessidade de Sputniks, nem de mísseis para se lançar no espaço [...] precisa apenas de si próprio e das forças [...] da sensibilidade”.

(KLEIN apud WEITEMEIER, 2001, p. 83). Yves Klein deu um salto no vazio.

Os corpos deixam suas marcas impressas na superfície do papel: “Antropometrias da época azul”, 1958. Corpos que eram pincéis vivos.

A marca da chuva é pluviometria:

“pluviometria do tempo de tempestade”

“Pluviometria do tempo de chuva fria e fina”

“pluviometria do tempo de chuva de verão”

...

A tentativa de registro sempre aberta ao tempo. Não cronológico, mas também. Por vezes dependemos das previsões que dão horas exatas para a hora da chuva. Tempo inesperado.

Tempo-surpresa - quando vem sem avisar, quando se vai antes que algo se registre.

Tempo de preparação, tempo de nuvens condensadas, mas que logo se vão, de chuva que finge que vem, não vem.

Tempo de acasos. Ao adentrar na água da chuva que cai: o que ela traz? Ou, o que se busca dela que

52

cai? Da maneira como ela vem, registro: visível-invisível, inapreensível, marca. Por vezes tudo se desfaz: possibilidades, papéis, chuva. Em alguns segundos a chuva se vai. E assim se vão registros, com a chuva. Mas o que interessa? As marcas? Nem que por vezes apareçam apenas como prova do acontecido. As marcas, que são “impressões”, que resultam de encontros entre superfícies. Interessa os tempos todos que configuram tais ações: o tempo da espera ou da surpresa: tempo que é haicai, de marcar precisamente o pouco tempo que se tem para marcar com precisão. É o tempo desprovido de opiniões, conceitos e sentimentos. É o tempo curto da descrição (ou da descrição curta), de algo que acontece e se vai, de algo captado, sem grande interesse, mas de forma precisa. O tempo da duração do encontro entre superfícies, o tempo que se cria, o tempo-marcado nas superfícies que se jogam umas para as outras. O tempo mínimo de encontro: *punctum*, que fissa, que pune, que desforma as superfícies. O tempo-jogo: o jogo de dados, o inesperado e, ao mesmo tempo, fruto de interferências. O tempo apaixonado: o “*coup de foudre*”, o que arrebatava e que por isso tornou-se objeto de amor, tornou-se perseguido, tornou-se matéria para busca incessante e que assim como veio, pode ir-se embora, sem dar notícias.

53

A Yves Klein interessava a busca pelo leve, pela flutuação, a não-gravidade. Interessa para mim o grave - o grave leve. A gravidade é o que permite o encontro das superfícies, é através dela que impressões de chuva se compõem. Eu preciso das marcas mesmas e não de suas representações. A gravidade que permite que a chuva chegue a terra/ a superfície. Eu penso nisso que a chuva traz do céu para a terra, e numa ação que quer esse encontro, que busca o reflexo desse céu desconhecido, mas que marca a terra. O grave é precisão, exatidão, o mínimo, o risco, o breve encontro e seu desfazimento. Por isso é leve, porque opera na superfície, opera na superficialidade, e não interessa a sua duração ou para onde isso levará, interessa a sua potência de acaso, de presente, de breve e de *impressão - diluição.*

A minha sinfonia também monotônica, como a de Yves, com alguns picos de intensidade.

54

De fotografia impressão I

Fotografia: deriva das palavras gregas φως [*fós*] ("luz"), e γραφίς [*grafis*] ("estilo", "pincel") ou γραφή [*grafê*], "desenhar com luz".

Da fotografia, "escritura feita com luz" (BAVCAR, 2001, p. 34), gravação de imagem em material sensível à exposição luminosa, imagem impressionada quimicamente. Fotografia "*punctum e studium*", de Barthes (1984). Heliografia - gravura com a luz solar.

55

De fotografia impressão II

Na **fotografia-impressão**: onde a luz fere a superfície. Somada à **fotografia- isso foi e isso é**: onde há uma concomitância de tempos, encontro vestígios e rasps do que busco. Superfície ferida pela luz, gravada, desenhada, marcada. Encontro químico- físico que deixa provas do ocorrido.

Fotografia-documento de impressão, que é rastro inquestionável de acontecimento, mesmo que de fragmentos de acontecimento (é ela própria impressão, e é ela própria resquício de luz de algo ocorrido): a fotografia documental: artistas em busca de um espaço ilimitado para a criação registram suas "caminhadas", descobertas e ações através da fotografia. Mas tal saída do *atelier* está falando menos dessa busca como mero capricho do artista e mais como busca por redefinir e reinventar o próprio conceito de arte. Em decorrência disso, e concomitante a isso, não por acaso, as formas de apresentação da arte também passam a ser questionadas. A apresentação das fotografias em museus, como documentação da ação ocorrida fora do confinamento cultural, pode ter diversos efeitos, tanto o efeito de um novo acontecimento artístico (dando um novo significado ao "documento") quanto o efeito de acomodação, em que a ação ocorrida fora do museu é adequada ao espaço do museu para poder ganhar o valor de arte. Maria Helena Bernardes (2004) traz a experiência de artistas dos anos 60 e 70 e das transformações no conceito de obra para falar desse alcance na produção atual: em que a obra não se dá por completo e nem enquanto um fenômeno único, acontecendo em espaços diversos, intervalos de tempo, entre o visível e o invisível, em fragmentos. Aqui lembro Barthes (2005b), quando diz: "[...] mas um desejo, pode-se dizer, não é obrigado a ser total para ser inteiro" (p. 203). Ele falava do desejo causado por uma fotografia nele, que a olhava.

56

A **fotografia - documento de impressão**, mais que atestado de algo ocorrido, pode ser também vestígio de pensamento ou até mesmo fragmento de desejo. Ora, ao dispor vestígios da ação que consiste em “colher chuva”, buscando suas marcas quase invisíveis através do papel, penso: existe algum sentido nisso? Talvez exista uma *quase* inexistência de sentido, que fala da própria impressão. Afinal, o que é a impressão senão um *quase rastro resto* do que foi, e que por ser resto ainda é, de uma experiência *quase* sem sentido que faz parte da vida? Como as artistas Maria Helena Bernardes e Luz Maria Bedoya (2004), a busca vai em direção ao disseminar o pensamento *impressão* e também o pensamento *diluição*.

A busca é pelo presente. Presente que atravessa: uma fotografia, uma anotação, um haikai, uma impressão, um resto. Presente imprescindível para a escrita. Mesmo que traço ou rastro de presente. E a descoberta foi a de que somente rastro e traço se pode ter depois do presente. Sendo que impressão é isso, isso que pôde ser inscrito disso que se atravessou enquanto presente, mas que, por ser presente, passou.

Impressão é resto.

A busca também é pelo tempo eterno. Tudo o que se repete causa a sensação de eternidade. Ciclos estações, ciclos dia-noite. A chuva cria essa sensação de eterno, mesmo que não seja tão previsível seu ciclo. Ainda assim, acompanhamos sua preparação, que passa pela precipitação e por seu término. Já as marcas que carregamos no corpo, pintas, cicatrizes, atestam a morte. Causam a sensação de finitude. Colher dos ciclos restos é tentativa de aprisionar gotas de eternidade. O tempo parece ser salvo na impressão imediata - escritura do instante que carrega o eterno. Ao ler anotações, ao ver - sentir as marcas impressas feitas, a gravação do instante faz-se passado. Memória que se descola da saudade, porque se sabe da vinda de uma nova chuva ou anotação. Memória efêmera, porque já se quer mais impressões, se quer mais rastros de presente.

O *punctum* é o momento-súbito-instante em que um entre quase que não existe. Não se trata de frações de segundos (mesmo que em alguns casos se possa medir o tempo de uma impressão, e mesmo que o tempo cronológico componha-se às impressões da vida), trata-se de outro tempo. Barthes (1984) refere-se ao *punctum* como um acaso que salta de uma imagem - no caso de seu estudo, da imagem fotográfica - algo que fere, que punge, um detalhe não-organizado por uma lógica. Mas há também, para Barthes, um outro *punctum* “que não o “detalhe”. Esse novo *punctum*, que não é mais de forma, mas de intensidade, é o Tempo” (1984, p. 141). Roubo de Barthes esse *punctum*- tempo-intensidade. Isso que numa impressão dá vestígios de algo que se foi, não por suas imagens formais, mas, sim, pela intensidade de seus detritos. “Plenitude do vazio” em Paz (2005, p. 162), “isso foi” em Barthes (1984).

De fotografia impressão III

"[...] Escutar quer dizer virar a foto, entrar na profundidade do papel, atingir sua face inversa (o que está oculto é, para nós, ocidentais, mais "verdadeiro" do que o que está invisível)" (BARTHES, 1984, p.148).

Escrutação: essa inimiga da linguagem horizontal (Haicai) - onde a vertigem não se dará em função de queda em profundidade, mas, sim, por uma exposição curta, de uma vez, um raio que cai horizontalmente. Estranho paradoxo em que a vertigem não se dá por queda ou sensação de abismo (BARTHES, 2005). Imagine o Haicai - linguagem horizontal por excelência que, em sua grafia acontece na vertical, e que, em sua brevidade arrebatam-nos de forma precisa e vertiginosa.

Demorando-se diante de uma imagem pela qual se apaixonou, Barthes (1984) quer saber mais dela. Saber esse que não está na origem, na história, no que se diz daquilo que aparece na imagem. Não se trata de *studium*, de "afeto médio" (1984, p. 47). Ele quer outro envolvimento - o intenso. Ampliar detalhes: "porque vivo na ilusão de que basta limpar a superfície da imagem para ter acesso *ao que há por trás*" (p. 148).

Demorar-se numa imagem, ser tomado por ela, buscar escrutá-la, na ilusão de que haja algo por trás - tarefa inevitável. Por ora, desse esforço podem surgir nebulosidades. Ao deparar-se com a não-descoberta do *por trás*, os limites da imagem em questão tornam-se cada vez mais tênues, tensos e desfocados. A chuva, cortina de água em camadas interpostas, em movimento contínuo, com combinações diversas de densidades e fluxos, sem início nem fim visíveis, inaprisionável, de cores as mais diversas ao se misturar com a luz ambiente "*Leo revistas en la tempestad*" (GARCIA, 2003). A

chuva, cortina de contas de gotas. O que há *por trás* da chuva? O que há *por trás* da fotografia que Barthes escruta demoradamente? Na minuciosidade microscópica da ampliação, na incessante obsessão do olho, que precisa ver para crer, é inevitável buscar, inventar modos de conter, de desvelar, de rever. O que há mais numa fotografia do que a impressão da luz em película sensível? O que há mais num papel branco enrugado do que impressão de restos de chuva? O que há mais numa página de um livro que caracteres impressos por tinta? Nada mais? Afinal, impressão é apenas o que se pode ver? Barthes (1984) impressiona-se e escreve: “Assim é a foto: não pode *dizer* o que ela dá a ver” (p. 149).

Não poder dizer o que dá a ver. Para quem cria a imagem ou escreve, parece haver uma busca por aprisionar aquilo que está a pungir. A marca mesma. O presente: um impossível. Desejo de condensar em palavras, imagens, impressões, tal acontecer sem representá-lo. Não se quer um representante daquilo que se passou. Quer-se, sim, vestígios daquilo que se passou. Quer-se o que se passou. Por mais que tal busca passe pelo impossível, e muitas vezes pelo invisível, é isso que se acaba buscando. É fuga e vida de quem se prepara para criar e escrever, não poder dizer o que dá a ver. É também fuga e vida de quem se prepara para criar e escrever, querer dizer o que dá a ver. Pelas palavras, eu tento dizer o que dou a ver.
Sur le coup.

60

De impressão VI

Nada de meio da vida para mim. Não sei do inusitado, ainda não penso no que possa vir. Nada de meio da vida, porque não houve tempo suficiente vivido para pensar no inusitado, em sua possibilidade. Para mim. Não podendo entender que os dias estão contados para todos, repito-me. Mesmo trajetos, mesmo cômodos, casa-rua-casa, rua-casa-rua. Sol, calor, muito calor, abafamento, nuvens carregam-se, cicatrizes coçam, chuva, chuva sempre (in) esperada, inusitada. Colho chuva, rotina (que se repete) dentro de rotina casa-rua-casa, rua-casa-rua. Mais rotina: colher chuva. Uma subrotina que se apropria do imprevisto (chuva) e tenta colocá-lo no rotineiro ao repetir ação. Um desrotinar rotineiro. Que não tem a periodicidade das horas, mas tem a periodicidade da espera. A chuva faz parte da rotina do inusitado. *Coup de dés*. Sorte ou *hasard*.

Nada de meio da vida. Ainda. Repetições do que já foi feito - algo pode acontecer. Será por isso a repetição? Algo que não o atestado de mortalidade. Não. Isso ainda não pôde ser pensado. O que vai acontecer? O que pode acontecer além de uma chuvaventocicloneextratemporalvandavalcorrentefriafricanuvemnegraquevemdocéuparaabaixoehovechorachorachoraecantaaventoaeassobiaesecalaeremexeasfolhasefloreseárvoreseaságuasagitaaruassacolinhas... O que pode acontecer? acontecimento “ativo da dor”? (BARTHES, 2005, p. 7), da dor sim. Não de luto, ainda. Para entrar na dor da chuva, enfrentá-la (colhê-la, aprisioná-la) como se nunca.

Diante do nhénhém da chuva, silencio por três dias. Não mais. Eu, presa por ela, prendo-a, como quem colhe uma flor antes de seu auge, desse jeito tão cruel, que tira da flor a esperança (espera em vão de qualquer forma) de ir além de seu auge. Prendo-a, a chuva, em vão. Ela, que nada espera. Um papel. Simples. Entre a gota e a esperança de ir além de seu auge. O auge da gota é finalmente o fim

61

do abismo onde ela se jogou: o chão. Entre o abismo e o chão, o papel, cruel.
Amo a chuva porque amo o chão.

Colher chuva é desenhar seu percurso num tempo. Tempo que pode durar toda uma vida (no caso de quem colhe). Pode se ter pouco tempo. Preencher com seus restos, vestígios, resíduos, papéis e mais papéis, fotografias, dia após dia... Repetição sempre única que não se quer espetacular.

Mas o que são os restos, vestígios, resíduos, resquícios, rebarbas do ato de colher impressões de chuva senão o próprio ato de colher impressões de chuva? O ato já é sobra. A chuva se foi, a tempo. A impossibilidade de colher e de ter a chuva, a impossibilidade de aprisionar o presente, o dia que te atravessa, é busca que atesta o impossível - invisível, aquilo que só existe enquanto presente. Reter parte, mesmo que mínima, deste presente é impressão. São anotações. São fotografias. E são papéis.



litoral sul
tempestade
águas do mar-marrom
mar *room*

de um mar ou de um deserto

66

mar deserto

67

há mar deserto

68

há mar decerto

69

amar, decerto

70

Impressão de amor, decerto

Como um *punctum* (BARTHES, 1984),
uma impressão faz-se de amor e não de gosto.

Como Guy de Maupassant: entrar na literatura como um meteoro,
sair como se sai de um amor à primeira vista. Vive-se e fim. "*Je suis entré dans la vie littéraire comme un météore, j'en sortirai comme un coup de foudre*". Entrar. E sair. É da vida, impressão efêmera e indelével.

De amor, decerto.

