

Marcelo Coutinho

*isso*

entre o acometimento e o relato

Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
Instituto de Artes  
Programa de Pós Graduação em Artes Visuais  
Doutorado em Poéticas Visuais





Marcelo Coutinho

# *isso*

entre o acometimento e o relato

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de doutor em Poéticas Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sob orientação da Prof<sup>fa</sup>. Dr<sup>a</sup>. Elida Tessler.

Porto Alegre, RS, 2011.



Para **Antônio Souto Coutinho, Lisete Farias  
Coutinho, Marco Antonio Coutinho e Jane  
Pinheiro.**

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a **Lisete Farias Coutinho**, minha mãe, por sua força de vida, por sua sensibilidade de por do sol. Pela brisa do crepúsculo que me ensinou tão cedo a ver e me embrenhar, que me alertou desde sempre que tudo acalenta dentro um si um inquieto silêncio.

A **Antônio Souto Coutinho**, meu pai, pelo apoio passional e incondicional a seus dois filhos. Pela ética sertaneja que nos legou. Pelo poder de reinventar-se. Pela amizade sólida que temos hoje e que soubemos cozer juntos.

A **Marco Antonio Coutinho**, meu irmão, gêmeo por tantos anos. Renascemos juntos, diversos e amigos, em nosso segundo parto.

Agradeço a **Jane Pinheiro**, minha mulher, com quem vou morar no meio do mato, no nosso *Sítio São Serafim de Sarov, Sob a Proteção da Mãe de Deus*. Lá em *São Serafim de Sarov*, onde a casa vive aberta e o mundo pode entrar. Onde há uma imensa pitombeira, 60 jaqueiras velhas, 30 coqueiros, 40 pés de jenipapo, 40 pitangueiras, um grupo de macacos sagüins e revoadas de bem-te-vis e sabiás. Lá onde há beija-flores azuis do tamanho de besouros, borboletas que comem jaca podre, cobras peçonhentas, um riacho, três cães e uma mata. Lá em *São Serafim*, onde já mora nosso amor e nosso projeto de paz.

Agradeço muito especialmente a **Clylton Galamba**, meu grande e querido amigo que em sua nômade e errática pedagogia abriu para mim portas e janelas imensas. Ao professor Clylton, o mais visionário dos professores, responsável direto pela bifurcação que minha vida profissional tomou há treze anos atrás, responsável indireto pelo amparo racional que dei a minha vontade de fé. Foi Clylton que um dia me presenteou com um livro cuja melhor parte era a sua dedicatória que dizia: "O artista precisa lutar para não ser escravo da liberdade que a arte lhe dá".

Agradeço de forma muito carinhosa ao professor **Paulo Cunha**, meu primeiro orientador de mestrado, por seu desprendimento, por sua imensa generosidade. Devo a Paulo, nessa sua generosidade cega, numa manhã de sol e falência financeira, o fato de ser hoje professor.

Agradeço a **Elida Tessler**, orientadora deste trabalho, que me recebeu deste primeiro contato, ainda em 2006. Sou imensamente grato por sua confiança em meus trajetos e temas, pela liberdade criativa e pelo precioso incentivo que me deu em cada uma de suas delicadas leituras. Agradeço a Elida pela paciência com a minúcia de meu tempo interno, pela compreensão que teve nos momentos mais delicados pelos quais passei em Porto Alegre e em Recife. A Elida também agradeço, entre várias indicações de leitura, o belo *O Cartão Postal*, de Jacques Derrida, texto cheio de vigor e vísceras, de prazer e desespero, que deixa tão clara a possibilidade da reflexão e do conhecimento incorporarem a invenção e a criação de mundos e, assim, serem genuínas expressões da vida.

Agradeço a **Helio Fervenza** e **Maria Ivone dos Santos**, pela atenção e carinho com que me trataram desde o primeiro momento. Este carinho acabou por evoluir para alguns almoços nas frias tardes de sábado do inverno gaúcho. Além do atípico cachecol de lã dado a mim por Ivone para proteger do frio as minhas orelhas nordestinas, estes almoços me aqueceram muito. A conversa franca e calorosa marcou todos os meus contatos com Hélio. No quintal de sua casa e em sua sala de aula. Genuína preocupação e compromisso intelectual com a reflexão sobre o que seriam os caminhos pedregosos de uma pesquisa em artes foi o que vi nas disciplinas de Ivone e Hélio.

Agradeço a **Edson Souza** cuja atenção com a diferença é rara e pelo presente do belo livro de Giorgio Agamben. Meus agradecimentos também vão ao professor **Flávio Gonçalves** com quem cursei pela segunda vez a disciplina "Metodologia e Pesquisa em Poéticas Visuais". O prof. Flávio soube reparar as dificuldades e as peculiaridades dos processos de um estudante que, sem apoio financeiro, desloca-se 4.000 km para capacitar-se.

A companheira de departamento, **Maria do Carmo Nino**, que tão generosamente leu meus escritos desde que ainda eram um projeto a ser enviado a este Programa.

Agradeço ao meu grande amigo e parceiro de *Segunda Lei produtores Associados*, o escritor e cineasta **Gustavo Monteiro** que me apresentou *Crônicas da Casa Assassinada* do esquecido escritor brasileiro Lúcio Cardoso, que me revelou os raros diários deste escritor e que a partir deles me alertou sobre o possível valor literário dos meus próprios diários, presentes nesta tese. Ao meu irmão de baronato, Dom Monteiro, que antes de tudo me fez recobrar a razão, um dia em Olinda, me despertando de um pesado sono no qual a arte me surgia como uma imensa árvore morta, me lembrando que ela continuava a ser o que sempre fora: uma criança desesperada.

Agradeço a **Gustavo Felipe**, meu querido Dom Joe, segundo irmão de *Segunda Lei*, que com sua paciência monástica me ajudou a formatar graficamente esta tese. A Dom Joe, de quem um dia fui professor, que editou três de meus filmes e que acabou por me ensinar a editar.

Agradeço ao **Barão de Valença**, nosso Alcides Valença, por sua nobre presença no *Segunda Lei Produtores Associados*. Por ser ele próprio um incêndio. Por ter concedido a nós, seus humildes vassalos, os títulos de nobreza que hoje nos permitem fazer parte de seu seleteo baronato.

A **Anco Márcio Tenório Vieira**, à nossa amizade que completa este ano nada mais, nada menos, que 25 anos. Sempre tão próximo de mim mesmo quando nos distanciamos, com Anco travei as mais saborosas contendas intelectuais. E foi com ele que dividi um mesmo ceticismo quanto aos ares contemporâneos que subitamente passaram a soprar. Agradeço à Anco que cuidou das minhas coisas em Recife, que fez o que pôde junto à nossa universidade para me ajudar. A Anco, meu querido amigo velho, que periodicamente nos oferece o melhor "cozido à pernambucana" da cidade do Recife.



Agradeço ao meu grande amigo **Carlos Mascarenhas**, músico, crítico literário e psicanalista que, com tanta generosidade, repisou comigo alguns dos conceitos lacanianos, terreno já tão firme para ele, mas alagadiço para mim. Agradeço a Carlinhos que leu várias versões deste texto, que indicou preciosas leituras e que novamente esteve muito próximo de mim nesta segunda e derradeira caminhada acadêmica. A Carlinhos que, assim como eu, acredita que o conhecimento sempre foi, antes de tudo, criação poética.

Agradeço enormemente a **André Severo** que de mim escutou os desesperos de um primeiro ano sem dinheiro, isolado de minha terra, de meus humores e amores. Que procurou me acalmar no momento em que pensei em abandonar tudo. E que teria me incentivado caso eu tivesse de fato tudo abandonado, naquele inverno de 2007, quando peguei a estrada em meu jipe indo de Porto Alegre até o Recife. A André com quem tive o prazer de dividir aquilo que sei que nos une e que para nós é a vida: a criação e o trabalho. André Severo, sempre tão preocupado com meu bem estar em Porto Alegre, tornou-se para mim um irmão.

Agradeço igualmente a minha querida **Paula Krause** pelos tantos momentos em que me ofereceu o aconchego de sua casa, onde comemoramos três de meus aniversários. Que se preocupou em abrir não só sua casa, mas também a de seus pais para acomodar-me por dias. Para mim, filho, neto e bisneto de sertanejos do Nordeste do Brasil, povo emotivo, passional e sanguíneo, dado a demonstrações de afeto consideradas excessivas por alguns, não há medida para este tipo de generosidade. Tampouco para meus agradecimentos.

Agradeço a minha amiga **Maria Helena Bernardes** pelos cafés de final de tarde, pelo cuidado e carinho com que me recebeu em Porto Alegre. A Maria com quem sei que divido o gosto pela vasta poesia contida no exílio e na perdição. Agradeço também a Maria que tanto se empenhou e se dedicou na publicação do meu livro *Antão, o Insono, de Tomé Cravan*, incluído na primorosa coleção Documento Areal.

A **Neiva Bernardes** que me acomodou em sua casa no inverno de 2007, me tratando como filho. Sou para sempre muito agradecido aos mimos que dela recebi. Por seu arroz carreteiro e pelo cachecol de lã quente com o qual me presenteou para curar-me de uma pesada sinusite.

A **Ismael Portela**, amigo de tanto tempo e tanta estrada, por quem tenho tanto amor, que tanto me ajudou, cuidando com zelo do pouco que possuo.

A **Alexandre Moreira**, que mesmo num momento difícil de sua vida tão generosamente dividiu comigo seu pequeno apartamento. A Alexandre que esteve tão presente durante as filmagens de *Ô* no Rio Grande do Sul. A **Sandro** que também disponibilizou sua casa por dias, que me convidou para várias cervejas e sambas.

A professora **Jaqueline Brito Vidal Batista** da UFPB e a professora **Ana Lucia Bezerra** da UFPE que exorcizaram todo pormenor burocrático e ajudaram a sanar o meu eterno problema com as línguas humanas.