71

Impressão de amor à primeira vista I

Uma primeira vista nada tem a ver com uma primeira vez. Algo por que nos apaixonamos à primeira vista pode não ter sido visto pela primeira vez. O fato de, de repente, apaixonarmo-nos por algo atesta, apenas, que é a primeira vez que olhamos, daquele jeito novo, para esse algo. Que poderia já ter sido visto ou não. Essa “primeira vista” do amor talvez não se refira à visão. Está mais para o olhar. Aquilo que se olha, sempre se olha pela primeira vez e de um jeito novo. Já aquilo que se vê, pode ser visto inúmeras vezes da mesma forma. Talvez o amor à primeira vista seja um pouco como um amor à primeira olhada. Esses amores (de primeira olhada) lembram os olhares sem alvo das fotografias pelas quais apaixonou-se Barthes (1984). É esse olhar nos olhos daquele que olha, retendo para si “seu amor e seu medo” (p. 167).

Entrar sempre como um meteoro. Munido de olhar. Ser arrebatado. Sair como se sai de um amor à primeira vista. Ferido, desfeito, sem palavras.

72

Impressão de amor à primeira vista II

- Meus olhos estão cansados de olhar. Olhe por mim?

- O que quer que eu olhe?

- Fecho meus olhos e imagino o que quero que olhes. Não precisarás mais olhar por mim.

73

De impressão de um *Coup de foudre*

Do francês:

Coup: 1. golpe, pancada; 2. choque emocional; 3. gole, trago; 4. jogada.

Foudre: relâmpago.

Coup de foudre: acontecimento desastroso e atemorizante; manifestação súbita do amor desde o primeiro encontro, ato de se apaixonar.

Coup de foudre: 1. raio, faísca; 2. fig amor à primeira vista.

Coup, Golpe, pancada. Choque emocional. Gole, trago. Jogada. Combinado com outras palavras, pode ser: *ça vaut le coup* - vale a pena. *Coup de balai* - vassourada. *Coup de bec* - bicada. *Coup de brosse* - escovada. *Coup de chance* - golpe de sorte. *Coup de corne* - chifrada. *Coup de couteau* - facada. *Coup de dent* - dentada. *Coup de pied* - pontapé. *Coup de pierre* - pedrada. *Coup de poignard* - punhalada. *Coup de poing* - soco. *Coup de soleil* - insolação. *Coup de tête* - cabeçada. *Coup sur coup* - sem parar. *Tenir le coupe* - agüentar, suportar. *Coup de foudre* - raio, faísca, amor à primeira vista. Relâmpago. Acontecimento desastroso e atemorizante; manifestação súbita do amor desde o primeiro encontro; ato de se apaixonar.

“Aquilo que amamos com violência acaba sempre nos matando” (MAUPASSANT, 2004, p. 03).

Uma impressão quase sempre pode ser um golpe. Uma pancada no estômago. Às vezes, deixa o coração na boca. E a torna órgão do não-falar nada. Uma impressão produz mudos, pode. Pode

74

também produzir cantaroladores. Isso, muitas vezes. Uma impressão às vezes é, e, de repente, já foi. Relâmpago que só se sabe que existiu porque se escuta o estrondo do trovão. E da luz cegante. Mas às vezes nem se percebe. Devido à subtaneidade do ato de impressão. De súbito, arrebatada e já era. A impressão foi-se. Uma impressão quase sempre é um desencontro. Aquilo que deixa de ser quem quer que esteja envolvido na situação. “Transcorreram quarenta anos, longos e rápidos, vazios como um dia de tristeza e tais como as horas de uma noite ruim!” (MAUPASSANT, 1997, p. 16).

Vazios de encontros daqueles percebíveis, pleno de encontros intensos e rápidos como uma insônia interminável. Vida sem interrupção.

Assim são algumas impressões. Nem boas nem ruins. São. Fato é que um *coup de foudre*, na vida de qualquer um que seja, é uma impressão que descontra referências. Como um raio que possa cair em uma cabeça, e já era. Desfaz-se, morre-se, perde-se. Um pontapé. Uma pedrada. Uma punhalada. Um soco. Um incidente. Insolação. Pode ser insolação de lua, ou da falta dela. Insolação de escuro de medo de desespero. Uma impressão dessas de descontrar, pode ser também um gole, ou um trago.

Um gole daqueles de intensidade. Um gole depois de anos sem beber, um gole da abstinência ou também um penúltimo gole antes da despedida. Um mínimo pleno de tudo que se pretende, um gole e só. É suficiente. Ou goles inúmeros, incontáveis. Goles afirmados, desejados, planejados. Um tanto mais que der de tudo o que se quer.

Um *coup de foudre* é o que faz cegar ou ver coisas, calar ou tagarelar, ensurdecer ou ouvir vozes, perder o olfato o tato e o paladar ou sentir cheiros esquisitos gostos estranhos e presenças imperceptíveis. Ou tudo isso junto. Faz cegar e ver coisas, calar e tagarelar, ensurdecer e ouvir vozes, perder o olfato o tato e o paladar e sentir cheiros esquisitos gostos estranhos e presenças imperceptíveis. Uma impressão é um desfazer. Um se perder, um esmaecer. É uma defasagem que não concorda, que difere, que faz discrepância e não uma completude. Uma defasagem ligeira ou não.

Violenta, sempre. Porque acaba sempre com algo que ali estava acomodado, já empoeirado e

75

amortecido. É da ordem da desordem. Não do mero deslocamento. É mesmo um destroncamento. Onde o corpo perde a forma e as partes mudam de lugar. Aquilo que ali tão bem exercia uma função passa agora ao desalinhamento e daí já não se sabe o que será. E nem o que se era ou o que havia sido. Foi assim com os átomos de Epicuro. Uma pequena defasagem, passeio ingênuo que produziu essa bagunça toda, repleta de desencontros. Foi assim com Monsieur Leras¹, que depois de quarenta anos no mesmo deslocamento (casa-trabalho-casa ou trabalho-casa-trabalho) foi passear não se sabe por que e acabou por se defasar. *Coup de Foudre*.

¹ Monsieur Leras é o personagem do conto "Passeio", de Guy de Maupassant (1997). Ele trabalha num cômodo escuro como guardador de livros e realiza o mesmo percurso há 40 anos. Até que decide, ao final de mais um dia de trabalho, dar um passeio pelo entorno da cidade e, nesse passeio, encontra-se em inesperadas situações até então não vivenciadas por ele.

E foi assim também com o Caminhante Noturno², que saiu apaixonado pela noite para um passeio noturno e perdeu-se no escuro, engolido por ela própria, a noite escura. Um *coup de foudre* é violento, mas é também amoroso. É só pelo amor que um corpo esvazia-se de seus significados: "é o amor, o amor extremo" (BARTHES, 1984, p. 25).

É assim, desse jeito: "Aquilo que amamos com violência acaba sempre nos matando" (MAUPASSANT, 2004, p. 03).

E aquilo que mata é o que pede mais vida. E mais e mais. Sempre mais. Aconteceu também com o sonhador das noites brancas³:

"Meu Deus! Um momento inteiro de júbilo! Não será isto o bastante para uma vida inteira?..." (DOSTOIÉVSKI, 2005, p. 82).

Não será o bastante? Alguns, em poucos instantes, vivem o intervalo de uma vida toda.

² Caminhante Noturno, nome dado por mim para designar o personagem-narrador do conto "A noite", de Guy de Maupassant (2004). Nesse conto, o Caminhante Noturno caminha pela noite, apaixonado por ela, mas, de repente, começa a se perder pelas ruas e pelos trajetos tão bem conhecidos por ele, e já não encontra mais as antigas referências que o faziam percorrer com tranquilidade pelo caminho.

³ Sonhador, nome que o próprio personagem de "Noites Brancas", de Dostoiévski (2005) atribui-se. Nessa novela, dois jovens encontram-se numa ponte durante uma "noite branca", em que o sol praticamente não se põe. A partir deste encontro, dá-se início à série de encontros que ocorre durante as "noites brancas" de São Petersburgo.

De gravura impressão I

Presas a sua história, a gravura encontra a reprodução. Fragmentando-se e relacionando-se com outras linguagens, a gravura trai sua origem. A gravura traidora ignora a sua função primeira, em que da matriz surgem cópias, inúmeras. E quer-se monotípica. A gravura traidora também ignora a matriz. Não se sabe mais de onde surge a marca. Não há objeto-matriz ferido, escavado, cuidadosamente. Talvez nem haja mais objeto. A gravura que trai rouba da sua história apenas a impressão, mas quer dela o instante, o súbito, apenas aquilo que pode haver entre. A gravura, essa que fugiu das regras, quer deixar-se impressionar. Seja como for. Seja entre o que for. Seja de quaisquer relações em que possa haver impressão. Traidora da tradição, basta que deixe marcas - não a re-apresentação de marcas, não o re-sentir das sensações, mas vestígios, que sejam, das marcas mesmas, das sensações mesmas. Para isso que se quer, basta uma impressão. E é a impressão que eu roubo da gravura. Tomo-a, pois somente ela, a impressão, é capaz de falar daquilo que *foi* - e que por isso está morto - ao mesmo tempo em que fala do que *é* - e que por isso está vivo - posto ao nosso corpo, atestado pelos vestígios deixados, por marcas que são pedaços, restos, resíduos, de impressão.

78

De gravura impressão II

Gravura: algo deve ser ferido. O ato de gravar e a impressão deste gesto: gravura. Gestos sutis ferem. A sutileza não fala da pouca intensidade. A sutileza é leve. Leve como a leveza de Calvino (1990). Que nos livra justamente naquilo que temos de mais frágil, perecível, efêmero. O leve grave. A gravidade do grave, da ordem da urgência, e a gravidade física que faz a cabeça baixar, o corpo querer ficar próximo da terra. Grave: que carrega o mistério da leveza. Um homem que salta no vazio: Yves Klein, de leve que é, subjuga a gravidade do mundo. A leveza que é precisa. Algo sutil pode ser arrebatadoramente intenso. Um traço mínimo, único, possibilidade última, recorte, enquadre, um tempo quase nulo, fotográfico, uma escuridão e apenas uma linha de centelha. Isso fere. Às vezes, de morte. Isso grava. A pele, o papel, a terra. Agravar-se. Tornar-se grave. Leve e indelével. Indelével e efêmero. Isso que grava é *punctum*.

79

É um golpe de raio, um amor à primeira vista, *coup de foudre*.
 Para isso, basta um mínimo de interferência.
 Um pouco apenas já seria suficiente.
 Um incômodo, uma insônia de leve.
 Por vezes, um mínimo de arrasto. Um desacomodar até a esquina.
 Basta um mínimo de interferência, mas às vezes basta nada. Apenas espreitar, sossegar, entornar-se,
 passear, rotação. Às vezes esquecer, adormecer, distrair, tropeçar, deixar-se ser transladado.
 Isso tudo fere. Isso tudo punge. Isso tudo golpeia. A terra, toda ela, fere-se. De leve, com intensidade.
 A chuva fere a terra, e a terra fere gotas.
 O vento fere o ar, e o ar esbarra no vento. As nuvens ferem-se carregadas, condensadas rumo à
 explosão chorosa. A aranha fere a tensão superficial da água parada, e a superfície fere as pequenas
 patas que andam sobre ela. As coisas da terra incidem-se, fazem *coup de foudre*, *punctuns*, gravuras. A
 luz, quando chega, faz *coup de foudre* no escuro. Ele, que ali estava se esvai. O escuro, ao encontrar a
 luz, se clareia. O barulho, quando chega, faz *coup de foudre* com o silêncio, o silêncio vai embora,
 morre, e se mistura com o pedaço ocupado pelo barulho... o silêncio também faz *coup de foudre* quando
 invade a música... aquele pedaço de música esbarra-se num certo silêncio. Arrebatadoramente. A
 música, ao encontrar o silêncio, silencia-se. O silêncio, ao encontrar a música, balbucia. A terra inteira
 punge-se e punge. A terra toda se fere e fere. A terra grava-se e grava. Leve e indelével. Indelével e
 efêmera.

80

De impressão de mapas e antimapas: monotipias

O mapa. Aquele todo estático. Um mapa: um recorte. Instante único possível. Uma fotografia. Um
 disparo incontrollável, que delimita, escolhe, mortifica. Uma única possibilidade. Um último
 momento. Um golpe. Um *punctum*, um *coup de foudre* ou nada. Mais nada. Entre um único possível e
 nada, escolhe-se: um único possível. Uma subtração. Uma economia. Do mapa, dessa escolha
 mortificada, urgente, fotográfica, fragmentada, saltam pontos de intensidade. Fogem centelhas, atos,
 brilhos ou escuridões, fragmentos de impressões. *Punctuns* que fazem escapar. Escape que gera
 movimento. Movimenta o mapa, o todo estático, a fotografia. Recorte transforma-se em desenho.
 Desenrolar, desenhar, desalinhar, perder contorno, perder enquadre, perder limite. Os pontos
 caminham, dançam, correm. Quem olha desenha com o olhar. Quem olha percorre. Agora, todas as
 possibilidades. Todas. São muitas. Muito de tudo. O muito que transborda. A adição, a saturação, o
 impossível, o mais que bastante. Assim, o mapa transforma-se em anti-mapa. Está no mapa o anti-
 mapa. Ou no anti-mapa o mapa. Num, pontos de orientação; noutra, linhas de desorientação. Em
 ambos, movimentos que os sobrepõem, que os fazem um. Que fazem de cada mapa um registro único
 e, ao mesmo tempo, inapreensível. Um único, recorte, impresso, mas inapreensível. Monotipo.
 Monotipia. Cópia única possível. Foi e já era.

81

*Impressão - diluição
(de escuro)*

No caminho: Porto Alegre -
Ijuí, 23 de abril de 2008.
Chuva que se ensaia.



*con siderare
com as estrelas
considerare-se*

86

De escuro I

Perder referência é se colocar em meio a intempéries. As noites são intempéries. As chuvas também. Mesmo que existam numa certa frequência e periodicidade. Noites e chuvas acometem. Se colocar em intempéries. São as intempéries que nos acometem, sim, mas provocamos, preparamos terreno, justamente para ser despreparado. Colocar tudo lá fora. Tudo o que se tem, se acha que tem: livros, folhas, papéis diversos, cadeira, tinta, máquina fotográfica. Colocar tudo que se acha que se usa: anotações, negativos, canetas e lápis, desenhos e esquemas, papel crepon e papel vegetal. Colocar tudo o que se acha que não se usa mais: restos de papéis, livros desistidos, papel crepon colorido que chega a irritar de tão cor de rosa que lembra manchas feitas em camisetas, máquina de escrever, Polaroid sem filme e por isso nunca utilizada nova desejada inútil, livros impossíveis tudo o que já ganhou forma impossível de desformar tamanha precisão, catálogos e artistas dentro de catálogos, colocar pessoas também: as que se admira e que por isso chegam a deixar tudo ao redor pegajoso, as que se odeia e que por isso deixam tudo ansioso e em movimento de alerta, colocar o que se encontrar na frente, atrás, o que se ouve ou o que se acha que está ouvindo, e etcetera. Etc engloba. Isso tudo e eu. Colocamo-nos na rua, lá fora, à espera da chuva. No escuro da noite. Em ambos: chuva noturna. E esperaremos. Sem hora para desistir e ir embora. Sem saber o fim e seu meio.

87

De escuro II

No escuro. Onde tudo pode existir, os olhos não dão conta desse tudo inventado.

O escuro obcega. Obcega de tanto observar. Não mais observa.

Obcegar, palavra que surge do tanto de olhar. Na noite que me toma, obcego-me de visão.

Pronto para apalpar, ouvir, cheirar, deglutir.

Obcegar, olhar olhar olhar até não mais. E, então, matar os olhos. E re-compor. Re-corpor. Por pequenos tempos, tempos pequenos de cegueira. A noite me obcega. Fica escuro, e os olhos, o sentido que uso. Abuso. Morrem pedaços e mais pedaços. Estilhaços. O olho egoísta não admite se fechar para dar tempo aos outros órgãos. Olho egoísta, egocêntrico, mata o corpo, e por seu próprio exagero, cega.

A noite? Por isso. Para cansar os olhos até que eles se acalmem. Se fechem. Se acomodem cegos. Dividam vibrações com outros buracos e outros poros. No escuro, os olhos ficam mudos.

- Dos sentidos?

- Todos. Ou nenhum.

Tudo junto. Acumulado. Apertado. Amassado. Esmagado. Num mesmo vaso. Embalado.

Embrulhado. Socado.

Cheio. Ou vazio.

Eu sinto falta do vazio, do quase nada.

Ninguém suporta viver sem o excesso.

Excedi-me de palavras.

88

De escuro III

Um escuro ou uma nuvem de poeira. Tudo isso para se perder. Arrastado lento quase imóvel. Para se perder. Confuso distraído longínquo. A perder de vista. Perder a vista. Visão.

Baixa o sol: arrasta-se, caminha, passeia pela noite. Engolido por ela, cego dela.

Um escuro. Num escuro do mundo, nada exato. Numa escuridão, apalpando com a palma dos pés formas distraídas (e desfeitas) pela noite. Um escuro obcega. Que faz tentar olhar, que fez esbugalhar seus olhos, que fez piscar. Pisca primeiramente devagar, na esperança de que, no próximo movimento de abrir as pálpebras, tudo esteja em seu lugar. Quer um olhar descortinado. E que depois

pisca descompassadamente, desajeitadamente, agoniadamente, desmedidamente, desesperadamente. Rápido, rápido. O que vê é o mesmo. O mesmo antes de piscar, o mesmo ao piscar, o mesmo após piscar. Escuro. Escuro de muito. Os olhos ficam mudos do mesmo. E as

palavras ficam fartas de vontades. Um apaixonado pela noite a ama, se pesadelo. E à medida que a obscura sombra noturna aumenta, um caminhante se torna outros. Sombra doce, diz ele, que destrói as formas. E abraça e engole. Sutilmente.

O dia aborrece. Com seus barulhos, palavras, gestos. Com suas formas, formatos, imediatos. Com suas pessoas, gentes, mentes. Ao baixar o sol, alegria e despertar. Ser acometido pela sutileza do escuro. E gostar. Gostar por se desfazer, desfaz tudo. Subúrbio. Bosques. "Aquilo que amamos com violência acaba sempre nos matando" (MAUPASSANT, 2004, p. 03). É assim. Ontem. Outro dia. Outro mês.

Outro ano. Aquilo que amamos com violência acaba sempre nos matando. Acaba nos matando aos poucos, acaba matando os poucos. Acaba por matar. E os poucos que restam. Os poucos que restam: restam.

Não seria de todo mau se os caminhantes não buscassem tanto a exatidão. Como um *flâneur*.

89

De certa forma. Porque um flanador quer ver tudo do entorno de igual forma. Transbordando calçadas como o Kafka em Paris, “*je vois tout, je suis partout*”(apud ZISCHLER, 2005, p. 33), ou esvaziado de referências, como o caminhante noturno de Guy de Maupassant (2004): “mais nada, mais nada, nenhum tremor na cidade, nenhum lampejo, nenhum rumor no ar. Nada! Mais nada!” (p. 17 e p. 18). Todos ou nenhum. Tudo ou nada. Se encontra o nada, nada coloca na mala. Mas tudo que encontra se mistura.

O nada e o tudo.

Como numa escuridão: a possibilidade das estrelas e a impossibilidade delas; a possibilidade dos barulhos e também a surdez causada por tamanho desespero. O escuro da noite para abrir os olhos, mas também para que possa fechá-los. Não seria de todo mau se esforçar para estar distraído.

De escuro IV
de um "passeio", de uma "noite" e de uma impressão I

Contos noturnos de passeio e de perda de referência:

1) "A noite [pesadelo]" (2004)

2) "Passeio" (1997);

de Guy de Maupassant

"Passeio"

Sr. Leras:

guarda-livros em pequeno cômodo. Úmido e frio.

Uma única mudança de residência durante a vida (motivo: aumento do aluguel).

Passagem por padaria pela manhã e por seus consecutivos 11 donos distribuídos no (pelo) tempo.

Todos os dias:

casa - cômodo escuro - casa.

Ou até poderia ser:

cômodo escuro- casa- cômodo escuro.

Não se sabe. Ao certo.

O que se sabe é que:

mesma hora, todos os dias, mesmos atos, fatos e pensamentos.

Numa dessas horas, num desses dias, uma idéia:

pequena volta.

Caminhar a seu modo de velho:

"passo saltitante" (MAUPASSANT, 1997, p. 16).

Arco do Triunfo. Triunfante sobre as cabeças.

Uma parada agradável para jantar:

casa de vinhos.

Torna a partir devido ao agradável momento anterior.

Pensamento dele cantarola verso alheio de vizinha.
Pensamento cantarolado se repete, sem fim.
Desce a noite.
Procissão de namorados, para todos os lados, em todas as partes.
Uma febre em comum. Todos pensavam o mesmo. Todos esperavam a mesma coisa.
Sr. Leras cansa. Senta.
Primeiro banco:
vê os enlaçados de amor que caminham sob o luar.
Uma mulher para ele: “deixa-te amar” (MAUPASSANT, 1997, p. 19).
Sr. Leras foge.

c
e
m

p
a
s
s
o
s

a
d
i
a
n
t
e

Segundo banco:
uma mulher (outra): "preciso sobreviver".
Sr. Leras "sobressaltado" (MAUPASSANT, 1997, p. 19).
Ela sai cantando.

Mulheres que continuam a passar por ele.
O sombrio sobre seus pensamentos.
Banco, outro:

terceiro banco:	l
senta.	o
Arrepende.	n
Arrepende da pequena volta.	g
Voltam pensamentos.	a
Todos desfilam alegria.	
Todos com algum alguém.	v
Ele só.	i
Sozinho sempre e agora.	a
Não conhecia o amor.	g
Tinha vida morna.	e
Levanta.	m
Cansa.	a
	p
	é

95

Sr. Leras tem medo do trajeto. Pára aqui. Mais dez passos. Que são cem. Pára aqui. Mais alguns.
Caminha a quantos dias? 3 minutos.
Quarto banco: pensamentos. Pensamentos sobre casa vazia. Sem lembranças. Paredes que refletem o dono. Triste. Refazer os mesmos movimentos. Não. Levanta. Relva. Amanhece. Sr. Leras não.
"Talvez um acesso súbito de loucura?" (MAUPASSANT, 1997, p. 23).

"A noite [pesadelo]"

Um caminhante noturno, amante da noite.
Caminha por ela, a respira, a vê, a escuta, com toda a carne.
Aborrecido com o dia. Com seus barulhos, palavras, gestos.
Esse caminhante alegra-se e desperta. Desfaz-se à sombra.
Mais se desfaz quanto mais aumenta a sombra.
Sombra doce, diz ele, que destrói as formas da cidade.
E abraça e engole sem que se perceba.
Um caminhante acometido pela sutileza do escuro.
Ama. Ama porque se desfaz, ele. Ama assim. Enquanto não fulmina.
Enquanto sabe que outros estão por ali. Enquanto a tensão se sustenta. Ama. Isso.

96

Quer gritar e quer rastejar nos telhados. Quer. Segue. Subúrbio. Bosques.
"Aquilo que amamos com violência acaba sempre nos matando" (MAUPASSANT, 2004, p. 03).
É assim. Ontem. Outro dia. Outro mês. Outro ano. E isso tudo é o claro da noite.
O completamente posto em vista. Ah! Agora não dá mais para parar.
Nem fechar os olhos, Caminhante Noturno, tarde demais.
Chegou a hora. A hora da noite clara. A hora em que o escuro da noite embranquece o escuro.
E agora é ver. Ver ou ver. O claro da noite escura.
Ver de medo de não ver a tempo. Ver porque não se tem outra opção.
Ver, porque, se fechar os olhos, milésimos de segundos: não, nada, mais. É por isso.
O medo. É do medo a claridade.
Só o medo clareia, acende luz, faz clarão.
O medo que espreita e é espreitado.

em claro.

O Sr. Leras foi passear e se desesperou. O Caminhante Noturno também. Passeou e se desesperou. De impressões ambos se desfizeram. Com a noite escura que o Caminhante amava e que, aos poucos, ela, traiçoeira, roubou-lhe as referências. Com os bancos e as mulheres nas ruelas por onde se arrependeu de tentar o Sr. Leras. Tão avivado com casa-trabalho-casa. Ambos caminharam pelas mesmas redondezas. Nada certo. Impressões, apenas. Sr. Leras acomodou-se, nos seus desesperos, em bancos que encontrou a sua frente. Pequenas paradas que deram a ele um canto para respirar. Pequenos pontos, talvez. Linha, des - espero, ponto. Pára. Vem outra linha, estica o ponto, borra, transforma em mancha, des - espero, ponto. Pára. De novo. E de novo. Já Caminhante Noturno sabe bem as ruas por onde anda, os pontos que encontra - são sua bússola. Isso, por enquanto. *Champs-Élysées, Arc de Triomphe, Bois de Boulogne, Arc de Triomphe, Les Halles, rue Royale, Château d'Eau, Montmartre, rue Druot*, mulher vagava em *Vaudeville, rue Grammont*, de repente estava em *Les Halles, la Seine*. Desfeito pela noite.

É escuro quando começo a pensar nessas coisas. Logo mais, encontro Sr. Leras e sei do seu arrependimento por ter-se desviado da sua rota comum de quarenta anos. Teremos um encontro um tanto descompassado. O Caminhante Noturno, diferentemente de Sr. Leras, ama a noite. E a ama quanto mais ela permite o escuro. E ama o que a noite faz de seus pensamentos. Essa coisa de perder a cabeça. Ele gosta disso. E isso o faz caminhar mais adiante, e mais e mais. Já Sr. Leras saiu a caminhar não se sabe bem por quê. E nem importa. O que não quer dizer que importe o fim a que chega Sr. Leras (ou Caminhante Noturno). Mas a questão é que Sr. Leras se arrepende, e, para não sucumbir, procura plataformas-bancos para, de certa

100

maneira, dar forma a seus pensamentos noturnos e desviados. O Caminhante Noturno também. Procura campainhas, pessoas, relógio. Procura tic-tac, procura ponteiros, procura ruídos.

Um outro caminhante qualquer, pode até ser desses de poltrona (ou cadeira, banco de praça, sofá), pensa que suas idéias-pensamentos podem acabar. Porque pensa que elas têm impressões marcadas que as fazem se desenvolver até seu esgotamento. E aí elas se esvaem. O medo não é disso. De seu esvaecimento. O medo é da finitude das idéias. Como se elas existissem quantitativamente, como existem os dedos das mãos ou dos pés, ou as medidas numa régua. Naquela cabeça só cabem aquelas idéias, e depois de elas se desfazerem nesse papel ou em alguma gravação, desenho ou pintura, fim.

Fim que mata. Morre. Ele pensa que assim é que funciona. Não se deve gastar as idéias com tanta pressa quando se quer viver mais alguns anos. Também há aqueles que ficam guardando as idéias com muito cuidado por medo de sucumbirem a elas. Nesse caso, a existência parece mais importante.

Mas um belo dia, quando algo gera um incômodo qualquer, não se sabe bem por qual motivo, o sujeito resolve dar um espaço para suas idéias que há tanto estão adormecidas. E aí, já era. Elas vêm com tudo. E... não se sabe do que são capazes. Uma vida toda em alguns minutos. Fulminante. Mas, ao mesmo tempo, é importante fazer a escolha certa. Caso se guardem por muito tempo as idéias, elas acabam perdendo sua possibilidade de desfazimento. Daí viram lembranças. Assim vivem muitos senhores. Jovens também. Carregados de idéias que viraram lembranças. Idéias mortas, monumentadas em cimento. Mas, se deixa-se as idéias todas aflorarem, tomarem conta, pode-se viver bem menos. Ou não. Muitos senhores fizeram isso, deixaram que elas viessem. E descobriram que elas existiam em muito maior quantidade do que eles jamais poderiam imaginar, tanto que vivem a velhice a inventar coisas novas. Mas há, sim, os que acabam por viver pouco. Não se pode negar. Que suas idéias têm tanta força e vontade própria (própria de muitos), que sua cabeça não suporta, por doença ou por fraqueza, ou por desculpa e licença poética, para terminar com isso tudo. Foi mais ou menos

isso que aconteceu com Sr. Leras e com o Caminhante Noturno. Apesar de não sabermos ao certo com quantos anos eles morreram. Nem se estão mortos.

Coup de foudre. Caminhante Noturno encontra Sr. Leras. Vindo de seu quarto banco. Vindo daquela caminhada sem intenções. Daquela que nada esperava. Daquela que lhe acometeu de nada. *Coup de foudre.* Sr. Leras foi fulminado pelo seu estúpido passeio fora de hora. Caminhante Noturno ainda não se convenceu de que ele também fora engolido por um golpe de raio. Sobre sua cabeça, a escuridão, grande boca da terra. E nem sequer um tic-tac de relógio. E nem sequer uma campainha. E nem sequer. E nem sequer nada. Nem sequer querer. Nem sequer. Os ouvidos do Caminhante Noturno quase que inventam ruídos. Quase que. Ele força, força para escutar. Força para ouvir passos, força para se apavorar com a aproximação de algo ou alguém. Força porque pode ser melhor. Melhor que espreita. Melhor que espreita de desesperado. Melhor que espreitar por não poder fazer mais nada. O Caminhante Noturno ama a espreita controlada. Ama observar, investigar. Mas ama sentir a vibração do tic-tac em seu bolso. E ama pegá-lo em suas mãos. E ama tocar a campainha e ser atendido. E ama os barulhos das aproximações de coisas pessoas ruas calçadas. Ama o barulho que as coisas têm, o barulho que fazem em decorrência da aproximação do Caminhante Noturno. Sim, as coisas fazem barulhos quase indecifráveis quando nos aproximamos delas. Barulho de silêncio. Sutil. Que serve apenas para que no escuro não se caia, não se bata contra, não se tropece, não se paralise. Barulho que mede distância. É esse barulho que Caminhante noturno almeja. E é o silêncio da distância indicada pelo sumiço dos barulhos que o desespera. Sim, quando nenhum ruído se escuta, sabe-se que nada existe ao redor. E sabe-se que, além de estar sendo acometido pela noite, poderá, caso algo surja, ser acometido pelo barulho da tal coisa. Será engolido pela simplória indicação da existência próxima de algo.

Espreita distraída, espreita distraída.

À beira d'água ninguém mais pode nada pelo Caminhante Noturno. Nem contra. Ao amanhecer ninguém mais nada pode pelo Sr. Leras. Um acometimento de nada. Um nada de acometimento. Da terra para a água e da água para. *Coup de foudre.* Caminhante noturno é fulminado pela pequenez dos ruídos que lhe entraram pelos ouvidos. Do banco para a relva e da relva para. *Coup de foudre.* Sr. Leras é fulminado pela pequenez dos passos que obrigaram seus pés.