*Se minha casa pegasse fogo, eu salvaria o fogo.*

JEAN COCTEAU

*Mana, teus cabelos, mana*

*São os arvoredos.*

*Toca fogo neles, mana*

*De manhã bem cedo.*

CANÇÃO FOLCLÓRICA BRASILEIRA

## SUMÁRIO

### RESUMO

Pag. 18

### RÉSUMÉ

Pag. 19

### INTRODUÇÃO

Pag. 20

## PARTE I

### CAPÍTULO 0

Pag. 39

### CAPITULO 1

#### 1. Antes do Sussurro

Pag. 47

*O ruído das patas do mundo e o sono profundo da linguagem.*

#### 2. Um Dicionário para **Isso**

Pag. 49

*Descrição sucinta de um dicionário de neologismos / O inominável, o **Isso**, como o que subjaz ao dicionário / A objetividade contorcida / O dicionário como híbrido entre palavra e imagem / O dicionário como escrita poética / O dicionário como entreposto de linguagens / A “coisa” de João Cabral de Melo Neto e Jacques Lacan.*

#### 3. Uma Filosofia para o Silêncio

Pag. 57

*Wittgenstein e os trilhos esguios da linguagem / Wittgenstein e a filosofia como construtora de contra sentidos / Antropologia e lingüística relativista/ Filosofia da linguagem e a terapia do silêncio diante do inominável / O oroboro: a linguagem correndo atrás de seu próprio rabo / Deleuze e a arte como unguento / Heidegger e a arte como navalha e desvelamento / Arte e rompimento do silêncio / David Bohm e a invenção poética como método da física / Bemba, ile, sebastós, kaddash, YHWH: as falas de **Isso**.*

## CAPÍTULO 2

### 1. Linguagem sem Corpo e Fenomenologia

Pag. 67

*O indizível inexprimivelmente contido naquilo que é expresso / A fenomenologia como promessa alternativa a ciência / Fenomenologia como promessa de encontro entre o acometimento e o relato / Husserl e a “redução eidética” / Fenomenologia como introspecção cartesiana / Heidegger e a desconstrução da fenomenologia / Merleau-Ponty e a impossibilidade da fenomenologia / Acometimento e relato, fenomenologia e reflexão desincorporada / Francisco Varela e a reflexão ocidental como fantasmagoria / Francisco Varela, meditação budista e arte como conhecimento incorporado.*

### 2. A Embriaguês dos Dicionários

Pag. 79

*Uma fenomenologia embriagada / Entre a mão e a mesa / Palavra, alambique e destilação / Mundo transfigurado / Os delírios do discurso sóbrio / As razões do discurso embriagado / Hilda Hilst e a morte como um octaedro / Os dicionários e o hálito das palavras mortas / Theos, theoria, theoros, theaton.*

### 3. A Linguagem Incorporada

Pag. 87

*Uma proposição metodológica / Linguagem incorporada como ação poética / Linguagem incorporada e tradição filosófica ocidental / Hölderlin e a linguagem como forma poética de habitação / Heidegger e o esquecimento do Ser / A linguagem incorporada como atualização do ato de nomear / Linguagem incorporada e inauguração do mundo / A evocação do silêncio para a palavra / O silêncio como as vozes de **Isso** / O silêncio como glossalia / Isaac de Ninive, o silêncio e seu fruto sem linguagem.*

## CAPÍTULO 3

### 1. A Linguagem dos Campos e o Urro das Florestas

Pag. 95

*O dicionário como fuga dos campos disciplinares / **Isso**, ou a “coisa”, como “causa” das linguagens e dos “campos” / Michel Foucault e o “campo” como metáfora máxima da posse, demarcação e controle dos discursos / Um “campo” para arte / Edson Souza e a “burocratização do amanhã” / Gilles Deleuze e a epistemologia como “aparelho de repressão do pensamento” / O especialista e a construção do bárbaro / Thomas Kuhn, “ciência normal” e “paradigma” / Auto-referência e o ponto cego do “paradigma” / A disciplinarização do saber e o mercado de futuros dos bens simbólicos / O dever do saber e a perda de sua potência desadormecida / Arte moderna e a construção de seu bárbaro / Arte contemporânea e a institucionalização do escândalo / Os efeitos dos controles epistemológicos aplicados à arte / Arte como disciplina, redundância e fechamento disciplinar / Arte contemporânea, citação e remake / Hans Belting e uma “era de epílogos” / Hegel e a noção de “identidade” aplicada a formação dos campos disciplinares / Edson Souza, “passividade entristecida” e contemporaneidade.*

## 2. Por uma Ecologia do Conhecimento

Pag. 125

*As leis dos campos e os hábitos das florestas / Ecologia como alternativa à epistemologia / As idéias e as zonas indeterminadas de seus contágios ecológicos / Compossibilidade de diferenças e criação artística / Espinosa, a dança das alteridades e a agregação de forças / O devir orgânico da obra de arte e o apetite por suas alteridades disciplinares / Ao invés de “campo”, “floresta”; ao invés de “disciplina”, “espécie” / “Alelobiose” como princípio de criação artística / Subespécies, híbridos e a perene desfiguração das identidades discursivas / Pierre Coulibeuf e mutualismo entre cinema, dança e performance / André Severo e o teratismo da filosofia com subespécies das artes plásticas / Michel Leiri e o parasitismo entre literatura e etnografia / Lygia Clark, deriva genética e exumação curatorial / Tomé Cravan, memorialismo, filosofia, neurociências e complexidade / José Celso Martinez, o “Juízo de Deus”, teatro e body-art / Vídeo, cinema, ópera e o fluxo “excêntrico” das expressões.*

## PARTE II

### CAPÍTULO 1

#### 1. O Des-esperado

Pag. 145

*Francis Bacon e as contorções do grito / Gilles Deleuze e as forças que impelem o grito / **Isso** e as forças do amorfo / Arte como **Isso** que desfaz a espera / Arte como **Isso** que faz des-esperar / **Isso**, o autor e a “matéria castigada”.*

#### 2. Por uma Genealogia do Des-espero

Pag. 151

*George Bataille: a angústia não se aprende / Melancolia como marca de nascimento / O deslocamento ontológico / Nascimento precário e a falência dos códigos / A fortuna dos titeres / Corpo doente e adoecimento simbólico / O desconhecimento da palavra “repouso” / A administração dos escombros / Claude Lévi-Strauss, os rebentos anômalos e o anátema / Os lugares não ocidentais para aberrações.*

#### 3. Nascimento e Exílio

Pag. 157

*Seringas e eletrodos / Os lugares modernos para a aberração / A clausura dos diagnósticos / O emasculado e o autista / O doente e o louco / Os olhos da loucura / As heranças do mal estar / O muro e a mulher grávida de morte / Bataille e a ingenuidade da angústia / Vital adoecimento e asfixia do nascimento / A obsolescência dos diagnósticos / Os Mundugumor e o cordão umbilical / Os parteiros de si / Marcel Duchamp, Piet Mondrian e o apagamento do artista romântico / Duchamp e as surpresas do “coeficiente artístico” / Ready-made, infravele, arte e transubstanciação / Duchamp e Mircea Eliade, ready-made e o sagrado / No sertão com Walter de Maria, Richard Serra e Robert Smithson / Heidegger e a arte como autora do artista / Blanchot e os cuidados com **Isso**.*

## CAPÍTULO 2

### 1. O Incêndio como Método

Pag.175

*A casa de Jean Coucteau / O fogo primevo e a fulminação do controle / O inaugural e a nata despossessão / O incêndio como método.*

### 2. Breve História dos Incendiários

Pag. 177

*Breve histórico de uma Metodologia / Luis Buñuel e a embriaguês como método / Eu invadido / Eu como cavalgada para Iiso / Surrealismo, experiência científica e literatura / Les Champs Magnétiques, André Breton e Philippe Soupault / Fezes emprestadas e abismos minúsculos / A epidemia dos sonos / Luis Buñuel e as práticas do hipnotismo / Para quem do surrealismo: as raízes históricas do non-sense.*

### 3. O Deserto em Chamas

Pag. 193

*Luis Buñuel, Santa Tereza D' ávila e San Juan de La Cruz / São Simeão, o estilista e uma hagiologia embriagada / A tradição cristã e o corpo arrebatado / Monaquismo primitivo, a vida entre os búfalos e o corpo como recordação do homem.*

### 4. A Cozinha dos Êxtases

Pag. 199

*George Bataille e os êxtases de "A Experiência Interior" / Maurice Blanchot e o desaparecimento das coisas / A praga do "artístico" na arte e do "literário" na literatura / O sentido último não possui nenhum sentido / o não-saber como método de conhecimento / A "experiência interior" como encontro com o Outro / São Serafim de Sarov, e o saber da ignorância / São Paulo e a necessidade de rasgar a lei / Bataille, a tradição cristã e o método apofático / Lacan, o sublime e a instauração do desmedido.*

## PARTE III

## CAPÍTULO 1

### 1. Um Diário Para o Incêndio

Pag. 217

*A escrita como estratégia para continuar falando / Hélio Oiticica, Gilberto Freyre e os diários como tratamento para um espírito em risco / Marcel Duchamp e a arte como possibilidade de ser um indivíduo / O fundo de minhas rachaduras / A escrita como construção de um corpo inexistente / Falência de sentido e cotidiano desencantado / Paisagens imperceptíveis / Meus olhos de bicho / Mais de duas centenas de sonhos / Antônia, febre espanhola e a visita do morto / Paralisia do sono como herança / Vultos no quarto / O homem de chapéu e a urina das crianças / Os estupros do mal / As frases ditadas / Os arranhões na pele do papel / Algo em mim sabe / João e o palimpsesto.*

## 2. A Fala e o Falo

Pag. 245

*A rebentação do mundo agora / O rodar das rodas e o peso do mundo sobre o chão / O falo de Lygia Clark e o pavor da criança / Num minuto, todos os séculos.*

## 3. Catorze Palavras

Pag. 237

### 4. Vêdo

Pag. 243

*O abismo do velho corredor neoclássico / As vozes sussurradas e a epifania semiótica/ Árvores, café frio e o sono da mulher / vêdo e a insuficiência dos substantivo / Deleuze, Guattari e as “coordenadas semióticas” / Adjetivos mal-trapilhos, verbos coxos, singulares zarolhos e a megalomania dos plurais.*

### 5. Arra

Pag. 251

*O Rio Capibaribe e a voz da ponte / Tudo quer viver em mim / A natureza perdida dos inícios / Claude Lévi-Strauss e a língua chinuque / Murilo Mendes e o Coração das Trevas / Esmeraldas, libélulas, burricos e homens / Arra e “eus”/ Arra, instalação e a sala arruinada / Um cais para o céu e a terra / Ratos e baratas / Projetando escombros / Arra e vídeo performance / As vestes brancas de Arra.*

## 6. Tempo e Escultura

Pag. 261

*Andrei Tarkovski, saba e o esculpir do tempo / “Nostalgia”, “O Espelho” e o plano-seqüência / Performance, plano-seqüência e a ilusão da neutralidade / Edgar Morin, Jean Rouch e a representação nos documentários / Aveclo e vídeo-instalação / Alhime e exaustão.*

## 7. Arra e o deserto

Pag. 279

*Antes de representação e realidade, a verdade / Blade Runner e o suicídio das máquinas / A verdade de Vito Acconci e a ilusão dos reality shows / Arra , cinema e artes plásticas /*

### 8. Raar

Pag. 283

### 9. Aveclo

Pag. 289

## 10. Do espaço ao tempo

Pag. 299

## 11. Imagem e temperatura

Pag. 309

12. *Arra Olo Raar*

Pag. 313

13. Ô

Pag. 319

CONCLUSÃO

Pag. 327

BIBLIOGRAFIA

Pag. 331

ÍNDICE DE IMAGENS

Pag.