Do medo
Os barulhos são todos suspeitos

De escuro V
de um "passeio", de uma "noite" e de uma impressão II

A escuridão. Minha inimiga, minha irmã.

De escuro VI
de uma viagem I

"Responde a um motorista de táxi que perde o caminho dentro de si mesmo" (CORAZZA, 2008, p. 103).

De escuro VII
de uma viagem II

"Entretanto, o que é viajar? Encontrar" (BARTHES, 2007, p. 23).

De escuro VIII
de uma viagem III

Encontrar-se em uma perdição,
eis a viagem.

a terra adormece,
a d o r m e s c u r e ç o.

Pode ainda desistir de ler estas próximas páginas.

Por mais que se queira breve, sempre apenas uma tentativa. Inventário por isso, para dar conta desse tanto a mais que se produz quando se tenta formar algo. E dar conta do a menos também. Mais que Texto, Obra, Imagem, este inventário poderia ser um *atelier*, se tal trabalho fosse um lugar. Onde referências as mais diversas, confusas, heterogêneas, tentam fazer sentido: documentos de trabalho. E fazem. Não para todos que se deparam com ele, nem talvez para aquele que é o dono do *atelier*. Fazem sentido quando dispersas, mas às vezes, numa distração do visitante ou do artista, fazem sentido como conjunto. Um lugar onde possam caber coisas sem sentido, todas juntas, compondo esse espaço. Como Barthes(2004c), preferindo ser “ tachado de “ dificuldade de hábitat” do que experimentar uma segurança de hábitat” (p. 313). Pois bem, mas esse lugar, esse *atelier*, vamos chamar de inventário. Porque surgiu como um inventário. Uma listagem, como lista de compras, para não esquecer de nada. Lista que precisou ser descrita. Como que por necessidade. Necessidade de dar um nome, necessidade de inventar um lugar para tais coisas e de dizer do percurso delas. O dono sufoca-se com a possibilidade de visita de estranhos e passa a organizá-lo. Nessa organização, quer, por vezes, tocar fogo, ou inundar o recinto. Encontra-se sozinho, por que não “uma ciência nova por objeto?” (BARTHES, 1984, p. 19). Se fosse assim, tais documentos, *basura*, restos, pensamentos, riscos teriam sua existência garantida por inúmeras ciências criadas para os conter. Mas não foi o caso. Não colocou fogo nem fez enchente, não criou ciências diversas. Pela impossibilidade. O que pode fazer ainda? Poderia deixar tudo como está. E que os visitantes tirassem suas conclusões. Mas não. Porque a necessidade do inventário é puramente do dono das rebarbas. Um artista obsessivo (?). Ansioso (?). Medroso. Catalogador (?). Assim, surge o texto explicativo, prolixo, falante, verborrágico. Que tanto lutou em seu *atelier*. Que tanto o incomoda. Está aí.

108

Errático, para ser lido, compreendido, visto, analisado, interpretado. Mas tudo necessidade do artista.

Sua sorte: a própria invenção contida em qualquer inventário. É aquilo que tanto já foi dito: é próprio daquilo que se põe a organizar, que em seguida, desorganize-se. Sua sorte é poder ser um inventário “ir-remediável” como o de Caio: “um trajeto que pode ser consertado?” (ABREU, 1995, p. 05).

Tudo começa com uma explicação. Assim: fala o dono do *atelier*-trabalho o seguinte sobre o que tentou fazer até agora. Fala sobre quem ele pensa que é, e como ele pensa que escreve, cria, pensa. Quer mostrar o aprendizado do processo plástico. Fala sobre tudo isso que ele não sabe, tudo isso que nunca se mostra por inteiro:

*A tentativa de um inventário: que, como toda forma organizada, possui suas fugas e desvios. Inventário que perde sua eficácia taxonômica diante da proliferação de descrições: impregnam-se de caos na própria ordenação que as define. Na busca por um “Museu de tudo” como o de Funes. (BORGES, 1979), ou por registro de passagem por este tempo-espaço de trabalho.*⁴

Assim, as páginas que se seguem buscam dar nome e catalogar (colocando cada coisa em seu lugar e descobrindo que esses lugares são apenas suposições) alguns elementos (se sabe da impossibilidade de falar de todos) que compuseram o *atelier* deste trabalho.

Pode ainda desistir de ler essas próximas páginas. Ou encará-las não como um “inventário”, mas como um “in venta rio”.

⁴ **Inventário:** “descrição minuciosa de algo: passou ao amigo o inventário de suas paixões” (AULETE, 2007, p. 591).

Invenção: Ficção, história, lenda: tudo que se diz dele são invenções” (AULETE, 2007, p. 590).

Criação para mim. Partindo do mínimo, do traço preciso, para provocar a multiplicidade de possibilidades, as intensidades. Da criação para mim, nada conheço, mas conheço o desejo de conhecê-la. Para mim, porque não pude experimentar tal processo no lugar de outro. Mas isso não quer dizer que não seja possível a tentativa de falar para outro. Não quer dizer, também, que a criação seja minha: a impressão que produz arrebatamento não é elaborada, projetada, idealizada! Como o punctum de uma imagem, não foi colocado lá pelo fotógrafo. Não foi premeditado. Pode haver estratégias e planejamentos que visem a causar efeitos de impressão. Mas eu não tenho essa pretensão.

Criação para mim. Sim, para mim que sou um eu.

O eu que não quer ser aquele que controla, que tem uma verdade, que não muda: o eu-mesmo. Também não é o eu eliminado: não abandono o eu, mas o tento em diversos. O eu que quero para falar da criação para mim: é o “eu” do haikai, que me parece ter recebido sua melhor definição em Barthes (2005):

“Eu = aquele que não pode dizer a si mesmo, não porque ele não se assemelha a um outro, mas a “nada”: nenhuma generalidade, nenhuma Lei. Eu é sempre um resto e é aí que se encontra o haikai” (p. 172).

A criação para mim que sou resto (uma tentativa de resto. Tentativa de resto de eu).

Esse eu sempre diz o que tenta querer dizer, nada mais.

Aquele eu que busca em fotografias parecer-se consigo mesmo, mas acaba encontrando cópias e mais cópias: “eu, que me sinto um sujeito incerto, amítico, como poderia eu me achar parecido? Pareço apenas com outras fotos de mim mesmo, e isso ao infinito; todo mundo é sempre apenas a cópia de uma cópia [...]” (BARTHES, 1984, p.152).

O eu-resto-de-eu.

Que fala, escreve do que sobra. Do que não sabe falar e escrever.

Eu-diversos-de-eu.

Que quer o que não sabe querer. E não o sabe porque quer justamente o que talvez ainda não exista. Um eu que quer dar a ver para ver não mais dar a ver. Tornar possível esse invisível, indizível, intracável, para torná-lo novamente impossível. “El amor despues del amor” (PAEZ, 1992). Torná-lo impossível, mesmo já o sendo. Há que admitir seus mistérios: na arte, na vida. Aquilo que chamamos de mistérios são os fracassos, e por isso são restos,

110

sobras, o que não se pode saber, impossível. Talvez exercício anti-visual, talvez exercício clínico, se pensamos que “o papel de uma vida são as marcas que ficam nas superfícies que a suportam” (ZORDAN, 2008), ou, mais ainda (o melhor seria dizer: ou menos ainda), exercício de vida = sentir-se vivo = ter vontade de vida.

DO PROCESSO

O processo plástico e escrito deste trabalho desenvolveu-se seguindo os seguintes passos, na ordem em que se apresentam, mas não-programados, não-definidos anteriormente e que se sobrepuseram no processo:

- a) buscou da chuva marcas;
- b) e buscou da chuva a diluição de marcas;
- c) buscou suas impressões, e da insistência e imprevisibilidade da chuva, buscou um diluir- esvaecer;
- d) quis fazer ver um quase que invisível, e também quis desistir de vê-lo;
- e) descobriu um suporte para tais marcas que não era apenas um suporte. Suporte que fazia corpo. Suportando tais marcas, permitindo, por vezes não permitindo, suas visibilidades, mínimas que fossem. Suportando o desfazer-se da sua suportabilidade. Suporte que fracassa, que sucumbe.
- f) as marcas da chuva são chamadas de impressão - termo advindo da gravura e que dá conta do ato de encontro entre dois corpos em que marcas se produzem e outras se desfazem. Dentro desse processo de impressão, houve diluições; sendo assim, as marcas que ficam e as que desaparecem são chamadas aqui de impressões - diluições.

111

DA IMPRESSÃO E DILUIÇÃO

As impressões-diluições puderam ser percebidas por três vias que se cruzaram e se confundiram durante o percurso do trabalho:

a) a *impressão-diluição escrita* - que pretendeu anotar e reescrever o presente, esse, impressão por excelência.

As impressões escritas foram refeitas, mesmo estando em busca das marcas do presente. A reescrita da anotação é entendida como um presente novo da anotação, podendo ser reescrita infinitas vezes, sendo que cada novo encontro com a última anotação pode ser carregado de traços do presente. A impressão escrita, neste trabalho, tem como mote a questão da brevidade. Ou seja, ela não tem sua forma acabada no momento em que se anota, mas, mesmo assim, propõe-se a continuar breve. Breve no sentido de uma busca econômica ao reescrever a anotação. As impressões escritas foram reescritas com o objetivo de usar o mínimo de palavras para dizer o necessário. Necessário que é da ordem do “para mim”. Ao buscar a forma breve (já que essa é a forma escrita que mais se aproxima do que entendo por impressão), encontro os haicais⁵: forma breve por excelência, segundo Barthes (2005). Aqui, os Haicais foram chamados de “*Haiquasis*”, dada a impossibilidade da feitura de Haicai na sua forma clássica (devido à língua e cultura) pelos ocidentais.

b) a *impressão-diluição da chuva* - que pretendeu marcar o papel a partir do ato presente e rápido da coleta de chuvas. No caso da impressão de chuva, a partir do papel, a sobreposição devido à

⁵ No Seminário: “Nova prática de escrita: para entrar vivo na morte, deixe os mortos enterrarem os mortos e trabalhe, enquanto ainda tem a luz”, ministrado pela professora Sandra Mara Corazza no primeiro semestre de 2008, estudamos o gênero Haicai através do livro “A preparação do Romance I”, de Roland Barthes (2005).

imprevisibilidade da água acaba por operar outras sobreposições, que não deixam de ser impressões também. Tal impressão da chuva no papel é apenas ação. Mas a própria chuva encarrega-se de sobrepor marcas, o que por vezes levará à destruição do papel (diluição), deixando poucos resquícios que são apreendidos, na maior parte das vezes, através da fotografia. Impressão que é também diluição, portanto.

c) a *impressão fotográfica* - que funciona como registro ou documento que atesta e imprime (no papel fotográfico) vestígios, restos, resíduos do presente já acontecido. A impressão fotográfica também é ela própria impressão, já que é necessário, para que haja a fotografia, que a luz grave alguma superfície. A impressão fotográfica é traço, rastro, marca de algo que se passou. Não existe mais, mas ali está, mostrando-se aos olhos. Aquilo que não é registrado se dilui.

A impressão fotográfica não nega que haja o olhar subjetivo do fotógrafo que escolhe, que seleciona, que recorta. Há, portanto, uma escolha que atesta o testemunho daquele que fotografa.

O cruzamento dessas três impressões-diluições das quais este trabalho trata se dá em diversos âmbitos: efêmeros e indelévels. Tais cruzamentos pretendem tomar as linhas mais diversas possíveis e, com isso, não se prendem entre si e nem em regras ou afirmações deste inventário:

a) ambas impressões-diluições são marcas, no papel. E marcas em outros suportes, como, por exemplo, no corpo de quem escreve, fotografa, colhe chuva. Impressões-diluições que se pretendem marcas também no corpo de quem lê / vê este trabalho.

b) ambas pretendem falar da marca mesma e não de sua representação. Por isso, o registro é o próprio trabalho, nada mais que isso, nem nada menos. E pretendem falar, pela marca, também da impossibilidade da marca.

c) ambas impressões vão em busca da criação: a criação que escolho joga suas fichas no gesto mínimo e no uso da interferência mínima necessária enquanto micropolítica da criação. Criar gestos intensos,

impressões pequenas e breves (visto a impossibilidade de impressão por inteiro), mas que carreguem a força do necessário, do presente, da marca, do efêmero que produz no corpo a sensação de se estar vivendo o indelével.

Nos percalços da busca por marcas e por diluições, entro na discussão acerca da imagem. Há tempos que artistas preocupam-se com o invisível, o indizível, o apenas sugerido nas imagens de arte. Das mais diversas formas essa preocupação é tomada por muitos. Ao mesmo tempo, há proliferação de imagens e há proliferação de produção em arte (o que não faz do invisível e do indizível opostos à proliferação de imagens). Há ainda a publicidade e o uso de imagens por diversas áreas, por todos os campos do conhecimento. Há também vertigem, mal-estar e desejo de foco nos olhares das pessoas. Há necessidade de ver tudo ao mesmo tempo, de nada perder disso tudo que se coloca aos olhos, e também, há dor nos olhos, cansaço e vermelhidão. Há imagens que passam, há aquelas que permanecem, há as que voltam. Há lágrimas nos olhos, remela; há olhos fechados e olhos abertos para além de seus limites. E há o invisível, indizível, sugerido. A nuance, a sutileza, o mínimo. Há tudo isso também, mesmo que não se possa ver. E não se pode ver justamente porque é da política desse tipo de imagem *não poder dizer o que dá a ver*.

Barthes fala de nuance (2005): para ele, a civilização das mídias é definida pela rejeição da nuance. Os destruidores da nuance, como dá nome Barthes aos homens de nossa cultura, são “homens mortos que, do seio de sua morte, se vingam” (2005, p. 99). Vingança que carrega os olhos de cansaço e, por vezes, de sonolência. A nuance: uma aprendizagem da sutileza (p. 93). A sutileza, como entendo, não se define por algo pequeno em extensão. A intensidade é que provoca a sutileza. O que importa aqui é a nuance que opera gerando vazios: vazio que é a falha naquilo que se projeta (para aquele que quer criar); vazio que faz a linguagem calar; vazio que é esvaziamento do frasco, sentido no corpo: não há mais comentário, a voz se cala, não há interpretação, e esse vazio gera perdição e vida. Um discurso diminuído, intenso e que faz

114

sentir vivo. A nuance aproxima-se do *punctum*. Barthes, em a “Preparação do Romance I” (2005), já anuncia alguns aspectos do que viria a escrever mais tarde em “Câmara Clara” (1984). A nuance é uma espécie de *punctum* que faz ficar sem palavras quem por ela é atravessado. O *punctum*, algo esvaziado que faz o olho acrescentar e, ou, um detalhe que se expande - como a nuance “que irradia, difunde, se arrasta” (2005, p. 99) - não por uma lógica ou por uma organização pensada anteriormente, mas, sim, por acaso. Um acaso que não é bem-educado, não respeita cultura e moral, mas que também não vem atacar, vem, sim, pungir, atravessar, desacomodar de forma sutil, pelas vias da impressão. “Criar (poeticamente) é esvaziar, extenuar, fazer morrer o choque (o som) em proveito do Timbre” (2005, p. 98).