## RESUMO

O que move este texto é algo que se passa fora da linguagem. Nunca houve nome que batizasse esta força. Para afirmar sua potência anônima chamei esta força de *Isso*.

*Isso* que toma o corpo e arrasta a percepção não é linguagem. Mas impele a linguagem a falar. Esta fala, sempre precária, ocorre no atrito febril entre o acometimento e o relato. As fagulhas do atrito entre sensação e linguagem serviram de combustível para tudo o que fiz como artista. E este percurso é o que procurei expor aqui.

Há 14 anos pus em curso a construção de um dicionário que se montava sobre este paradoxo: nomeava *Isso* cuja natureza é escapar das nomeações. Para este dicionário criei verbos, adjetivos, substantivos e pronomes. Estes neologismos procuravam definir os acometimentos provocados por *Isso*: deslizos perceptivos, rupturas espaciais, lapsos corporais, ausências temporais, invasões repentinas de outras lógicas. Se *Isso* é o fundo para o que escrevi, este dicionário seria a figura.

Este dicionário, tramado entre palavra e imagem, surge aqui como um estudo de caso. Ele é a forma que encontrei durante um período de minha vida profissional para dar voz a esta força.

Assumo neste ensaio uma linguagem-criação e não uma linguagem-representação. Neste ensaio a arte e a criação não servem apenas de objeto. Elas surgem como método. Método para a evocação de *Isso*. A meu ver, este é o meio de manter juntos acometimento e relato: criar um relato que seja, em si, acometimento. Acometimento para quem o escreve e acometimento para quem experimenta seu relato.

## RÉSUMÉ

Ce qui met ce texte en mouvement est quelque chose qui se passe hors du langage. Il n'a jamais eu un nom qui puisse baptiser cette force. Pour firmer sa puissance anonyme, je vais l'appeler *Cela*.

*Cela* qui prend le corps et entraîne la perception n'est pas le langage. Mais, pousse le langage à parler. Cette parole, toujours précaire se passe avec la friction fébrile entre la manifestation subite d'un sentiment et le récit. Les étincelles de la friction entre la sensation et le langage ont servi de combustible pour tout ce que j'ai fait en tant qu'artiste. Et ce parcours, j'ai cherché l'exposer ici.

Il y a 14 ans, j'ai mis en oeuvre la construction d'un dictionnaire qui se développait sur ce paradoxe : il nommait *Cela* dont la nature était échapper des nominations. Pour ce dictionnaire, j'ai créé des verbes, des noms et des pronoms. Ces néologismes cherchaient définir les manifestations subites de sentiments provoquées par *Cela* : glissements perceptibles, ruptures spatiales, laps corporels, absences temporelles, invasions soudaines d'autres logiques. Si *Cela* est la base pour ce que j'ai écrit, ce dictionnaire serait la figure.

Ce dictionnaire, tramé entre le mot et l'image, apparaît comme une étude de cas. Il est la façon que j'ai trouvée pendant une période de ma vie professionnelle pour donner la voix à cette force.

J'assume dans cet essai un langage-crédation et pas un langage-représentation. Dans cet essai, l'art et la création ne servent pas seulement d'objet. Ils apparaissent comme méthode. Une méthode pour l'évocation de *Cela*. À mon avis, c'est le moyen de maintenir ensemble la manifestation subite d'un sentiment et le récit : créer un récit qui est en soi-même, la manifestation subite d'un sentiment. La manifestation subite d'un sentiment pour celui qui l'écrit et la manifestation subite d'un sentiment pour celui qui essaye son récit.

## INTRODUÇÃO

### I

Fora de toda e qualquer linguagem, forte e selvagem, age pungente uma presença. Esta presença é o desmanche das sintaxes. É o colapso das descrições. É a entropia das significações.

Esta presença nunca possuiu nome. Por mais que tenha passado por inúmeros batismos no correr da história. Íntegra, ela mantém-se como o eterno avesso dos nomes. Por isso chamei esta força de *Issó*. Um pronome demonstrativo, genérico e inexato. Um tipo qualquer de resto, de sobra indefinida.

Se é bárbara e pagã, esta presença impele os batismos, atrai os discursos e move as nomeações. Desagregadora, desordenadora, ela é, paradoxalmente, a energia que gera agregação e ordem. Abissal, essa presença é a queda que acossa toda edificação. Diante desse abismo, a linguagem percebe-se arruinada. E por *Issó* se contorce, falando apressada, erguendo apavorada suas novas ruínas. O que mantém o perene dizer das linguagens é a percepção de que seu próprio dizer é a expressão de uma queda.

Se não há nome que aquiete esse reboliço, se não há água que aplaque este incêndio, quem sabe possa se falar algo sobre sua índole. Sua índole é a fuga. É chuva no deserto. É fogo em alto mar. É enfim, o avesso. O avesso moebiano dos sistemas de significação.

Pode-se dizer que, para além das linguagens, os sistemas sociais são movidos por esta força. Os estados e suas leis, os matrimônios e seus parentescos, a história e suas morais, o conhecimento e suas disciplinas são estratégias de sobrevivência diante deste eterno incêndio. Estratégias temporárias para que o mundo surja como planície estável, reconhecível, ordenada, salva dessa fulminação.

Os sistemas de significação não passam de esquecimento. E recobrar a memória é aperceber-se que, se nos ensinaram alguma coisa, foi a dormir. Dormir e sonhar um sonho quieto. Pálido e previsível.

Neste ensaio, por mais envelhecido e obsoleto que possa parecer, a arte é assumida como uma maneira de acordar. Ela só faz algum sentido para mim quando vista assim: uma espécie qualquer de anti-barbitúrico, de remédio para os remédios.

A arte é uma espécie de sucedâneo. É emplastro para ferida braba. É bálsamo para febre terçã. Encarada como remédio, a arte possui a mesma natureza dúbia dos venenos e dos antídotos.

Ela serve de vereda, de porta arrombada, para que esta presença surja, para que o hálito deste incêndio, sem nome e sem idade, adentre. Ao mesmo tempo, é capaz de usar a fulminação desse calor para aquecer o frio das febres ou com ele forjar a lâmina dos metais.

Usar a doença como lenha que aquece e cozinha a saúde: viver de morte e morrer de vida, como disse Heráclito. Não há para mim outra forma de encarar a arte. Ela é a grande metáfora da vida, uma equação sempre precária entre *Erós* e *Tanathós*, o miolo glorioso de todas as tragédias.

Atingido que fui desde sempre por este incêndio, construí para a arte uma pequena e precária equação. Ela ganhou a forma de um dicionário. Há quatorze anos atrás criei um dicionário para aquilo que não pode ser dito.

Cada uma das palavras que criei para este dicionário reencenava como que num palco precário este inútil movimento de contensão, esta débil vontade de domínio sobre aquilo que escapa. Não há como deter aquilo cuja natureza é

a fuga. E reencenar o ato de nomear o que foge era para mim acusar, deixar à mostra a falência da representação.

Neste dicionário, nascido para acusar a fratura, criado para falar sobre a dificuldade da fala, estruturado para ser um depósito de restos havia, quem sabe, os ares de um antigo estilo de arte chamado “grotesco”<sup>1</sup>.

O riso nervoso, a paixão constrangida, o paradoxo de rezar diante de um gigantesco muro de pedras para tocar as vestes de Deus. Sob a face do grotesco, todo empreendimento humano assume para si a aparência de caricatura<sup>2</sup>.

Vejo nos dicionários este mesmo riso nervoso. Basta procurar neles o verbete com a palavra “cor”:

**Cor.** subs.fem. **1.** propriedade de radiação eletromagnética, com o comprimento de onda pertencente ao espectro visível, capaz de produzir no olho uma sensação característica. (Outras condições fisiológicas podem resultar na mesma sensação). **2.** a coloração predominante de um ser, de conjunto, etc; colorido. **3.** A cor ou o conjunto de cores que constituem

---

**1** Diz Kaiser sobre o grotesco contido em um conto do séc. XIX, do suíço Gottfried Keller: “No começo rimos (...) mas, aos poucos, à medida que a atmosfera se torna cada vez mais tensa, o riso se converteu em sorriso angustiado e, finalmente, desapareceu de todo. Ficamos perplexos; sobretudo diante dos fracassos, não sabemos como devemos entendê-los”. Para além das linguagens específicas, atravessando indiferente períodos históricos, o grotesco tem um tortuoso trajeto como categoria estética. Em um primeiro momento surge em escavações na Roma do séc. XV como um tipo de pintura ornamental excessiva e degenerada, considerada expressão própria de povos e períodos históricos bárbaros. Mas reaparece a todo o momento, em especial nas culturas mediterrâneas. Kaiser refere-se à música de Ravel, a “Gargantua e Pantagruel” de Rabelais, as pinturas e gravuras de Goya, ao “Apocalipse” de São João, aos contos e poesias românticas de Hoffmann, Hofmannsthal e Lautréamont, ao teatro de Pirandello, aos romances de Kafka, a produção surrealista e mesmo a textos escritos por Kandinsky. É possível ir adiante e recordar de “Malone”, “Esperando Godot” ou “Dias Felizes” de Samuel Beckett; de “A Casa dos Espíritos”, “Art Must Be Beautiful”, “Balcan Baroque” de Marina Abramovic; dos números de Roman Opalka; de “Batterby” de Herman Melville ou “Bouvard e Pécuchet” de Gustave Flaubert. (KAISER, Wolfgang. **O Grotesco**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987. p.13)

**2** Em 1775, o teórico da caricatura Wieland, descrevia como um dos três gêneros do caricaturesco: “as exageradas, onde, com algum propósito especial, aumenta a deformidade de seu objeto, mas procede de um modo tão análogo ao da natureza que o original continua sendo reconhecível”. Nesta interessante epopéia do grotesco como categoria estética no correr dos séculos na cultura ocidental, a ampliação de tal termo deu-se no século XVIII através de um interesse “assaz inquietante” pela caricatura. A redescoberta do “Dom Quixote” de Cervantes, a aparição de “As Viagens de Gulliver”, de Jonathan Swift denotaria um interesse pela distorção, pela intensificação da desproporção, pela acusação daquilo que é “característico”, portanto, “caricato”. (WIELAND. *apud* KAYSER, Wolfgang. *Op. Cit.* p. 30)

elementos distintivos ou simbólicos de alguma coisa.<sup>3</sup>

De forma um tanto alucinada, após 13 definições - das quais só transcrevo as 3 primeiras - a cor é definida como sendo... cor. O dicionário declara seu limite e sua exaustão.

Se a experiência da cor não possui amparo no mundo dos conceitos, que dirá tremores musculares, desnorreamentos febris, desejos sem objeto, tristezas nucleares, cansaços injustificáveis, tranqüilidades desumanas.

É de outra natureza a matéria que constitui estes arrebatamentos singulares. Estas planícies, abismos e florestas são desfavoráveis a qualquer dizer. Tingem o mundo com seu hálito. E, sou obrigado a dizer, se impõem como o mais sólido miolo da verdade.

Estes fragmentos fugazes da verdade, que invadem e se evadem tão rápido dos corpos, são comparáveis a um incêndio. Por isso a imagem do incêndio é o fio que costura tudo o que aqui escrevi. Pois esta verdade calcina toda certeza. Põe aquele corpo arrebatado em um caminho de fuga. Incute naqueles olhos a certeza de que toda fixação, todo descanso, todo domínio e posse é vã ilusão.

Seria ainda possível parar? Parar e observar? Sentir muito profundamente se aquilo que nos ensinaram a chamar de “eu” corresponde à experiência que vivemos aqui neste lugar aonde caímos? Para isso é preciso parar. Mas quem hoje é capaz de parar? Seria possível dotar de voz isso que obsolesce, que põe fogo até mesmo nesta pequena partícula lingüística? Partícula esta sobre a qual foi edificada toda a cultura ocidental?

Em meu dicionário criei a palavra *arra*. E foi assim que a defini:

**arra.** pron. pess. da 1ª pessoa singular. **1.** algo de funcionamento intenso destinado a reter e reconduzir as várias retenções e reconduções vindas de outros algos. **2.** algo que balbucia através de outro algo que também balbucia. **3.** algo que é fruto de uma matriz perdida, e que, por sua vez, será uma matriz perdida para outro algo.

---

<sup>3</sup> Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa.

## II

A estrutura narrativa deste ensaio foi projetada como um livro aberto. Simultaneamente, duas falas são tecidas. Uma flui nas páginas pretas do lado esquerdo. A outra, nas páginas brancas do lado direito.

A fala da esquerda vem do passado. Trata-se da transcrição de trechos de uma coleção de diários, escritos nos últimos 22 anos. Nesta coleção está expresso, desde seu nascedouro, todo o longo processo que culminou na formulação deste dicionário. Lançar mão deste material é refazer uma trajetória e travar um diálogo com aquilo que de alguma forma gerou há muitos anos as preocupações que norteiam esta tese.

Neste conjunto de 21 cadernos foi e ainda é sistematicamente anotado um amplo espectro de atividades cotidianas. Esboços de teorizações, entrecruzamentos de leituras, autores lidos e articulados se misturam com escritos pessoais e projetos de obras - a maioria nunca executada. Além de retalhos de jornais, citações, fotografias pessoais, gráficos e imagens de obras de arte minhas e de autores com os quais dialoguei.

Hoje à distância, relendo e transcrevendo parte deste material, não raras foram as vezes em que me assustei. Vi que a linguagem era encarada por mim como muro, obstáculo ou clausura desde muito cedo. E durante muitos anos esta visão se constituiu como uma dolorosa obsessão.

Foi no exercício diário de anotações nestes cadernos que descobri que a escrita pode ser algo muito diverso de uma pura expressão. Ali descobri que a escrita era criação.

Que ela era capaz de dar forma a uma vida que se apresentava disforme. E que seu bafejo sobre o cotidiano possuía efeitos balsâmicos. Através do exercício quase diário da escrita, me liberei de muitos demônios. E hoje, ao reler estes cadernos, constatei, sem receio de incorrer em exagero, que graças a eles sobrevivi.

Com o passar dos anos, a atenção destas anotações passou a recair também

sobre estados sensoriais de exceção. Sonhos, devaneios, sensações fugidias, percepções especiais dos espaços nos quais eu percorria.

Todas estas anotações me serviram de base não apenas para a confecção de trabalhos. Elas impuseram sobre mim um hábito. Um hábito que me mantém aberto e pré-sensibilizado para outra frequência de percepção, diversa do adormecimento cotidiano. E foi nesta outra frequência, sempre convocada através da escrita diária, que surgiram as bases de minhas palavras e de meu dicionário: aquilo que chamo de “deslizes sensoriais”.

Ao lado desta fala que flui do passado, há a fala do presente. Esta voz do presente é a tese. A voz da tese segue o projeto de uma escrita incorporada. Esta voz procura trazer para seu corpo aquilo que evoca e que a faz falar. Neste sentido procura localizar-se no solo da *poiesis* e seu *logos* seria aquele que Merleau-Ponty chamou de “*logos* estético”.

A meu ver, a forja da palavra e da escrita é a melhor estratégia para encurtar distâncias entre o acometimento e o relato. Portanto, aqui o método não é encarado como uma ação externa sobre um objeto. Aqui método é objeto.

O formato de livro aberto, onde duas narrativas escorrem em paralelo uma ao lado da outra, permite a emergência de outro tipo de nexos. Um tipo de nexos sempre indireto, nascido do atrito de duas coisas que estão próximas fisicamente uma da outra. Este tipo de deslizamento semântico se estabelece por contaminação.

Até a renascença este tipo de similitude por contaminação ainda vigorava e era chamada de *convenientia*: um modo de relação que estabelece semelhanças entre desiguais por proximidade espacial. O sentido surgido do contágio entre categorias díspares por mera proximidade física nos faz ver que o sentido, como diz Michel Foucault, “(...) pertence menos às próprias coisas que ao mundo onde elas se encontram”.

*Aemulatio*, *simpatia*, *continuum*, *analogia* são apenas quatro das dezesseis categorias de similitudes pinçadas por Michel Foucault de uma “semântica da semelhança” que vigorava até pelo menos o início do século XVII. Estas ca-



tegorias descreviam os vários tipos de enlace estabelecidos entre as coisas do mundo e, para além das coisas, das palavras. Vale à pena atentar que estas semânticas da semelhança não serviam à poesia. Elas eram a base da medicina, da botânica, da química, da astronomia entre outras atividades <sup>4</sup>.

É curioso reparar que na modernidade o princípio renascente da *convenientia*, parece estar fortemente presente na linguagem cinematográfica. É através do processo de edição, no artifício do corte e da montagem, que duas imagens díspares se atritam. Neste atrito, neste espaço invisível entre imagens, eclode um sentido. Um sentido que nunca está nas imagens, mas sempre em seu avizinhamento. A seqüência temporal do cinema, assim como a arquitetura do livro, são o continente, o contexto, no qual todo retalho e fragmento flutuam e se chocam, provocando a aparição de novas e inesperadas exegeses.

O escritor e roteirista Jean-Claude Carrière traça alguns paralelos bastante férteis entre as convenções que acabaram por estabilizar a forma dos livros e as convenções que formataram o cinema. O efeito do “corte” cinematográfico pode ser visto no recurso tipográfico dos espaçamentos mais longos entre parágrafos de um mesmo capítulo de livro. Estes espaços em branco sugerem uma pausa, um suspiro em meio a um fluxo <sup>5</sup>.

O escritor William Burroughs atentava para detalhes sobremaneira importantes e ao mesmo tempo negligenciados que compõem o ato de manipulação e leitura de um livro. Burroughs comenta que nossa leitura lê não apenas uma linha, de forma linear, mas que os olhos resvalam em palavras de outras áreas da página e que esta leitura quase inconsciente interfere e acaba por compor a leitura principal. Fala também do ato de virar a página, como intervalo, corte <sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 25

<sup>5</sup> CARRIÈRE, Jean-Claude. *A Linguagem Secreta do Cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995. p. 25.

<sup>6</sup> BURROUGHS, William. *In Os Escritores 1: As Históricas Entrevistas da Paris Review*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

A arquitetura deste ensaio incorpora o princípio narrativo do corte e da montagem. Os dois lados deste volume aberto funcionam como uma “tela” dupla que oferece ao leitor uma dupla leitura. Minha intenção, além de entrecruzar duas temporalidades de escritos, é criar na própria experiência da leitura um espaço no qual se atritam e se contaminam duas informações.

Vale à pena lembrar que este tipo de experiência narrativa, se é incomum, não é nova e possui vários antecedentes. Já no século XIX Stendhal usou páginas negras dentro de um de seus romances. O romance “Avalouvara” de Osman Lins, “Panteros” de Décio Pignatari, a prosa-colagem dos livros de Valêncio Xavier, são alguns exemplos brasileiros deste tipo de invenção narrativa, onde imagem e palavra se atritam em um tipo de narrativa não linear <sup>7</sup>. A meu ver optar por este tipo de construção não é ceder aos caprichos de um mero exercício estilístico. Trata-se, como disse acima, de uma atenção sobre a matéria da narrativa. É uma aposta de que outros sentidos só emergem quando alteramos seus trilhos.

### III

As páginas brancas deste ensaio foram divididas em 3 partes. Cada parte dividida em seus respectivos capítulos. Em todos eles objeto, teoria e método são unos. Mas em cada um há especificidades. A descrição destes conteúdos específicos está presente de forma detalhada no sumário para que o leitor possa localizá-los com mais facilidade.