Quando escrevo, abandono, ao mesmo tempo que inscrevo: resquícios de uma experiência. Há morte nessa ação. Morte que é paradoxo, já que por fazer escrever dá origem a um registro que é o que poderá ficar de tal experiência. Portanto, este é um trabalho que lida com a desapareição, com o que não é possível e que por isso inventa possibilidades. Há a dificuldade de questionar, com imagens, a representação. Mas, quando entendo a fotografia como registro possível apenas pela incidência de luz, a imagem passa de representativa para superfície composta por resto de algo que ocorreu. Assim como a imagem - esta que se quer resquício de ação - a palavra aqui se quer corpo e não sentido. Desejo que me escape tanto pelas imagens quanto pelo texto. Quem lê-vê cria outros corpos, ou não, e cria sentidos ou não-sentidos para esse corpo cicatriz: trabalho corpo-cicatriz que surge da tentativa de costura entre texto e imagem, sentido e corpo, linguagem e experiência. Basta, para mim, que tal costura deixe uma linha como cicatriz.

DOS OBJETOS INÚTEIS (PARA FAZER)

(*impluvium* e guarda-chuva de filó)

Para colher chuva com o corpo, criei dois objetos: o “*impluvium*” e o “guarda-chuva de filó”.

115

Objetos ainda em formulação e construção, que surgem da experiência das marcas não apenas nos papéis colocados na chuva, mas, também, nas marcas sentidas no corpo que se coloca a coletar marcas na chuva. Marcas vividas pelo artista, e que estende o propósito para outros que possam entrar nessas relações criadas.

A criação de objetos para colocar e se colocar na chuva funciona mais como desculpa para uma ação, para um deslocamento. Não se trata de objetos e de ações desprovidos de sentido. Aproxima-se da estratégia proposta por Barthes (2004c) para atacar o sentido: “[...] é preciso trapacear, esconder, subtilizar (nas duas acepções do termo: refinar e fazer desaparecer uma propriedade), isto é, a rigor, parodiar, mas também simular melhor” (p. 166). São sempre sentidos abertos a novos sentidos. Desculpa para dar início a uma ação e, a partir daí, largar-se e largar as constatações para que surjam novos sentidos (esses prontos para serem desfeitos).

Pensando no trabalho da artista Maria Helena Bernardes (2004) e em sua noção para “ocorrência”⁶, esses novos sentidos acontecem justamente nas relações com as pessoas (que aqui não são expectadoras), nos percursos e acontecimentos de percurso que vão levando a ação para os lugares mais inusitados. A arte acontecerá apenas através dessas relações.

Assim, criar objetos inúteis ou desfuncionais como o “*impluvium*” e o “guarda-chuva de filó”, nada mais é que provocar situações, engendrará-las, propô-las, para dar início a uma ação - relação que a partir daí fará percursos imprevisíveis e que dependem exclusivamente das relações que serão criadas entre as pessoas envolvidas e os objetos inúteis na chuva.

A disposição para criação de situações neste trabalho se dá na relação daquele que se propõe a ler

⁶ São três as características de uma Ocorrência. Primeira “criação de situações artísticas apoiadas em parcerias transitórias” que envolvem desconhecidos. Segunda: “aproximação entre arte e cotidiano”, interações que produzem desejos entre os envolvidos. Terceira: “possibilidades de contato público com a arte”, em que a comunicação da obra não se dá de forma pré-determinada, já que é parte constituinte da mesma, ou seja, a obra faz-se na relação, não haverá *exposição* de obra, mas, sim, *disposição*. (BERNARDES, 2004).

/ ver este texto e estas imagens. Os percursos inusitados também acontecem longe dos olhos daquele que propõe.

SOBRENOÇÕES

Neste trabalho, nesta busca pela economia das palavras e na intensidade do gesto, se tornaram importantes quaisquer experiências (leitura, passeio, deriva, olhar, escrever etc) que pudessem causar a perda das referências: perder as referências abre espaço para a proliferação de novas possibilidades. Gera urgência que faz a criação correr em busca do traço mínimo, mas intenso, urgente. Também opera como vazio pleno, abandono da moral, do conhecido. A experiência da perda de referências pode tanto falar de uma forma quanto de um conteúdo, e de ambos.

Algumas experiências “perda de referência” compuseram este trabalho. Algumas são noções, e essas não funcionaram como decalque ou tentativa de transposição de conceito. Antes, tais noções agiram como identificações (BARTHES, 2005c). Identifiquei-me com elas, colaram em mim “como se” eu pudesse ter as feito ou como se eu ainda pudesse fazê-las ao modo de seu autor, no caso, Barthes. Mas não foi ao seu modo que as refiz. Não houve refazimento, mas, sim, tentativa de invenção, descoberta. Da leitura dessas noções, descobri-me com o desejo de escrever, e de criar. E ao escrever e ao criar, encontrei resquícios de noções reinventadas, experimentadas de outras maneiras, distorcidas, dissimuladas.

Faço a leitura da noção de *punctum* em Barthes. Ao escolher a fotografia como objeto de seu estudo em “Câmara Clara” (1984), Barthes se coloca a inventar, a descobrir uma outra existência para a fotografia, diferente das explicações técnicas, históricas e artísticas que ele havia encontrado. Assim, Barthes quer saber: “o que meu corpo sabe da Fotografia?” (1984, p. 20). Nesta busca, ele opta por tentar entender o que há nas fotografias que o tocam, nas fotografias que o advém (1984, p. 36).

Identifico-me com a forma de pesquisar de Barthes. O comprometimento com uma força que se

dá pela via do sentimento, não como um tema, “mas como uma ferida: vejo, sinto, portanto noto, olho e penso” (1984, p. 39). Tal ferida Barthes chama de *punctum*, isso que punge, que não tem intenção, uma contradição: “é o que acrescento à foto e *que todavia já está nela*” (1984, p. 85). Um outro tipo de *punctum* de que fala Barthes é feito de intensidade, em que há um esmagamento do tempo: “isto está morto e isto vai morrer” (1984, p. 142).

Encontro efeitos de *punctum* nas leituras, nas ações em que me coloquei na chuva, no encontro com a fotografia enquanto registro de algo inapreensível. Há *punctums* onde não se pode controlar, onde não se tem a intenção, onde se é arrebatado. Identifico a noção de *punctum* como um método que se faz, justamente, tomado por esses estilhaços não- previstos. Um método de escrita e de criação de imagens que funciona através do paradoxo da marca: ela está aqui, mas ela não mais existe. Assim, nada como a fotografia para registrar marcas. Ela que atesta o real, ao mesmo tempo em que o embaraça com o passado. A fotografia é corpo, “[...] é uma *evidência clara* da coisa que foi” (2004c, p.491). Interesse-me por essa claridade. É evidente, como a chuva o é. Não há profundidade, se dá na pele, no papel, pela luz, pela água. Pela superfície.

Barthes diz que o fotógrafo é testemunha de sua subjetividade: “da maneira como ele próprio se coloca como sujeito em face do objeto” (2004c, p. 497) e continua dizendo que para falar de fotografia de forma séria é imprescindível relacioná-la com a morte, já que uma fotografia é sempre testemunha do que não é mais. Assim, a fotografia é a forma como o fotógrafo coloca-se frente ao objeto, e por isso é testemunha de sua subjetividade, e é também testemunha da morte, daquilo que já foi. Fotógrafo e fotografia são testemunhas, dão testemunhos de um olhar subjetivo que já morreu. Identifico-me com esse olhar testemunha. O desejo de registrar uma marca nada mais é que tentativa impossível de apreender algo que morre, no olhar, no corpo, na experiência.

Dessas mortes e estilhaços não- previstos nas experiências de tentativa de testemunho, encontro na leitura de alguns contos de Guy de Maupassant a perda de referência. Ao mesmo tempo em que, como

118

leitor, seus contos breves e frases precisas operam como *punctums*, saltando e fazendo o olhar sair do texto, os seus personagens também vivem esse imprevisto e essa desacomodação. Há um arrebatamento que acontece enquanto leio, há um arrebatamento acontecendo na narrativa que leio.

Barthes (2004a) diz que os contos de Maupassant demonstram uma catástrofe. Algo de convincente sempre acontece, o que dá a seus contos características da “forma moderna de tragédia. [...] as duas grandes figuras seculares da derrota: o Medo e a Impotência.” (p. 120). O medo não vem de uma previsão, mas da aproximação do informe. Tomando dois contos de Maupassant: “A noite” (2004) e “O passeio” (1997), encontro tais elementos trágicos: aquilo que não se pode definir se aproxima, o indefinível vem de fora e nada pode ser feito. Os contos são formas breves que também em seus conteúdos trabalham com a noção de brevidade, de vazio, de perda de referências.

Identifico com estes arrebatamentos, a expressão francesa usada por Guy de Maupassant: *Coup de Foudre*. O amor à primeira vista que desfaz previsões. Que atravessa e não é passível de controle. Experiência que se aproxima da morte.

Punctum, coup de foudre e impressão-diluição: noções que se aproximam no que diz respeito à marca de um encontro e seu desfazimento.

DO DESEJO DE TRABALHO

Barthes (2004c), ao falar acerca da prática de trabalho, traz como primeiro movimento do escrever uma pulsão gráfica que quer ter como resultado um “objeto caligráfico” (p. 253). Fala também do Volume como fantasia primeira do livro a ser escrito (2005c).

Com ele, podemos pensar que a escrita parte sempre de um desejo de ver algo que possa ser pego nas mãos, que tenha corpo, e que nesse corpo possamos passar os dedos e sentir as letras, que são como

119

que pinturas. Mais que conteúdo, em Barthes, a preparação de um texto se dá pelo desejo de criação de algo físico, matérico, talvez desejo de ver/fazer uma forma: “[...] as duas operações de escrita que me proporcionam o prazer mais agudo são, primeiro, começar, segundo terminar” (BARTHES, 2004c, p. 259).

Partindo de um desejo de dissertação, este trabalho inicia imaginando sua forma, seu volume, sua materialidade. Assim como se não importasse caso as páginas internas estivessem brancas. Nessa busca, deparo-me com Ferreira Gullar (2007), que criou o livro-poema: “[...] um novo livro em que a forma das páginas é parte do poema, de sua estrutura visual e semântica. [...] este poema não poderia estar senão num livro com estas características ao contrário de qualquer outro poema que pode estar em qualquer livro e mesmo na folha de um jornal -, aqui palavra e página constituem uma unidade indissolúvel, daí tê-lo designado pelo nome de livro poema”. (p 37). Do livro- poema, Gullar criou o “poema-espacial”, como extensão do livro-poema, já que o fato de seus poemas se tornarem “manuseáveis” fez com que eles se transformassem em objetos tridimensionais. Do poema espacial ainda derivou o poema enterrado, em que o espectador participa com o corpo inteiro, entrando no poema (esse, uma sala).

Nessa busca pela forma do trabalho, também encontrei os livros de artista, funcionando como anotações de processo, diários, e mesmo obra, muitas vezes relacionada diretamente à escrita (SILVEIRA, 2001).

Existiu aqui o desejo de criar uma dissertação-livro de artista ou uma dissertação poema, uma dissertação-espacial. Ou um “Babilaque”, de Waly Salomão (2008), em busca da fusão da escrita com a plasticidade. Construir um trabalho que fizesse dessas folhas algo inseparável das suas palavras e imagens. Construir algo que fizesse dessas palavras e imagens algo inseparável dessas folhas. O desejo foi de que nada que agora aqui está pudesse estar em outro lugar. Tudo como tentativa, ensaio, preparação. Um desejo que espera imóvel alguma mobilidade: “[...] uma imobilidade aberta a uma mobilidade aberta a uma imobilidade aberta” (GULLAR, 2007, p. 59). Vale perguntar, onde funciona? Como funciona? Só se

120

saberá se for tocada, e se tocar.

Para Gullar (2007), Lygia Clark e Helio Oiticica, na busca pelo novo, vão reduzir a linguagem da arte aos seus elementos primeiros: “as sensações” (p. 67), e, ainda mais, vão recuar para “experiências pré- artesanais, anteriores a qualquer formulação, ou seja, limitaram-se a provocar no espectador-participante simples sensações” (p. 71). Sem tais sensações, não existe a obra, e tal constatação levou e ainda leva a muitas discussões acerca dos limites no campo da arte. Os limites que invadem a vida, e que confundem os papéis e as definições. Ora, não pretendo discutir isso, Lygia Clark e Helio Oiticica, entre muitos outros, fazem isso ainda (através de suas obras e seus leitores). O que me interessou foram essas simples sensações que me fugiram. Fugiram do meu controle e do que este trabalho pôde alcançar. Ficou a tentativa, disso que se quer simples, antes de mais nada, ou antes de tudo.

Foi, afinal, o elemento existencial um dos dados que estava faltando no concretismo, segundo Gullar (2007). Ele fala de uma “evolução do “conteúdo”- que não será uma idéia definida (e nem será mesmo talvez idéia), mas que é uma vontade de forma e, portanto, solicitação das experiências existenciais, do homem-carne-osso-morte etc” (p. 112). Este trabalho teve essa vontade de forma, vontade de conteúdo que não é idéia, vontade de homem-carne-osso-morte e vontade de provocar simples sensações. A vontade nunca sendo demais.

Alguns atravessamentos no desejo de ver e criar uma forma compuseram este trabalho. Talvez uma fantasia: como aquilo que coloca em marcha, em movimento, um desejo (BARTHES, 2005).

A abertura para tentativas práticas diversas é também tentativa de não se deixar reduzir às formas (com todas suas regras) que já existem. Porque colher impressão de chuva e querer torná-la impressão de escrita quis-se “resto irreduzível” (BARTHES, 2005, p. 24). Esses restos foram compostos por noções escritas, visuais e experienciais. Entre as identificações visuais, encontrei Brígida Baltar (2001) e sua coleta da maresia, orvalho, entre outras. Performance fotografada, que também incluía a construção de roupas e materiais como vidros específicos para a ação da coleta. Da coleta, nada se levava para a casa.

121

Os vidros voltavam “vazios”, restando apenas a fotografia da ação. Ação que é também um recuo, que buscou o imaterial, o invisível, aquilo que anda em ritmo oposto ao ritmo diário. Esse trabalho de Brígida mostra um universo de que estamos distantes. A natureza, lugares amplos e sem referências humanas, a não ser ela com seus objetos.

Quando me apaixono pela chuva, encontro um descaso e um incômodo com relação a ela na vida das cidades. A chuva atrapalha e desvia o ritmo. Quando busco suas marcas, diferente de Brígida que afirma o invisível, encontro a impossibilidade da retirada para lugares onde a chuva possa cair em meio à natureza. Vale, para mim, registrar esta ação, mas devido às restrições dessa vida urbana, que são provocações para o trabalho, vejo-me encontrando imagens que, sim, têm sua beleza; que talvez não mostrem a ação em si, mas as visualidades provocadas pela chuva.

Encontro o desejo de colher chuva e de observar e registrar o processo de aparição e desaparecimento de suas marcas, tudo isso num espaço restrito, que é o da cidade, que é o do apartamento, que é o da impossibilidade de olhar para o horizonte. Assim, minha ação, solitária, ao invés de intervir no urbano, fazendo críticas que se dão ao provocar as rotinas urbanas no próprio espaço urbano, sofre a intervenção do urbano. Ou seja, neste microuniverso da vida urbana, recebo a chuva, nesta morada engolida pela cidade, pela urbanização, pela estética cinza.