O primeiro capítulo da Parte I não possui a numeração 1. Numerei-o como Capítulo 0. Assim penso indicar melhor um tipo especial de começo. Um co-

---

<sup>7</sup> Ver de Décio Pignatari **O Rosto da Memória** (São Paulo: Ed. Brasiliense, 1986) e **Panteros** (Rio de Janeiro: Editora 34, 1992). Ver de Osman Lins **Avalouvara** (Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1979). De Valêncio Xavier, ver **O Mez da Grippe** (São Paulo: Companhia das Letras, 1998) e **Minha Mãe Morrendo e o Menino Mentindo** (São Paulo: Companhia das Letras, 2001).

meço que por estar antes da fala, por ser algo que convoca a linguagem, dar-se-ia antes do início.

Nele, aparece a voz da linguagem que fala em primeira pessoa. A linguagem fala apressada, angustiada e imperativa em sua luta para engolir os homens e através deles defender-se de *Issó*. Logo depois aparece a voz do homem que domestica a linguagem e a empena para tecer os seus relatos.

Esta segunda voz descreve uma cena: uma sala invadida por uma luz matinal. A cena relatada é a imagem mais antiga de que me lembro. Provavelmente ocorreu entre meus dois ou três anos de idade. Esta antiga lembrança estranhamente nunca me abandonou. Nesta sua aparente simplicidade continua a se esconder uma força incomum. Ela é a mais antiga imagem que possuo desta invasão do que chamo de *Issó*. E esta sala iluminada parece ser o primeiro de seus territórios arrebatados.

Encurtar a distância entre palavra e corpo. Foi o que cobicei. Desejei que a palavra recobrasse sua carne. Por isso sempre olhei com espanto o vigor de povos não ocidentais. Povos como os Dogons africanos que vivem nas bordas do deserto do Saara, para os quais a linguagem sempre foi uma das extensões da natureza.

Entre eles, ali à beira do nada, morando em buracos escavados nas escarpas das cordilheiras, a palavra surgiu da mesma matéria que um dia formou o cosmos. As pedras são “palavras densas”, mineralizadas. A água é o “sorriso da palavra”. A nuvem é o “lugar onde são gestadas”. E a chuva, sua “jubilosa aclamação”. A semente que se lança na terra é uma palavra em promessa. A terra é cultivada com a enxada e com a palavra cantada, para que assim a semente brote forte <sup>8</sup>.

Por isso os Dogons vigiam cuidadosamente a fala. Pois sempre há o risco de surgir “palavras sem semente”. Assim, estéreis, sem capacidade de germinar, estas “palavras mortas” são a traição da vida e de toda criação <sup>9</sup>.

Antes de um dicionário, antes de uma obra de arte, o que procurei neste ensaio

<sup>8</sup> BERGERET, Yves. *Língua dogon: Os macacos, o escorpião e a serpente*. Correio da UNESCO, n. 2. 2009. (<http://typo38.unesco.org/pt/cour-02-2009/cour-02-2009-3.html>)

<sup>9</sup> VERGANI, Tereza. *A Criatividade Como Destino: Transdisciplinaridade, Cultura e Educação*. São Paulo: Ed. Livraria da Física, 2009. p.286.

foi encontrar a força crepitante que faz arder a criação. Seja ela qual for. Tentei entoar uma canção, quem sabe um prelúdio, que servisse de solo fértil para minhas poucas sementes.

#### IV

Iniciei os esboços destes escritos há quatro anos atrás imaginando que teria como escolta um já estável grupo de autores. Pensei que teria em minha retaguarda Wittgenstein, tão forte para mim há 15 anos atrás. E na minha frente, abrindo os caminhos, estariam Gilles Deleuze e Ilya Prigogine, Humberto Maturana e Francisco Varela, Gregory Bateson e Edgar Morin. Pois estes eram os autores de meu presente.

Mas, como diz Humberto Maturana, o caminho se faz andando. E para minha surpresa, foi Martin Heidegger quem se apresentou.

Foi em Heidegger que encontrei a idéia de “esquecimento do ser” e da arte como meio de recobrar a memória. Foi nele que vi ser objetivamente tramado o regresso da linguagem e da reflexão ao seu solo originário, o poético.

A linguagem vista assim é evocação do ser para a palavra. É transsubstanciação e re-encantamento. Se Prigogine disse que a ciência é uma “escuta poética da natureza”, penso que o poético bem poderia ser a voz vasta desta mesma natureza.

Mesmo descobrindo no ritmo de minhas passadas os passos de Heidegger, Gilles Deleuze e os autores das abordagens de complexidade permaneceram meus companheiros de caminhada.

Edgar Morin e seu conceito de “calor cultural”<sup>10</sup>, Ilya Prigogine e seu conceito

<sup>10</sup> O “calor cultural” proposto por Edgar Morin é o conceito físico de “entropia” aplicado aos sistemas sócio-culturais. A entropia é a medida de movimento molecular e desordem em um dado sistema térmico. Esta desordem deriva do calor aplicado a este sistema e será ela que garantirá a produção de energia. Sem calor, sem desordem, não há produção de energia. Para Morin o que pode produzir calor em uma cultura? Pequenas fraturas simbólicas, fissuras semânticas, desvios condutuais, descontinuidades lingüísticas produzem desordem dentro de uma ordem cultural podendo assim “aquecer” o sistema e garantir

de “estruturas dissipativas”, Edson Souza e um “espaço para o exílio”, Gilles Deleuze e a arte como “potência agramatical”, como “a voz de povos sem voz”: é isso o que de fato me interessa. Foi isso o que fiz durante tantos anos de trabalho. É isso o que move até hoje a minha vida. E é isso o que este ensaio tenta incorporar.

O que aqui expus é fruto de minha adesão, como artista e pesquisador, a reforma paradigmática operada pelos autores de complexidade. Muito especialmente de Edgar Morin. Se seu nome aparece discretamente, é pelo fato dessa mudança de olhar proposta por ele já ser parte de minha carne e correr apressada em minhas veias. O contrabando de saberes, a identidade corrompida é a força indomesticável de Morin. E foi isso o que este homem organizou em mim, de forma tão decisiva há anos atrás, durante a escritura de meu primeiro livro, “Antão, O Insone, de Tomé Cravan”.

Desinsularizar a arte, despi-la de seus objetos. Defini-la como força de rebenção. Pensar suas origens como energia circular de desordem e reordenamento. Proteger essa potência inaugural dos arados, das safras e de sua economia. Reconhecer o plantio e o mercado de futuros que tentam eliminar do devir o inesperado. Alertar para a disciplinarização do saber como mercado de futuros dos bens simbólicos, como maquinaria de controle e poder. Romper o círculo tautológico, o oroboro que impõem sobre a arte o que penso ser uma melancólica urgência contemporânea.

Proponho uma ecologia do conhecimento. Sugiro que se troque a metáfora arada do “campo” pela metáfora densa e descontrolada da “floresta”. Sugiro a substituição da palavra “disciplina” pela palavra “espécie”, mais orgânica e mutável. Falo de formações alelobióticas e do nascimento espontâneo de híbridos inter-espécies. Exponho a família de desviados que penso fazer parte e defendo a necessidade de pôr em holocausto, sobre o altar do devir, heranças e sobrenomes.

---

o calor necessário para o seu reposicionamento. (MORIN, Edgar. *O Método 4- As Idéias*. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2002.p.35)

Talvez esta seja esta a pequena contribuição gnosiológica que habita este ensaio. Se meu dicionário tentou expor os limites da linguagem quando esta tenta ser representação do mundo, este ensaio tenta fazer o mesmo na forma de uma gnose da atividade artística. O que move ambos é desinstalar as certezas. É garantir, como disse, esse espaço para o incêndio.

## V

Criei para mim uma metáfora guia. Como disse, preferi pensar em fogo, brasas e incêndios. Meu propósito foi construir, da forma que me foi possível, um espaço para este incêndio. O meu pequeno dicionário, desde seu início, foi isso. E as reflexões que ele suscitou no correr de tantos anos derivam disso. Desta vigilância. Deste desejo de proteger o fogo. De soprar suas brasas.

Se neste ensaio lancei uma rede ampla e aberta de autores e áreas foi na intenção de alimentar esse fogo. Se repisei algo da fenomenologia, se me servi da história das religiões, se me deixei levar por certa teologia apofática, foi para tentar me manter em chamas. E, quem sabe, mostrar que o fogo que cozinha a arte é o mesmo fogo que forja a criação científica, que abraça conceitos filosóficos, que derrete religiões e que modela a fé.

Se sou um apaixonado pelas ciências naturais e pela filosofia, se não creio na separação e disciplinarização dos saberes, meu corpo metaboliza toda essa paixão na forma de imagens. E estas imagens sempre ganharam a forma de arte. Mesmo que seja uma arte sem definição clara, rebento mestiço de literatura, ensaio, cinema e artes visuais. Os pequenos filmes que acompanham este volume são o testemunho disso.

Borrar as fronteiras dos saberes, construir uma vereda entre disciplinas é cultivar o fogo. É soprar as brasas do incêndio. Pois nunca se sabe ao certo aonde se está ou aonde se chegará. Nunca se sabe o que sobrar desta caminhada. Sobrar alguma etologia animal? Alguma biologia? Sobrar filosofia? Alguma epistemologia? Sobrar algum tipo de... arte? Quem sabe reste o que mais

interessa: a vida.

Se me perguntassem o que considero digno de atenção nestas páginas diria que não sei. Talvez um pedaço de vida que um homem teve a sorte de sofrer. Talvez a exibição de um tipo de espaço vasto e vazio, limpo e paupérrimo, ao qual chega este homem ao ser fiel. Fiel a chama de vida que o habita e que tremula em seu peito.

Falar de incêndios é falar de impermanência. Falar de incêndios é sentir a precariedade que respira em tudo. Falar de incêndios é dar voz a incerteza. Falar de incêndios é falar de uma cega fidelidade à vida. A vida: esse açoite lançado sobre tudo que se quer fixo, certo e eterno.

Esta fidelidade cega pode levar um homem a abandonar tudo. A nada salvar do fogo que calcina sua casa, além do próprio fogo. É isso o que sugere Jean Cocteau ao dizer: “se minha casa pegasse fogo, eu salvaria o fogo”<sup>11</sup>.

É bom que se diga que nem todos os incêndios são criminosos. Há incêndios naturais que transformam densas florestas em clareira calcinada. E são as cinzas do que se foi que fertilizam a terra para que novas contorções da vida possam brotar.

Se gastei tanto tempo escrevendo algo que não parece ser uma reflexão pura de poéticas visuais, me desculpo e peço paciência aos leitores. Mas o que tenho descansando em meu colo é uma paisagem por demais vasta. É uma paisagem de enormes continuidades. É por querer desdobrar de dentro dessa paisagem as várias faces da mesma força que um dia me impeliu para a construção de um dicionário de neologismos. É uma maneira de encontrar outras formas de falar a mesma coisa: algo vasto e fulminante se esconde entre as ruínas dos acordos simbólicos.

O que acossa a feitura de uma obra de arte é a mesma força que empurra uma semente na direção do fruto. O que subjaz no grito é o que o força na direção da palavra. É força, como disse, sem nome, gênero, língua, categoria, campo ou disciplina. Para ser coerente e fiel a esta força que, como disse, forjou um dia

---

<sup>11</sup> COCTEAU, Jean. *Apud*. LELOUP, Jean Yves. **Se Minha Casa Pegasse Fogo, Eu Salvaria o Fogo**. São Paulo: Editora Unesp. 2002. p. 11.

meu pequeno dicionário, não é possível reduzi-la às artes plásticas.

Para entrever a força desta vastidão é preciso afastar-se das linguagens. É necessário pairar sobre elas. Ao menos por um instante que seja. Só pisando sobre as galhas das várias linguagens ouve-se sob as solas das botas o som frágil e quebradiço de suas folhas secas. E sente-se no rosto as razões deste vento bravo que as carrega.

## VI

Falei de incêndio. Falei do fogo que precisa ser ateado. Das chamas que alimentam o imprevisto e garantem o devir. Este fogo que consome as posses ganhou um nome e um rito. Haidas, Tlingts, Salishs, Kwalkiutls, povos indígenas da América do Norte, o chamam de *potlach*<sup>12</sup>.

Palavra da língua chinuque, *potlach* quer dizer “alimentar” e “consumir”<sup>13</sup>. Tornando rito, a essência do *potlach* é “a obrigação de dar” e a “obrigação de receber”<sup>14</sup>. Neste rito se deve gastar tudo quanto se tem e não guardar nada.

Às vezes, não se trata sequer de dar ou retribuir posses, mas de destruí-las. Ateia-se fogo em todo o precioso estoque de óleo de baleia. Incendeiam-se casas e milhares de mantas de frio. Lançam-se na fogueira os cobs mais caros<sup>15</sup>. Os restos deste sacrifício festivo são jogados ao mar ou espalhados ao vento para que regressem ao lugar de onde vieram. Tudo isso para que se possa “matar a propriedade”<sup>16</sup>.

Este ensaio que agora apresento envolve um dicionário que, como disse, desenvolvi nos últimos 14 anos. Mas, além de envolvê-lo, acabou por superá-lo.

<sup>12</sup> A origem da palavra é chinuque e tornou-se corrente entre tribos norte-americanas do Noroeste da América do Norte e do Alasca. Mas se repete com outros nomes entre povos do Nordeste asiático, entre os Haúças do Sudão e entre Melanésios e Polinésios do Pacífico Norte. (MAUSS, Marcel. **Ensaio Sobre a Dádiva**. Lisboa: Edições 70, 2008.p.76 e 107)

<sup>13</sup> *Idem*. p.59.

<sup>14</sup> *Idem*. p.70 e 112.

<sup>15</sup> *Idem*. p.110.

<sup>16</sup> *Idem*. p.136.



Exumei acúmulos de reflexão, expus aqui a miséria de minha intimidade. Acabei por incendiar por completo o que pensei serem minhas posses. Pois, como disse, sou fiel ao fogo.

Agora, reordeno-me. Reconstruo este personagem sisífico. Ao que parece, empurro a mesma pedra. Mas não estou na mesma montanha. Sequer sei ao certo em que topografia se apóiam agora meus pés. Esta tese encerrou uma etapa de minha vida. Ela é meu pequeno *potlach*.

*isso*



## PARTE I

1986

(Sem data) 1986

Ele moía a escuridão.

04.1986

Estou no meu quarto. Ele me agradava até eu chegar de São Carlos. Agora acho que gostaria de mudar. Tenho estudado contrabaixo e violão na escola da orquestra sinfônica. Tenho pensado muito em ir estudar em São Paulo. Gostaria de fazer meu curso lá. Talvez seja mais interessante eu realmente ir para Recife.

04.08.1986.

Uma pena é saber que profissionalmente é vital que eu tenha que conhecer o maior número de pessoas possível. Um artista bem sucedido tem de ser um bom comerciante, bom técnico e o pior de tudo, ser bom ator.

04.08.1986.

Ele está vivo. É sua única idéia clara.

04.08.1986.

Tenho de fazer bons contatos. Conhecer todo esse mundo desesperado que é o dos produtores de cultura. É um mundo semelhante ao de João Pessoa, ao de São Paulo, ao de Recife ou de qualquer lugar.

## CAPÍTULO 0

*Fala... o que desejas nesta carcaça cansada que invadiste?* Soprar... Soprar através de ti, me fazer vibrar por entre tuas vísceras. *Eu?* Sim, tu. Vibrar em tuas carnes esse eco deformado dos milênios. Mobilizar tua respiração com minhas palavras. Desenhar-me nas paredes de teu juízo. Por isso me deixei comer por ti. Para comer-te por dentro. Fazer de teu corpo meu papiro. Quando tuas entranhas funcionarem mal sussurrarei por tua boca um nome para isso: hesitação. E quando estas mesmas entranhas estiverem pesadas, antes de qualquer suspiro dirás, como se fosse só tua, nascida de ti, tão teu quanto o primeiro leite, a palavra “desolação”. Depois de adestrado, depois de dobrar teu corpo aos meus flagelos, te faço rastejar sobre papéis e ali, naquele nada tão plano e alvo, através de tuas mãos, deito meus arranhões. E assim, fixo com meus rastros teu nome. Dirás, quem sabe, com grande satisfação: “eu escrevi meu nome”. Mas então, em seguida, terás de pensar: “quem escreveu tal nome?” Tu? *Eu?* Por algum acaso do destino, podes chegar a rara clarividência e, atônito, podes pensar: “eu escrevi meu nome”? *Tu?* Eu? Mas não sou tu? Por isso quero tanto falar. Por isso, falo. Para lavar as coisas desta anônima moléstia, falo. Falo para tudo o que escorre e escapa. Falo para tudo que tremula e se esvai para mais distante. Por isso, falo. Falo para tudo. Falo para as cópulas apaixonadas. Falo para os coitos indignos de pé de escada. Falo para o bucho das mulheres. Falo para o que insiste em nascer. Falo para nomes e batismos. Falo para conter a morte que sempre está à espreita. Falo para este choro que não cessa, que sempre ecoou nas entranhas da terra, que sempre foi húmus para este vasto velório. Por isso te comi. Te comi em teu nascedouro. Para continuar falando. Há tanto para falar... Faltou tudo. Tudo. Tudo não foi dito. Tudo nunca se diz. Não cabe nas bocas que possuo. Tudo se esquivava. Tudo se cala. Ou fala tudo ao mesmo

05. 08. 1986.

Me pego mais seguro ao conversar com as pessoas, ao expor meus pontos de vista. Uma boa solução foi me acostumar com minha condição caótica, mergulhar fundo em meu desespero. As coisas assim se tornam menos dolorosas. Abandonando a responsabilidade de ser feliz, as coisas se tornam mais leves e a realidade objetiva mais suportável.

07. 08. 1986.

Tenho mania de ler biografias. A última delas foi de Mondrian. Me identifiquei com ele. Se dedicou a pintura tarde e fez dela o argumento para todas as 24 horas dos dias de seus 72 anos de vida. Detestava bares badalados pelas vanguardas. E não era amigo de Picasso.

10. 08. 1986.

É noite. Estou nesse pequeno quarto em Recife. Escrever tem me feito muito bem. A escrita me ajuda a organizar meu pensamento.

O Salão de Arte de João Pessoa recusou meus desenhos e aceitou minhas esculturas. Foi surpresa: me dedico há tanto tempo ao desenho... E apenas há dois meses faço escultura.

12. 08. 1986.

Há uns três anos atrás pensei seriamente se eu seria homossexual. Não havia sequer beijado uma mulher aos 15 anos. E me sentia totalmente inapto à conquista. Aquelas que gostavam de mim não me interessavam. Com o tempo e especialmente depois de P. isso se dissipou.

tempo. O que dá no mesmo. Nem mesmo quando tudo silencia me ausento. Estou ali atrás, colada a esta porta grossa que imaginas lacrada. Não ouves? Esta zoada intermitente? Sou eu escondida, ali na soleira do silêncio. Cochiçando em teus miolos. Não te enganes. Nunca estive lá fora. Meu habitat sempre foi neste sótão empoeirado, atravancado de tanto não sei, que chamei de Eu. Caso as bocas nascessem costuradas, nada se alteraria nos humores de minha disposição. Não preciso de bocas para secretar sobre o mundo as teias de minha impaciência. As línguas não estão nas bocas. Nunca viste um surdo? Se não há bocas, uso mãos. Enquanto houver carcaças nelas abrirei minha tenda. E me instalarei nesse deserto enluarado, sob o céu dessas bocas despovoadas. *Respira, fala. Respira lento. Aquieta-te. Ao menos um instante.* Como? És feito de esquecimento. Ossos de esquecimento, pele de esquecimento, vísceras de esquecimento, sangue de esquecimento, urina e fezes de esquecimento. Geras e pares com teus culhões e úteros outros novos esquecimentos, pequenos lapsos ainda trôpegos, desdentados e sem pêlos, que repetirão em seus corpos o mesmo choro desmemoriado. Há tanto a ser dito. E a todo momento reben-tam novas bestialidades sem nome. Que ainda não são. Que precisam ser. Que estão à espera. À espera do nome. Todo dia se calam trinta milhões de bocas. Todos os dias estas bocas se fecham me negando passagem. Mas meu trabalho continua sem descanso. Pois tudo é inquieto e espera. Calam-se trinta e nas-cem sessenta milhões de bocas desocupadas, vazias, sem ser. Sabes que para os acádios “ser” e “nomear” são sinônimos? *Sim, sei...me disseste um dia.* O ser é um sussurro às vezes. Na maior parte das vezes não passa de uma espécie de prece sussurrada. Suspiro desencantado, em busca de um nome.