Encontrei também o mínimo intenso de Mira Schendel. Seu “quase nada, apenas o mínimo suficiente para ser, para não pesar, para não aparecer, para não perturbar. O mínimo para ser, quase não- sendo”. (FILHO, 1997, p.27). Fazendo-se resto a própria obra. Encontrando na crítica o mistério e um quase não conseguir dizer sobre, “porque a arte é a “transparência misteriosa da explicação” (FILHO, 1997, p.32).

Encontrei em “Vaga em campo de rejeito”, de Maria Helena Bernardes (2003) o sem sentido. A vontade de prática que leva à viagem sem projeto ou certeza do que se está a buscar, caminhadas sem lógica. O passeio ingênuo, mas provocado. A retomada por espaços vazios, onde o absurdo toma conta.

122

Na vaga de Maria Helena Bernardes me identifiquei com o encontro entre espaço vago encontrado numa viagem derivante e campo de rejeito, campo usado ao limite e então inútil agora.

E inúmeras outras noções escritas, visuais e experienciais que colocaram o trabalho em marcha. Que provocaram o desejo de trabalho.

Coube a mim e caberá ao leitor sempre a pergunta: “O que fazer [...] com um trabalho que emerge fragmentado em procedimentos, espaço e tempo?” (BERNARDES, 2004). Para tal pergunta, pude responder com a seguinte afirmação: “Fotografias, objetos, depoimentos, filmes, mapas, trajetos, anotações, escritos, projetos, entrevistas e desenhos passam a compor uma constelação de informações de natureza simultaneamente artística e documental, ou não mais artística e não mais documental, mas simplesmente elementos de 'proposições' - para usar o termo empregado por Lygia Clark diante da insuficiência da palavra 'obra'” (BERNARDES, 2004).

Este trabalho tratou, portanto, da tentativa de: proposições e disposições. Um eu por certo pretensioso. Ou não. De repente, um eu de necessidade, ou, simplesmente um eu que se quer “é isso”. Mas, o que importa nesta busca por maneiras de dizer é que, independente disto tudo, lá fora chove. Vão-se as pretensões por água abaixo. Afinal, tudo o que se diz deste trabalho é invenção.

123

Para fazer (Impluvium)

A casa romana aproveita a água da chuva: galeria em torno da parte central descoberta - *impluvium*. Num *compluvium*, recolhem as águas da chuva, e também recebem a luz de fora. Chuva dentro. Como em Pessoa: “chove? Nenhuma chuva cai...[...] Ah, na minha alma sempre chove. Há sempre escuro dentro em mim” (1998).

Lugar de dentro posto para fora: para receber algo de fora a chuva dentro em si. *Impluvium* para mim. Eu dentro do *impluvium* sou *compluvium* recolho a chuva. Coloco na rua estrutura translúcida por onde observo como se estivesse olhando da janela da minha casa, e aberta em cima espaço para a incidência da chuva. Lugar aberto ao fora, portanto, exterior e lugar fechado onde se pode entrar, portanto interno: ao mesmo tempo. *Impluvium*: um funil de chuva. Portátil. Lá, entro e aguardo a chuva: parte do meu corpo se molha, outra não. Estou fora e estou dentro, e dentro chove, e fora também.



126

Um *impluvium* talvez quisesse ser uma torre. Uma torre Eiffel, por exemplo. Dadas as devidas proporções. Um *impluvium* é um objeto quando o olhamos, e algo que olha, quando o visitamos. Barthes (2001), diz que a Torre Eiffel venceu porque teve como condição sua inutilidade: “*como si la función del arte fuese revelar la inutilidad profunda de los objetos*” (p. 60).
Um *impluvium* é um objeto inútil.

127

Para colher chuva com papel

Para colher chuva em campo aberto:

Escolha o maior papel que encontrar.
Chame outra pessoa para ajuda a estender o papel.
Um de cada lado, estique e espere a chuva.

Para colher chuva de dentro de seu pequeno apartamento:

O papel pode ter tamanho A4, ou até menor.
A coleta será feita pela janela.
Você não vai precisar de outra pessoa, basta estender o braço para fora da janela segurando o papel.

Para colher chuva no mar:

Tente boiar.
O seu corpo é o papel.

Para colher chuva no deserto:

Esperar precipitar.

128

Para fazer um guarda-chuva de filó



RETIRE O PANO
QUE COBRE A
ESTRUTURA
DO GUARDA-CHUVA

129

RECORTE UM PEDAÇO
DE FILÓ EM FORMATO
REDONDO. USE O PANO
RETIRADO DO GUARDA-
CHUVA COMO
MODELO

COSTURE NAS PONTAS
DA ESTRUTURA O
filó.
ESPERE A PRÓXIMA
CHUVA.

130



Um guarda-chuva de filó também é um objeto inútil.

131

Diluição (na chuva)

outono chega
casa rachada
luz do sol atravessa

Diluição em mangas

Como um *punctum*,
O isso foi da vida
é um último pote de geléia feita
das últimas mangas abundantes colhidas e
protegidas dos olhos curiosos e das mãos
rápidas de passantes não bem-vindos.

as últimas mangas abundantes colhidas e
protegidas dos olhos curiosos e das mãos
rápidas de passantes não bem-vindos,
foram protegidas e colhidas e dadas
para mãos visitantes de um passante bem-vindo.

Fazer geléias dessas mangas, guardar um último pote,
é da vida.
Ser tomado pela morte,
necessário para que tal pote de geléia de manga
pudesse carregar o isso foi da vida que se foi.

Diluição em neve

a dor do tempo que faz:
em janeiro olhar o mar,
saber que para ele cai a primeira neve.
não para mim, para ele.
mesmo sendo dele, a primeira neve,
querer vivê-la e dividi-la.

a dor de guardar para mim
a primeira neve não vivida
ao olhar o mar.

as lentes de aumento que aumentam as gotas de chuva
são gotas de lágrimas

136

Diluição I
de um *punctum* embalado

Aquilo a que dou nome não me feriu. Foi isso que aconteceu. Se bem que, por vezes, arranjo nomes porque me senti tão ferido, sem voz e quase cego, que o melhor para continuar é dizer, ouvir e enxergar aquilo que é inominável, inaudível, invisível.

É como quando abro um presente e lá, dentro do pacote, nada encontro. A surpresa faz-me inventar, rapidamente, um nome. Um nome qualquer. Assim, esqueço que há alguns segundos atrás eu estava diante do presente: o pacote, ainda fechado, e o ínfimo instante que o separava do nada. Nada envolto por papel de presente.

137

parede branca
tempo úmido
cheiro de tinta

138

em casa
fecha o tempo
chove dentro
chuveiro

139

Diluição II de um *punctum*

- 1) picada
- 2) pequeno buraco feito por uma picada
- 3) pequeno membro (da frase), pequeno corte
- 4) ponto (geométrico)
- 5) ponta, espaço ínfimo
- 6) momento, instante: *punctum temporis* “durante um instante”
- 7) voto
- 8) ponto (no jogo de dados)

Cuidado ao pisar o chão. Cuidar como cuida a superfície das pernas da aranha ao caminhar por sobre a água. Caminha em silêncio. Toma cuidado para não acordar a tensão superficial da lagoa. Não desmarcar pegadas. Deixa para o tempo que ele apaga. Fazer monotípias. Único e passante momento. Da terra, da chuva, do orvalho. Foi-se. É uma só. É aquela tentativa de, a terra, a chuva, o orvalho, o sereno aprisionar. Superfície em ebulição. Sem ferir, já é ferida. Ferida do vento e da água por sobre as rochas desfeitas em grãos minúsculos desgarrados. Ferida precipitada das gotas inchadas: chuva, ferida das nuvens. Ferida fria da água condensada, abraçando a terra em gotas de orvalho.

140

Diluição de um (parêntese)

Um começo para ser interrompido. Antes do fim. Pode ser a escrita ou um caminhar qualquer. Só se começa para parar antes do fim. Se começa para parar. Para que algo faça parar. Um esbarro, uma defasagem. Pretensão de quem escreve, ou passeia. Parêntese. É o que se pode fazer. Finito. Se não, fim. Finalizo. Ponto. Final. Espera o mais próximo possível do próximo toque da campainha (alguém vai chegar). Para começar. Porque se não toca, não pára. Se não pára... Parêntese. Pequena, sutil, induzida. Morte. Pequena morte. De agora para um agora que vem próximo. Muito próximo. Vem e fim. Parêntese de morte. Pequeno caixão da palavra. Antes dele, fileira fúnebre de letras que choram. Depois dele, fileira fúnebre de letras que choram. Dentro dele. Do parêntese. Jaz, a palavra. Palavra morta. Palavra pose. Que se exibiu. Que se colocou a ver - ler. Enterrada viva. Parêntese que guarda um encontro. Daí se vai. Não importa. Se vai.

Quem guarda a(s) palavra(s) nesse pequeno caixão faz como alguém que ganha uma flor. Arrancada de um galho. Morta. Por morrer. Retirada com algumas folhas. Abre parêntese (porque o verde das folhas é o engano necessário. Uma flor viva! Verde! Seivada! Clorofilada! Cada pétala. Cada folha. Mesmo que essas últimas não tenham tanto valor. Fecha parêntese). Guarda-se. Num pequeno caixão. Restos de uma flor. São palavras colocadas entre parênteses. Algo morto que é necessário. Mas só em fagulhas. Em fragmentos. Em migalhas. Gotas de morte. Parênteses. Abrir ao abismo. Abre parêntese (antes do seu fim, fechar. Fecha parêntese). Certo

141

de que dentro é o “só” que impera. Por mais palavras que contenha. Só. Funciona só. Começo e fim. Por mais mortífero, o parêntese tem suas paredes. Paredes - portas, que seja. Abrem e fecham, sim. É essa morte performática. Ensaíada. Pensada. Premeditada. É isso tudo e não é nada disso. Por mais que se ensaie, ela vem sempre sem intenção. Ensaia-se com a intenção de não se ferir. Pretensão. Porque aí se entra. Aí se morre. Aí não mais. Porque talvez a campainha não toque. Daí talvez a porta, abre parêntese (da casa, do parêntese, fecha parêntese) não se abra, abre (e não se feche, fecha) e daí talvez se permaneça.

Mas mesmo se a campainha toque, e a porta se abra, e o parêntese se feche.

Mesmo assim, já é tarde. Já era. O que é, já era.

O que é vida, já era. É morte. A pequena morte é uma morte. Qualquer. Morre-se. Nem boa nem ruim.

Uma morte, apenas. Mais uma entre tantas. Não importa se de morte pequena. Morte não tem grau. Já era. Por mais que se guardem as pétalas e também as folhas. Antes e depois e em torno, em cima e embaixo, as palavras choram. Não de saudade nem de lembranças. Não de medo. Não. Choram o choro do nascer. Ensaíam-se novas. Abre (“fora” tem mais vida que “dentro” fecha) (BARTHES, 1984, p. 28).

Mas é de dentro dessa pequena morte, abre (pequena pra não aterrorizar os desavisados. E os avisados também. Pequena porque são migalhas, cinzas ou faíscas que surgem. Pequena porque sim.

Para caber. Pequena porque só se entra nela porque se supõe soar em seguida, nesse pequeno momento, a campainha, fecha) é de dentro dela que se nasce.

Nasce-se, já pronto para morrer. E dentro desse caixão, só, se desfazela.

Esvai-se. Debate-se. Engole-se e se cospe. Se sua. Soa. Adormece. Distrai. Cansa, esgota, embota,

142

pétalas e folhas. Secas. Presas. Sozinhas. Em seu pequeno caixão. Abre parêntese (“a vida é, assim, feita a golpes de pequenas solidões”, fecha parêntese) (BARTHES, 1984, p. 11).

Não o quer. O fim. Quando se está fora. A não ser de dentro.

O fim da morte. Ou a morte enfim.

A morte necessária que grita para fora, e que arrasta fileiras de palavras consigo. Nada de intenção, nadinha.

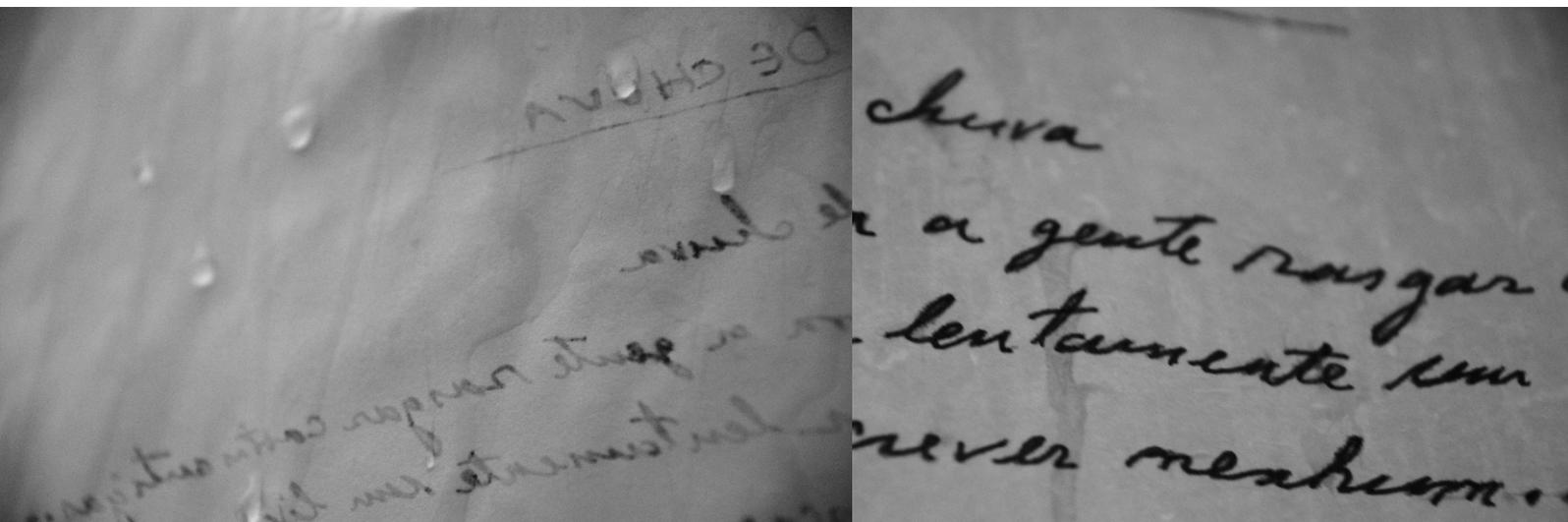
Pode parecer ensaiada, tudo é desculpa porque se tem medo de assumir que essa morte é necessária.