*Suspirei. E comi a velha língua que me comeu. É com ela que agora, falo.*



Era luz? Era luz o que arrombou a janela, inundando tudo com seu leite, um leite inodoro, que se exibia soberano, antigüíssimo, como se sempre estivesse ali, sob o tapete, atrás das cortinas, debaixo de mesas e cadeiras, sem nunca ter azedado? Era de luz aquele mar branco que negou ranger à rede, balanço às



13.08.1986.

Este ano a novidade foi um novo tipo de medo. O pavor mais forte que já senti: a loucura.

Esse pavor me fez esquecer de tudo e passar a vigiar a chegada dela, da loucura. Fico observando cada vez que a vista treme, que as mãos gelam, essa vontade descontrolada de sair correndo. Agora vivo tão absurdamente sozinho como nunca estive na vida. Nunca vivi em paz. Apenas troco de terrores.

(sem data) 1986

Voltei a fazer análise e tem sido misteriosamente legal. Digo misteriosamente por que cheguei a abominar isso no início do ano. Mas, quando estourou a crise de meu irmão não consegui me organizar mais.

15.08.1986.

Fui à análise hoje e foi interessante o que ouvi. Falei para ele que havia esquecido a fórmula da amizade. Paulo Lopes me alertou para a possibilidade das pessoas serem distintas e, portanto, impossíveis de se aplicar a mesma fórmula.

16.08.1986.

Descobri que M. tem namorado. Foi engraçado. Foi como não se alterasse nada. Ela é bonita. Não, não é bonita. Tem orelhas grandes e é magra. A beleza é saber que se trata de uma bailarina. A atração também é que ela mantém o nariz pra cima, feito eu. Sua falta de sorriso a distingue das pessoas que a rodeiam. Acho que sou um pouco assim.

cortinas, fisionomia àquela família afundando em sua alvura toda a história dos rostos? Era de leite aquela luz que apagou todos aqueles semblantes, revelando neles o ânimo de um só homem, quem sabe o primeiro dos homens, sem face ou idade? Naufrágio glorioso e benfazejo que tudo desacelerou, que a todo aquele entulho deu voz, e que assim, finalmente imóveis, puderam mostrar-se e reclamar sua perpétua presença? Não, não era luz. Dizem que a luz não é sólida. Que nunca foi sólida, líquida ou pastosa. Além do mais a luz costuma aquecer os corpos e ali a temperatura esquecera-se de si. Nada variava. A solidez que tudo assumiu, indica que não se tratava de luz. Mármore. Era mármore. Um mármore repentino que até então escondera dentro de si a constituição de tudo. Espantos de mármore, suspiros de mármore, vazios de mármore, que sempre estiveram ali e que finalmente declaravam sua eterna presença. Não. Há peso no mármore. E ali tudo flutuava. Quem sabe porcelana. Porcelana branca que trancara o tempo, que estancara o balanço leve da rede. Não. Porcelana não sustentaria o peso de tamanha tranqüilidade. Era sopro? Não. Não era sopro. O sopro costuma movimentar os corpos que a ele oferecem a face. E ali nada se mexia. Por mais que nada possuísse peso, ali nada se agitava. Tudo flutuava, é certo. Tudo flutuava sua eterna imobilidade. Eu vi. Juro que vi. Naquele ar de pedra até mesmo a poeira planava, rija, adormecida, esperando para cair e pintar de tempo aquela paralisia, aquele instante eterno que não mais passava. A eternidade - eu vi - é imóvel. Flutua imóvel sua gravidade. E o que dizer do movimento? Foi o que me perguntei, ali, em meio a tanta presença. O movimento é um dos frutos da queda. Foi esta a resposta que dei para mim. Um dos efeitos da primeira queda. Da queda que fundou tudo isso. Todo este espetáculo tão bem mobiliado. Onde a mobília, iludida, pensa estar dentro de si mesma. Onde a madeira pensa ser de madeira. Onde o ar pensa não ser de carne. Onde o toque pensa estar na ponta dos dedos. Mas se não era sopro, não seria melhor falar de hálito? Era hálito, quem sabe. Pois o hálito, ao contrário do sopro, chega sem aviso, silencioso. Em sua presença nada balança além do espírito. E instantaneamente inunda tudo o que há de horizonte. Mas horizonte não é algo que possua aroma. O aroma é uma qualidade inaplicável ao horizonte. O hálito deste horizonte era de manteiga... sim, acho que era de manteiga. Manteiga sobre pão quente. E havia nele um sapato. Um sapato

(Sem data) 1986

Naquela tarde de domingo corri para o precipício que fica lá no final da fazenda. Lá é sempre muito silencioso e isso me tranqüiliza.



cheio de cola, escondido em um armário. Armário que não estava ali, dentro daquele hálito de porcelana rachada. Mas que participava, sabe-se lá por que, com todas as suas mil gavetas, daquele instante mineral.

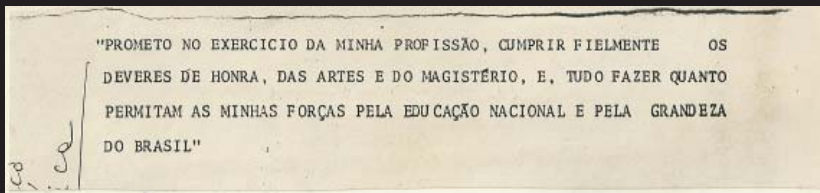
19. 10. 1986.

Qual será o jogo destes imbecis? Os jurados desses salões aprovam trabalhos pelo grau de espalhafato. Numa época onde já não existem mais os manifestos ou códigos seguros, num lugar onde as informações da área passam direto, sem escala ou digestão, da Europa até São Paulo, tudo parece se tornar uma mera questão de má fé.

27. 12. 1986.

Iniciei ontem uma série de novas pinturas. São experiências com a mesma tinta e o mesmo tipo de papel. Estas novas composições são mais sólidas. As anteriores, de outubro/novembro, pareciam soltas, ainda com o compromisso formal das figuras humanas que preocupava antes.

Resolvi retalhar uma pintura que não deu certo. Os retalhos acabaram sendo bem mais fortes que a original. Fiquei pensando se eu conseguisse ampliar as pinturas e repetir o processo de retalhar em grande escala.



## CAPÍTULO 1

### 1. Antes do Sussurro

Para além dos acordos e pactos da linguagem, ocorre em nós a travessia selvagem do mundo. O tropel do mundo nunca é audível dentro dos pactos sociais sejam eles quais forem. Esta travessia só se deixa entrever quando tais pactos enfraquecem, cochilam, baixam a guarda. Então o ruído das patas do mundo surge em crescente. Atravessa-nos tal qual um atropelamento. Nada há o que fazer além de silêncio. O silêncio do susto.

Logo o silêncio decrece. O som dos cascos do mundo some. E o murmúrio dos pactos sociais retorna. As palavras, surradas de tanto uso, recobram o suposto enlace que mantêm com as coisas. Agora, reingressamos a esse nosso sonho que exige não ser interrompido. Agora, pensamos recobrar o poder de dizer. Dizer este dizer cansado que, supomos, recobriu desde sempre, placidamente, as coisas.

Porém, após reparar que algo se esconde por entre o murmúrio das palavras, após sentir o hálito de algo que sempre esteve ali mas que nunca se pronunciou, após sentir que este algo não possui enlace possível com qualquer linguagem, seria possível reingressar ileso aos pactos de tal sonho? O que restaria àquele que retorna de olhos congestionados à teia de palavras que lhe ensinaram? Que agora não mais sabe em qual margem repousa aquilo que lhe ensinaram a chamar de sonho?

Há recomendações a este homem que não mais dorme: que se mantenha mudo, “com as narinas infladas e olhos saltados, parecido com um antiqüíssimo cantor, há muito emudecido, cujo canto brota agora apenas de seus olhos e ouvidos”<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> HANDCKER, Peter. *A Ausência*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1989. p. 13.

(Sem data) 1986

Acordei de seis da noite, uma dor que ia da nuca até o início da espinha me impedia de olhar para baixo. Apaguei o abajur e andei até o banheiro. Reparei que o cesto de papel estava abarrotado. Olhei pra o espelho e tratei de pentear o cabelo, não me suportou de cabelo assanhado.

Toda aquela história havia durado um ano e três meses e tinha sido o sexto envolvimento neurótico da minha vida. Tinha sido o ideal para poder me trancafiar dois anos em casa para digerir tudo isso e transformar em literatura que é a minha vida.

(Sem data) 1986.

Desci do apartamento depois de cinco dias sem sair. Estava tudo do mesmo jeito. Um poste, um buraco de instalação elétrica aberto com fios remendados. Um rato põe a cabeça pra fora, olha nervosamente pros lados e sai correndo. O porteiro com seu boné cinza e cabeça enterrada entre os braços apoiados no balcão. Lá estava a calçada. Pensei, meio maravilhado: “Eu sei disso”.

## 1987

(Sem data) 1987.

Era obrigado não sei pelo quê, a construir futuros. Construía fios que lhe levariam, em algum futuro, a reconstruir um determinado momento.

(Sem data) 1987.

Um sujeito possui as sobras de seus vários cotidianos repousados no presente.

## 2. Um Dicionário para *Isso*

Este ensaio visa isso que excede. Isso que vasa por entre as malhas da linguagem. Não há nome que quiete o que se passa ali, entre o acometimento e o relato. Sequer haveria como falar de um “ali”, de um lugar no espaço para tal sussurro. Há por certo as vibrações de sua presença. Uma presença que em passagem move a escrita, move as imagens que dela são destiladas. São estas destilações que agora apresento. Ressonâncias e ecos: as sobras e os vestígios de uma invasão.

Uso aqui uma trilha sempre cambaleante e estreita. Pois não é muito mais do que isso o que a linguagem nos reserva e oferece. Apresentar o que recusa apresentações é caminhar trôpego por suas bordas. Não há caminho possível pelo centro. Antes de “dizê-lo”, quem sabe seria mais apropriado “mostrá-lo”<sup>18</sup>.

Foi a isso que dediquei meus últimos anos de vida. Há pelo menos quatorze anos in-sisto nisso que ex-siste<sup>19</sup>.