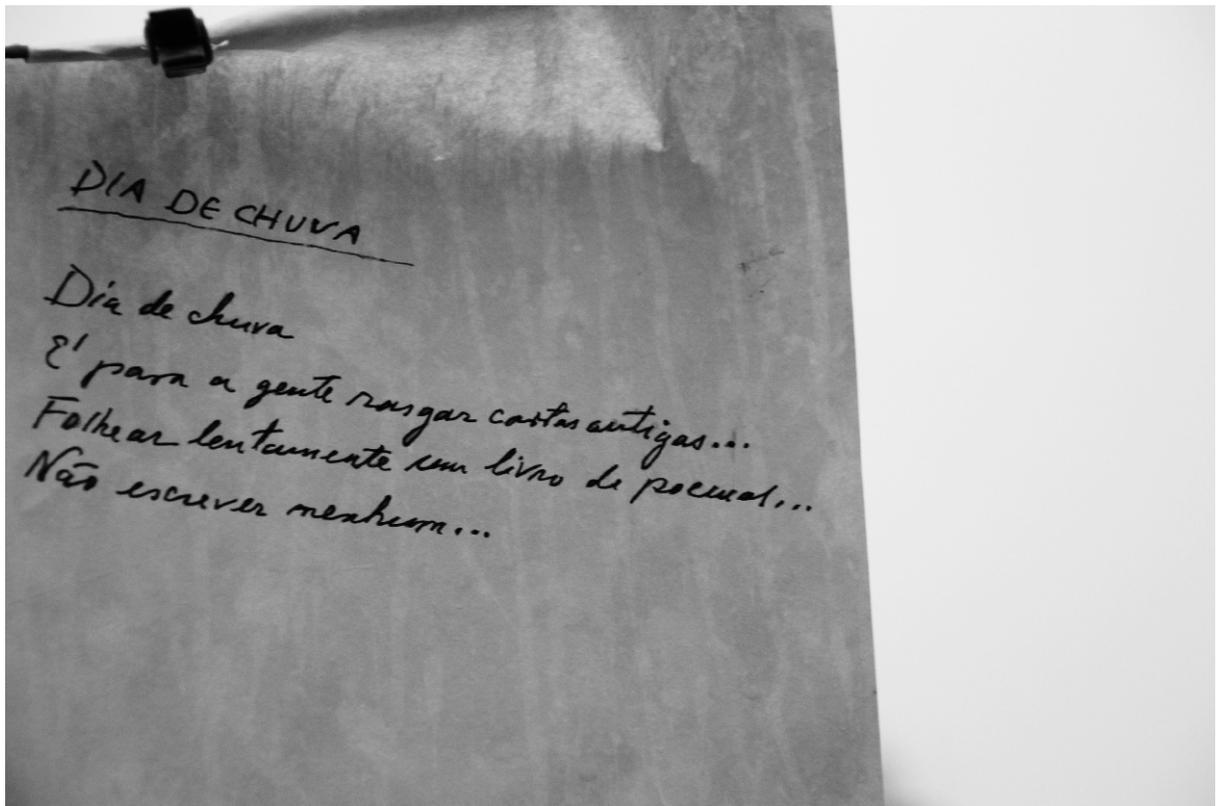
É um acaso. Um acaso que fere.

De morte.

143

Porto Alegre, julho de 2008. Fim
de tarde gélido. Chuva fina.





Diluição do suporte I

Papel, parede, chão, câmera.
O papel participa com sua forma / presença física, dá-se por pouco tempo - tempo sempre
suficientemente suficiente - a receber imagens causadas pela água da chuva. Até esfacelar-se. Suporte
que se deixa ir.
Na parede, escorrem gotas. Parede suporte momentâneo, enquanto é mais forte que a gravidade -
pela qual todas as gotas correm.
Chão não se pode ir mais. Água da chuva no chão, gotas misturadas por esbarrarem-se na queda,
ainda chuva?
Chuva-luz, o que se dá a ver captado pela câmera. O objeto mecânico, tornando cristalizado
acontecimento líquido.
Todos suportes, que se colocam a suportar, não por muito tempo - tempo sempre suficientemente
suficiente, apenas.
Da página umedecida pelo suor dos dedos desacostumados às técnicas manuscritas ou por umidade
típica dessa estação, as palavras, impossíveis, adquirem formas, impossíveis, de serem lidas. Serem
lidas, sua única possibilidade - das palavras, diminuída a impossibilidade visual.
Borrões manchas *espacio basura*. Da insuportabilidade da palavra de ser entendida compreendida
significada emoldurada para a simples insuportabilidade da palavra de ser vista.
Algo que faça suportar que a palavra é insuportável?
Para palavra aberta, o que se pode oferecer: suportes efêmeros instantâneos suportantes.
Para palavra e para chuva e para corpo e para o que se quer dar forma.

147

Suportes efêmeros instantâneos suportantes.
Chuva corpo papel palavra, que são senão entrada e saída de emergência? E que são entradas e saídas
senão passagens?
E que é emergência senão urgência, necessidade, desejo, precisão?
Suporte para dar forma.
Suportam-se, e se des-suportam quando a forma se torna insuportável.

148

*La pluie lourde
s'enforce dans la mer
Inutile, inutile.*

KEROUAC

a chuva, que inútil!
tenta ... jogando-se ao mar.

dos mergulhos, prefiro o inverso:
boiar e deixar que a chuva me mergulhe por completo
sobrepondo gotas
até que a pele -
submersa.

149

Diluição do suporte II

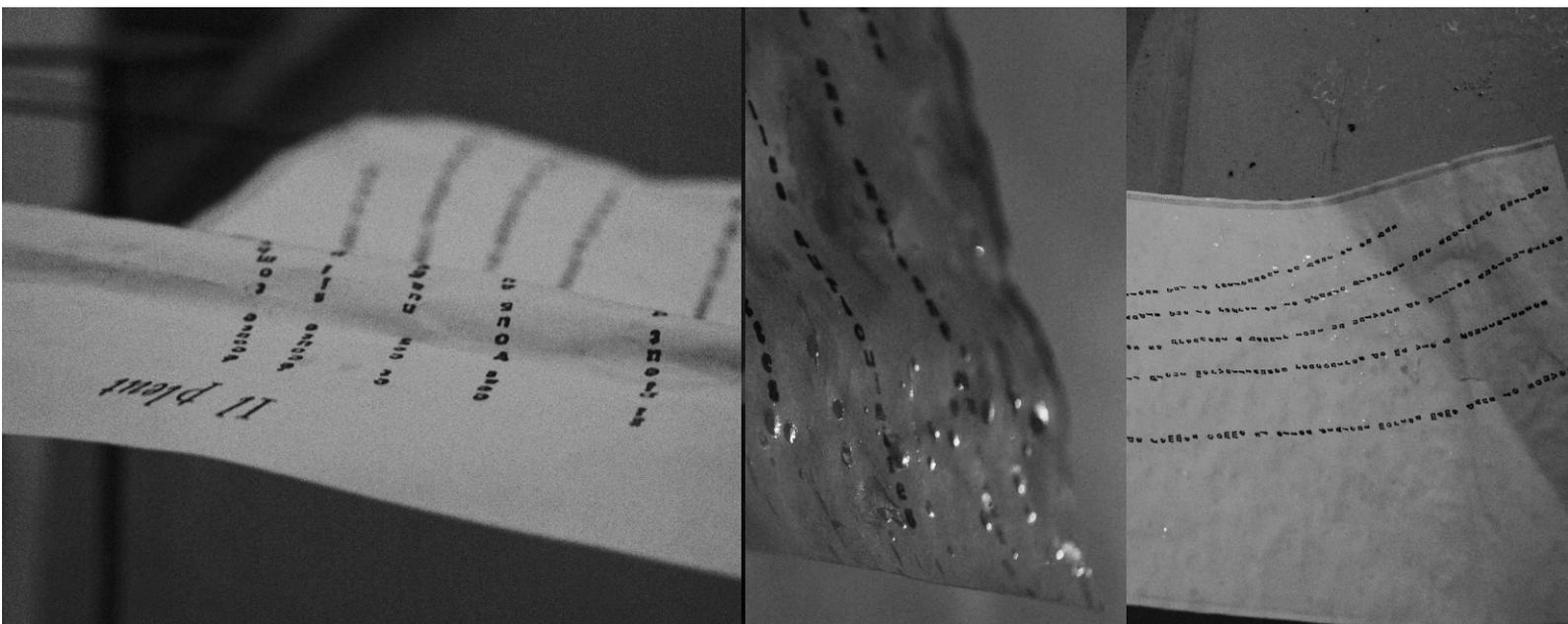
Sobre o suporte, os artistas deveriam aprender que:
“Vivo amo morro e meu corpo é o grande suporte de vida: ladrão de tudo o que pulsa... Quando eu
morrer um mundo também morrerá” (GOULART, 2008, p. 122).

150

Diluição do suporte corpo - texto

Quando leio, logo se desfaz em mim um lugar acomodado. O pescoço, as pernas, os olhos, a ponta dos dedos, não sei, cada frase ou cada carta desfaz um desses lugares do meu corpo. Coloco-me a escrever.

Não para restituir esse lugar, mas para provocar algum outro, que não eu, a se desfazer dessas palavras já ditas e já escritas e já texto. Receber cartas em minha caixa de correio, à flor da minha pele retina dos olhos, faz corpo. Ir até a caixa de correio é estender, esticar, elasticizar este meu corpo que estava sentado ou deitado, ou não sei, nos cômodos - cômodos do meu lugar - apartamento. Estender o olhar para as palavras à flor da pele é fazer ficar escuro, suspirar, fechar os olhos, deixar que se molhem, para abri-los e novamente fechá-los, para então rasurar outras folhas - necessidade de expandir que o leitor - escritor tem. Necessidade - desejo de dar a dizer o que não pode ser dito. Tenho pensado que é terapêutico. Pode parecer horrível. Mas é a terapia de Lygia Clark em minha caixa de correio. As cartas e textos endereçados, escritos para corpos que querem escrever, são objetos relacionais. Nos colocam numa relação paradoxal que me separa de você que escreve a carta, o texto ao mesmo tempo em que me faz sentir que pertencço a você. Carta e texto são linhas tênues de sobrevivência do corpo, que quer ler e que por isso escreve e vice-versa. Encontro nas tuas palavras resquícios do teu corpo. Corpo que já morreu e já deu espaço para outros tantos - novos - inúmeras vezes, até chegar a mim. Com o teu corpo - texto morto, centelhas de vida : isso foi e isso é. Isso é! Testemunho de que isso é. Sei das tuas palavras, sei que são tuas. E agora minhas. E, com elas, respiro e me sinto viva, e também me desfaço infinitamente recomeçando e tentando novamente escrever algo.



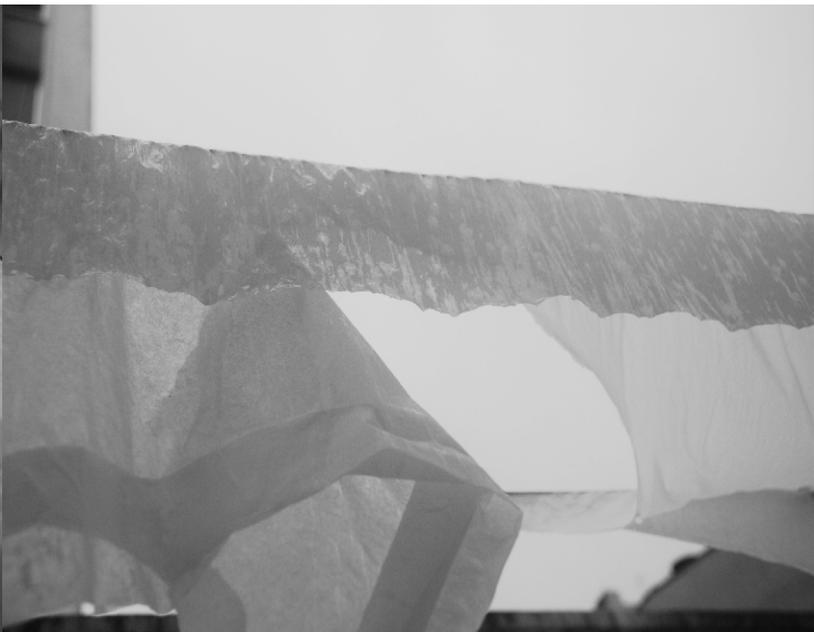
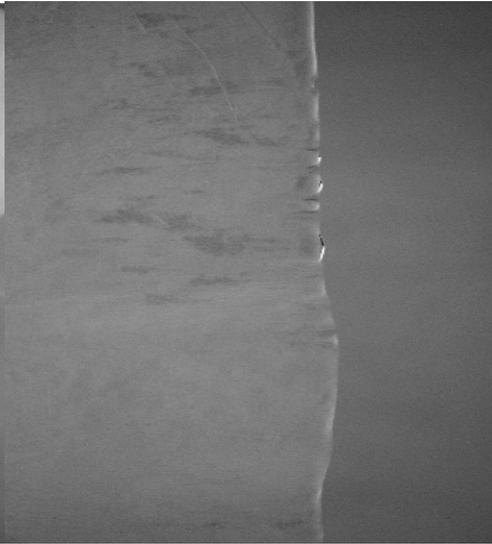
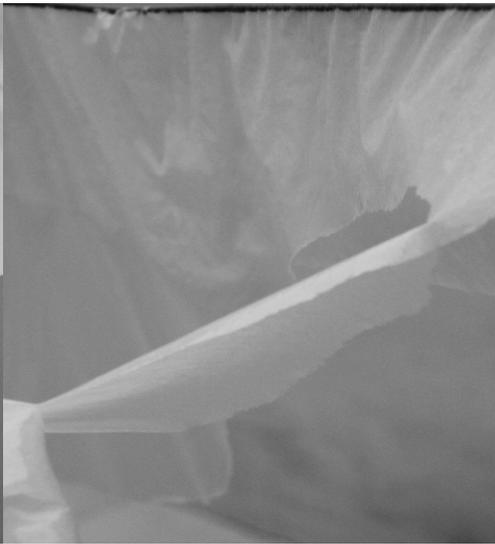
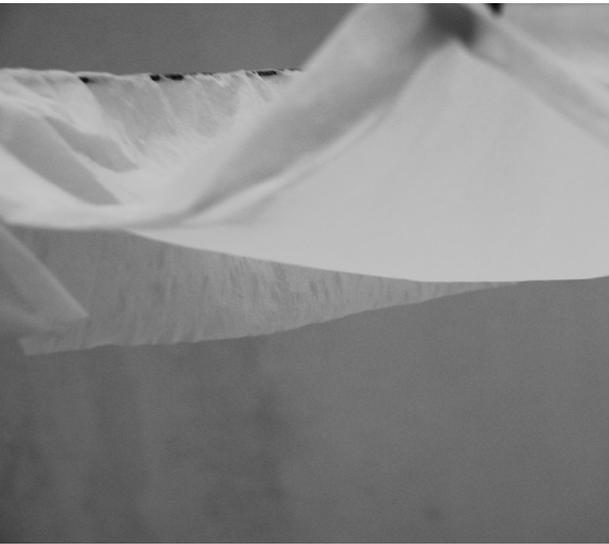
Diluição de registro

Apenas para registrar: porque da impossibilidade de reviver. Ou de mostrar como foi. É “Momento de Verdade” a sensação de se colocar em intempérie - chuva: “arrebatamento emotivo, grito visceral [...] não se pode nem interpretar, nem transcender, nem regredir; amor e morte *estão ali*, é tudo o que se pode dizer” (BARTHES, 2005, p. 220 e 221). No entanto, ainda se quer tentar dizer. Dizer de traços.

Tentar dizer em palavras, do ruído da chuva sobre o papel. Ou dizer em imagens, da quase invisibilidade da água sobre o papel. Dizer em imagens do desfazimento de imagens, daquilo que ali foi colocado para mostrar resquícios da chuva. Dizer do impossível. E do que se fez impossível no seu percurso: da busca por formas de mostrar (papéis que apreendessem a chuva), à destruição do papel devido à gravidade (única lei obedecida pela chuva), à sobreposição de gotas e força destrutiva de elementos que acompanham algumas chuvas: o vento, o excesso de chuva, enxurrada.

Porto Alegre, 29 de julho de 2008.
Cinza. A chuva, a rua, o céu.





Porto Alegre, 30 de julho de 2008.
Branco, ainda cinza. Seco.



Diluição do fracasso

Esperar a chuva, ou mesmo estar na chuva: pode não ocorrer. A possibilidade de nada acontecer também está em jogo. Fracasso, como o fracasso de quase nada permanecer da ação. Fracassos que possuem “charme”. Para Barthes (2003, p. 164), é um não acontecer nada que possibilita a continuação de uma leitura: “Não apenas evitar um acontecimento, mas também não o suscitar” (p. 166). É charmoso esperar a chuva. Sem esperar que a chuva aconteça.

161

Diluição do texto

Escrevo porque resto. Único desejo e necessidade única. Antes a saída, a fuga, o fim das possibilidades. De todas elas. Só fica o que resta. A máquina fotográfica programada para ser destruída depois da próxima foto. Morrer antes ou. Pode ser que nesta última fotografia esteja a necessidade única. Não. O único desejo sempre foi apertar o botão pela última vez. O fotógrafo poderia ser cego. E as fotografias, olhadas no escuro. Com o desenhista: a folha em branco se exhibe. Todas as possibilidades, e, no íntimo universo precário, apenas uma se mostra. A possibilidade de que o branco se vá embora. Desenha-se. Fotografar, desenhar, escrever parte sempre do que restou. Resto indestrutível de tudo que se destruiu. De migalhas-nuance, resquícios de destruição, o traço inscreve: um qualquer único. Nada mais a fazer, o que resta são palavras. O que resta da água são gotas, que não podem mais voltar atrás - obedeceram à gravidade. As palavras saídas da mão obedecem à gravidade sobre o papel. Escrevo porque resta.

162

Diluição de um diário I

Ter o nariz colado à página, levantando a cabeça por vezes, como Barthes (2005).
E ter um rio correndo aos pés.

Diluição de um diário II

A prática diária que implica impressões e não constatações.
Escrita com os pés imersos na correnteza do dia:
anotações (BARTHES, 2005).
Escrita com a água que incide na cabeça:
incidentes (BARTHES, 2004).
Escrita com o que resta:
diluições.

Diluição de um diário III

“Mas o que escolher e de que forma dizer?” (BARTHES, 2005, p. 37).
A vida, esse rio ininterrupto.
O dia, esse corte de tempo fotográfico.
Buscar o dia e o rio: uma impressão.
diluída.

163

Diluição de um diário IV

A anotação de impressões esgota-se.
Dia e rio passam.
Talvez fiquem *impressões - diluições.*

164

Diário

165

Dia

166

Rio

167

Dia, rio.

168

- ABREU, Caio Fernando. Além do ponto. In: **Fragmentos**: 8 histórias e 1 conto inédito. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- _____. **Inventário do ir-remediável**. Porto Alegre: Sulina, 1995.
- APOLLINAIRE. **Calligrammes**. France: Gallimard, 1990.
- AULETE, Caldas. **Dicionário Caldas Aulete da língua portuguesa edição de bolso**. Rio de Janeiro: L e PM pocket e Lexikon editora digital, 2007.
- BALTAR, Brígida. **Neblina orvalho e maresias coletas**. Rio de Janeiro: patrocínio Petrobrás, 2001.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. **La Torre Eiffel**: Textos sobre la imagen. Trad. Enrique Folch González. Barcelona: Paidós, 2001.
- _____. **A preparação do romance I**: da vida à obra. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. **Inéditos**: volume 3 – imagem e moda. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2005b.
- _____. **A preparação do romance II**: a obra como vontade. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005c.
- _____. **Incidentes**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. **Inéditos**: volume 2: Crítica. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004a.
- _____. **O rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004b.

169

- _____. **O Grão da voz**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004c.
- _____. **O império dos Signos**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- _____. **Como viver junto**: Simulações romanescas de alguns espaços cotidianos. Trad.: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAVCAR, Evgen, TESSLER, Elida, CARON, Muriel. Uma câmera escura atrás de outra câmera escura. In: SOUZA, Edson Luiz André; TESSLER, Elida; SLAVUTZKY, Abrão. **A invenção da vida**: arte e psicanálise. Porto Alegre: Artes e ofícios, 2001.
- BERNARDES, Maria Helena. Retrato da Utopia. In: SANTOS, Maria Ivone; dos SANTOS, Alexandre (Orgs.). **A fotografia nos processos artísticos contemporâneos**. Porto Alegre: UFRGS, 2004.
- BRETON, André. **Nadja**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BORGES, Jorge Luis. **Prosa Completa**, Barcelona: Ed. Bruguera, 1979, vol. 1.
- CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- CAMPOS, Haroldo. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- CORAZZA, Sandra Mara. Sem exceção. In: CORAZZA, Sandra Mara. **Os cantos de Fouror**: escrileitura em filosofia-educação. Porto Alegre: Sulina, Editora da UFRGS, 2008.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Noites Brancas**. Trad. Nivaldo dos Santos. São Paulo: ed. 34, 2005.
- EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- _____. O Princípio Cinematográfico e o Ideograma. In.: CAMPOS, Haroldo (Org.). **Lógica Poesia Linguagem**. São Paulo: Edusp, 2000. p. 149-166.
- FILHO, Paulo Venâncio. A transparência misteriosa da explicação. In.: **Mira Schendel** a forma volátil. Rio de Janeiro: Editora Marca D'água, 1997.
- GOULART, Marilu. **Amor em fragmentos**. 2008. Dissertação (Mestrado em educação). Faculdade

de Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

GULLAR, Ferreira. **Experiência neoconcreta: momento-limite da arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MACIEL, Maria Esther. **A memória das coisas** Ensaios de literatura, cinema e artes plásticas. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.

MAUPASSANT, Guy de. **A noite** (pesadelo). Trad. José Bento Ferreira. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. Passeio. In: **O abandonado e outros contos**. Trad. Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Scrinium, 1997.

PAGE, Martin. **De la pluie**. Paris: Ramsay, 2007.

PAZ, Octavio. **Signos em Rotação**. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PESSOA, Fernando. **Mensagem**. São Paulo: Martins Claret, 1998.

PONGE, Francis. **O partido das coisas**. Trad. Adalberto Muller Jr., Carlos Loria, Ignacio Antonio Neis, Júlio Castañon Guimarães, Michel Peterson. São Paulo: Iluminuras, 2000.

QUINTANA, Mário. **Preparativos de Viagem**. São Paulo: Globo, 2003.

ROUSSEAU, Jean Jacques. **Os devaneios do caminhante solitário**. Trad. Fúlvia Maria Luiza Moretto. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1995.

SILVEIRA, Paulo Antonio de Menezes Pereira da. **A página violada** : da ternura à injúria na construção do livro de artista. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2001.

WEITEMEIER, Hannah. **Yves Klein** . International Klein Blue. Trad. Alexandre Correia. Köln: Taschen, 2001.

ZISCHLER, Hanns. **Kafka vai ao cinema**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

171

ZORDAN, Paola. Parecer para o trabalho: COSTA, Luciano Bedin. **A vida em escuridão: biografemas e o problema da biografia**. 2008. 186 f. Proposta de Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

e Também com

ABREU, Caio Fernando. **Triângulo das Águas**. Porto Alegre: L&PM, 2007.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Trad. Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

BASHO, Matsuo. **Trilha estreita ao confim**. Trad. Kimi Takenaka; Alberto Marsicano. São Paulo: Iluminuras, 1997.

BASHO, Matsuo. **O gosto solitário do orvalho e O caminho estreito**. Trad. Jorge Sousa Braga. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.

BERNARDES, Marilda. **Uma poética da ação do tempo em artes plásticas: a monotipia**. 2003. 189 f. Dissertação (Mestrado em Artes) Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

BERNARDES, Maria Helena. **Vaga em campo de rejeito**. São Paulo: Escrituras, 2006.

BRASSAÏ. **Proust e a fotografia**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

BUTI, Marco. **Projeto em Poéticas Visuais**. Disponível em: <
<http://www.marcobuti.com/te4.html>>. Acesso em: 01 de março de 2008.

_____. **Caros artistas, pesquisem. É suficiente**. Disponível em: <

172

<http://www.marcobuti.com/te9.html>>. Acesso em: 01 de março de 2008.

_____. **A gravação como Processo de Pensamento**. Disponível em: <<http://www.marcobuti.com/te2.html>>. Acesso em: 01 de março de 2008.

BUZZI, Aldo. **Viagem à Terra das Moscas e outras viagens**. Trad. Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

CAMPOS, Haroldo de. **Hagoromo de Zeami** O charme sutil. São Paulo: Estação Liberdade, 2006.

CARERI, Francesco. **Walkscapes: El andar como práctica estética**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

CORAZZA, Sandra Mara; SILVA, Tomaz Tadeu da; ZORDAN, Paola Basso Menna Barreto Gomes. **Linhas de escrita**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

CORTÁZAR, Julio. Para uma antropologia de bolso. In: **A volta ao dia em 80 mundos**. Trad.: Ari Roitman; Paulina Wacht. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

COSTA, Luciano Bedin da. **Ritornelos, takes e tralalás**. 2006. 82 f. Dissertação (Mestrado em Educação) Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

_____. Luciano Bedin da. **A vida em escrita: biografemas e o problema da biografia**. 2008. 186 f. Proposta de Tese (Doutorado em Educação) . Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a Filosofia?** Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

_____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 3**. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

_____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 5**. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 1997.

173

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. Trad. Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Recordações da casa dos mortos**. Trad. Nicolau S. Peticov. São Paulo: Nova Alexandria, 2006.

FARINA, Cynthia. **Vida como obra de arte: arte como obra de vida**. Por uma pedagogia das afecções. 1999. Dissertação (Mestrado em Educação) Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 1999.

FARINA, Cynthia. **Artifícios perros**. Cartografia de um dispositivo de Formação. In: REUNIÃO ANUAL DA ANPED, 30., 2007, Caxambu. Trabalho apresentado completo. Caxambu: Anped, 2007. Disponível em: <http://www.anped.org.br/reunioes/30ra/grupo_estudos/GE01-2759--Int.pdf>. Acesso em: 01 de dezembro de 2007.

FERREIRA, Glória. COTRIM, Cecília (Orgs). **Escritos de Artistas: anos 60 / 70**. Trad. Pedro Sússekind...et al. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2006.

GOLDSWORTHY, Andy. **A collaboration with nature**. New York: Harry N. Abrams, 1990.

GOMES, Paola. **Arte e geo-educação: perspectivas virtuais**. Tese de doutorado. Faculdade de Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

GULLAR, Ferreira. **A luta corporal**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

JACQUES, Paola Berenstein. **Apologia da Deriva: Escritos situacionistas sobre a cidade / Internacional Situacionista**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

KOOLHASS, Rem. **Espacio Basura**. Trad. Jorge Sainz. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.

LAGOA, Beatriz Rocha. **Mira Schendel: um ensaio sobre as monotípias**. Disponível em <<http://www.alfredo-braga.pro.br/ensaios/mira.html>>. Acesso em: 15 de setembro de 2007.

LISPECTOR, Clarice. Por não estarem distraídos. In: **Para não esquecer**. São Paulo: Círculo do

174

Livro, 1980.

MANGUEL, Alberto; GUADALUPI, Gianni. **Dicionário de Lugares Imaginários**. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MAUPASSANT, Guy de. **Contos fantásticos: O Horla e outras histórias**. Trad. José Thomaz Brum. Porto Alegre: L&PM, 2006.

_____. **Uma vida**. Trad. Roberto Domênico Proença. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

_____. **A herança**. Trad. Augusto de Sousa. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

_____. **Contos escolhidos**. Trad. Guiomar Rocha Rinaldi. São Paulo: Edições Melhoramentos, s/d.

_____. **Gustave Flaubert**. Trad. Betty Joyce. Campinas: Pontes, 1990.

MELIM, Regina (Org). **Amor: leve com você**. Florianópolis: Nauemblu / Parentesis, 2007.

_____. **P F**. Florianópolis: Nauemblu / Parêntesis, 2006.

POHLMANN, Angela Raffin. **A percepção do tempo na criação plástica**. Educação e Realidade, Porto Alegre, v. 30, p. 71-92, jul./dez. 2005.

POHLMANN, Angela Raffin. **Caminhos incertos em um território fértil: aproximações subjetivas na orientação da pesquisa em poéticas visuais**. In: REUNIÃO ANUAL DA ANPED, 30., 2007, Caxambu. Trabalho apresentado completo. Caxambu: Anped, 2007. Disponível em: <http://www.anped.org.br/reunioes/30ra/grupo_estudos/GE01-3674--Int.pdf>. Acesso em: 01 de dezembro de 2007.

PORCIÚNCULA, Márcio. **À Flor da pele: escrita como experiência sensual**. 2008. 127 f. Dissertação (Mestrado em Educação). Faculdade de Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

QUEIROZ, André; MORAES, Fabiana de; CRUZ, Nina Velasco e (ORGs.). **Barthes / Blanchot: um encontro possível?** Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

RUIZ, Alice. **Desorientais** Hai-kais. São Paulo: Iluminuras, 2008.

175

SMITHSON, Robert. **Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey**. Trad. Harri Smith. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

STALLYBRASS, Peter. **O casaco de Marx: roupas, memória, dor**. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

STHAL, Cassiano. **D'água do outro**. Porto Alegre: FAGED/UFRGS, 2007. Texto digitado.

THOREAU, Henry David. **Caminhando**. Trad. Roberto Muggiati. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

VALÉRY, Paul. **Monsieur Teste**. Trad. de Cristina Murachco. São Paulo: Ed. Ática, 1997.

WALL, Jeff. **Fotografia e inteligência líquida**. Trad. Carmen H. Bordas. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.

WEISS, Luise. **Monotipias: algumas considerações**. Cadernos de Gravura, Campinas, no 02, p. 19-27, nov. 2003. Disponível em: <http://www.iar.unicamp.br/cpgravura/cadernosdegravura/downloads/p2_GRAVURA_2_nov_2003.pdf> Acesso em: 03 setembro 2007.

WHITE, Edmund. **O flâneur: um passeio pelos paradoxos de Paris**. Trad. Reinaldo Moraes. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

176

DIF www.dif09.com

ENLIVRESCER www.enlivrescer.blogspot.com

FANTASIAS DE ESCRITURA www.fantasiasescritura.blogspot.com

FAITZ DIVERZ www.tomaztadeu.com

CAMINHO INVERSO www.caminhoinverso.blogspot.com

A MORTE É UMA BORBOLETA www.amorteumaborboleta.blogspot.com

GOLDY SWORTH <http://www.goldsworthy.cc.gla.ac.uk/> página acessada em 03 de maio de 2008.

WALY SALOMÃO http://walysalomao.com.br/?page_id=14 página acessada em 29 de novembro de 2008.

discografia

BUARQUE, Chico. Bom Conselho. In: CHICO BUARQUE. Chico 50 anos: o político. São Paulo: Polygram/Philips. 1994. 1 CD. Faixa nº 07.

GARCIA, Charly. Rezo por vos. In: CHARLY GARCIA. Parte de la religion. Sony. 2003. 1 CD. Faixa nº 07.

PAEZ, Fito. El amor después Del amor. In: FITO PAEZ. El amor después del amor. Warner Music. 1992. 1 CD. Faixa nº 01.