Neste tempo criei catorze palavras. Não mais que catorze neologismos. Para elas montei um dicionário. No afã de melhor dizer o que me invadia, cheguei a articular três delas à maneira de uma frase, numa débil vontade de gramática. Tudo isso para tentar nomear isso que resiste. Isso que bem poderia ser chamado de *Isso*.

*Isso* é sopro. Sopro que ao atravessar a carne desavisada ganha dela cheiro, calor e hálito. *Isso* é o ar e o vento que infla as velas da palavra e que move seu balbu-

---

<sup>18</sup> Refiro-me a Ludwig Wittgenstein, que em seu *Tractatus Logico-Philosophicus* traça a distinção entre “dizer” e “mostrar”.

<sup>19</sup> Heidegger aponta para uma fertilíssima interpretação etimológica para a palavra “existência”. Acusa nesta palavra a partícula grega *ek* (equivalente a “ex”) para salientar na existência a característica de “ultrapassagem”, de “sair de si” e, assim, ser aliada do tempo e com ele sempre escapar de si mesma. (RIBEIRO, Caroline Vasconcelos. **Heidegger e o Legado Pré-Socrático: o passado como ‘algo’ que guarda e aguarda um sentido**. In. *Politheia*. Revista de História e Sociologia. Vol. 3. N. 1. Vitória da Conquista, 2003. p. 201) Assim como faz Heidegger, Pierre Boutang aproxima as palavras “existência” e “êxtase”, ambas indicando a ultrapassagem do *sistere*, do *stare*, do “estar” que para o autor só pode ser entendido como um devir. (BOUTANG, Pierre. **O Tempo: Ensaio sobre a Origem**. Rio de Janeiro : Ed. Difel, 2000. p. 8.)



(Sem data), 1987.

Meus cabelos estão enormes. E simplesmente impossíveis de se alinhar. Tristan Tzara tinha cabelos assim.

Lembro de Malone. Cabelos brancos enormes.

Magro como um esqueleto. Desdentado.

Tenho de fugir desta vontade quase incontrolável de ser Malone.

Gostei dessa: “Ser pessimista nas idéias; ser otimista nas ações”. (Malone Morre)

09.06.1987.

Às vezes corre-se o risco de enlouquecer, lendo. Procuo fazer as ligações necessárias entre os vários assuntos e nem sempre me dou bem.

No início do século XIX Hegel escreve a respeito da tomada gradual da forma pelo conteúdo. O conteúdo vai se tornando aos poucos mais importante que a maneira de ser do conteúdo. Segundo o texto “o dentro festeja o seu triunfo sobre o fora e afirma esse triunfo pela negação de qualquer valor às manifestações sensíveis.” Nas artes, segundo Hegel, a arquitetura é quem consegue se utilizar do corpóreo em função do espírito, da função. Ao mesmo tempo que é moradia se utiliza da arte como elaboração de seu corpo. O que, segundo Hegel, a diviniza.

Reparo então que o que Hegel diz a respeito de o conteúdo sobrepôr a forma tem uma ligação absurdamente direta com o que rege toda a arte moderna. Arte moderna, onde o que interessa é, antes de qualquer coisa, é um conceito.

cio. É, portanto, a matéria prima de toda emissão. Mas nunca é o emitido.

Diante de tais exigências o que resta é mover-me em seu ritmo, mantendo-me fiel a esse sopro. E, assim, permanecer dizendo. Dizendo sempre outra coisa. Talvez por isso tão pouco foi produzido em tanto tempo. Pois é necessário esperar. Esperar as calmarias e o rumo dos ventos.

Fugidio como fagulha, às vezes capaz de reverberar seu eco por dias, *Isso* que se esquivava dos nomes ganha minuciosas descrições, aos moldes de verbetes de dicionário. Criei substantivos para o que surgia como substância. Criei adjetivos para o que parecia ser uma qualidade assumida subitamente pelas coisas. Criei verbos para o que me impelia à ação. Criei pronomes para o que sugeria uma crise entre aquele que empreende uma ação e aquilo que supostamente a sofre. E preposições para a percepção de que certas coisas passam a ter seus sentidos desfeitos quando juntas a outras e tornam-se, junto com o que se unem, sempre uma terceira coisa.

Foi o que construí. Um depósito de nomes mudos para o que se apresenta à sombra da linguagem. Um glossário inútil para o que se avizinha quando tal linguagem não mais oferece solo e trânsito. Quando a língua herdada gagueja diante disso que cruza o corpo, alterando tudo que lhe parece familiar.

Se teci alguma lexicografia para este dicionário foi através das imagens que criei para cada uma destas palavras e com elas articulei. E se uma semântica, por mais inusual que seja, é capaz de ser extraída de tal léxico seria uma semântica híbrida, construída a partir deste coito impudico entre palavra e imagem<sup>20</sup>. Pois os enunciados possíveis a partir deste dicionário exigiram neste tempo de percurso a montagem de instalações, vídeo-instalações, vídeo-performances, objetos, áudios digitais, textos e ações fotografadas. Mais recentemente, nos últimos sete anos, o devir de tais palavras passou a exigir o vídeo como matéria primordial.

---

<sup>20</sup> Utilizo aqui as definições básicas de Julia Kristeva de lexicografia como um dos ramos da ciência linguística que “descreve o dicionário: a vida das palavras, o seu sentido, a sua selectividade, as suas combinações”, e de semântica como ramo que “ocupa-se das particularidades das relações de significação entre os elementos de um enunciado.” (KRISTEVA, Juila. **História da Linguagem**. Lisboa: Edições 70, 2003. p. 42)

(Sem data) 1987.

Imagino um mundo desprovido de estética. Onde todos trabalhem. E depois do trabalho, durmam. Isso é uma boa imagem do purgatório.



Há objetividade nas descrições de tais verbetes. A mais atenta e sincera objetividade. Porém aquilo que a língua tenta agarrar, se contorce. Não se mantém íntegro. E tende a apagar-se tal qual névoa. Assim, mesmo que sua intenção primeira não seja a poesia, a aparência de sua escritura torna-se inevitavelmente poética<sup>21</sup>.

Se tais descrições, tais relatos dicionarizados, são prenes de um desejo de objetividade, se tal objetividade viu-se torcida e encurvada, acabando por ser lida como um tipo de escritura poética, seria de se pensar sobre as ligações que este trabalho possuiria com a literatura, mais especificamente com a poesia, uma poesia brasileira, quem sabe de tradição concreta e neoconcreta<sup>22</sup>.

A meu ver este rastro só faz algum sentido se pensarmos tal procedimento de dentro do chamado “campo das artes” e especificamente, das práticas contemporâneas deste campo. Práticas estas que teriam passado a ser primordialmente

---

**21** Mas não são homens das ciências como o biólogo Gregory Bateson que dizem que a metáfora é a “linguagem da natureza”? Que esta estratégia básica da poesia, esta “meta-fora”, ofereceria uma lógica mais adequada para descrever não a matéria, mas os padrões de auto-organização da matéria, tão semelhantes em entes tão díspares como homens, árvores e bactérias? Bateson, assim como o físico Werner Heisenberg, sugere que certos fenômenos forcem a linguagem e a lógica que nela subjaz, a torções inesperadas. Diz Bateson: “Ficou evidente que a metáfora não era apenas uma agradável poesia. Não era tampouco uma lógica boa ou má. Mas era de fato a lógica sobre a qual o universo biológico tinha sido construído: a característica principal, o fator agregador deste mundo.” (BATESON, Gregory. **Os Homens São Como Plantas: A Metáfora e o Universo do Processo Mental**. In. THOMPSON, William Irwin. **Gaia: Uma Teoria do Conhecimento**. São Paulo: Ed. Gaia, 1990. p. 43) Em texto para o Museu de Arte Contemporânea de Niterói, escrevi: “não se trata de um esforço estilístico que aproximaria a escritura delas a uma linguagem imigrada da poesia. Há sim uma tentativa de descrição objetiva. A descrição de fenômenos difusos que ocorrem fora do padrão da linguagem é normalmente parabólica, analógica, indireta, metafórica. Vê-se nos primeiros relatos dos físicos quânticos (Julius Oppenheimer, Niels Bohr, Werner Heisenberg), ainda nos anos 20 do século XX, a dificuldade na descrição de fenômenos subatômicos. Oppenheimer diz que será através de parábolas e metáforas que conseguirão se montar as primeiras conversas entre eles. (...) A intenção destes cientistas não era estética, por mais que estivessem entrando no território destinado classicamente no ocidente à narrativa de tipo ficcional ou poético.” (COUTINHO, Marcelo. **O Espaço entre Acometimento e Relato: Um Boletim de Ocorrências**. In. VERGARA, Guilherme (org). **O Artista Pesquisador**. MAC-Nit. Niterói, 2001. p. 35)

**22** O caminho de filiações e genéticas entre a poesia concreta e meus verbetes foi traçado por Cristiana Tejo, em texto sobre minha exposição “Arra Olo Raar”. (TEJO, Cristiana. **Para Voltar a Ver o Oceano**. In **Arra Olo Raar – Marcelo Coutinho**. Recife: Amparo Sessenta Galeria de Arte, 2007). O poeta Jommard Muniz de Brito apontou igualmente tal ligação e, ao que parece, apresentou alguns destes verbetes, separados de suas imagens, em um encontro de poesia concreta em São Paulo em 2005. Não há documentação disponível sobre o evento.

(sem data) 1987.

Apropriação do real, nos termos de Restany... Porém acho necessário (ao menos até onde meu pensamento vai hoje) retirar do local suas relações plásticas. As relações entre elementos reais. Limpá-los de suas aparências reais e se utilizar só de suas relações plásticas. Acho interessante eliminar cor para firmar o propósito de estudar somente as relações espaciais dos elementos.

(Sem data) 1987.

Quando um sofrimento é diário, perde sua propriedade de sofrimento.

O cotidiano tem o misterioso poder de dissolver qualquer sensação forte. Desde o prazer até o sofrimento. A dor é tão frágil quanto a paixão, basta ser exposta ao dia-a-dia.

Lembro de uma sensação deliciosa. Ela invade todo o corpo, quando colocamos uma velha canção para tocar. É como se um fragmento de passado ressurgisse e nos tomasse o corpo inteiro. Ela ressurgiu rápida, porém completa, como uma lufada de vento. Impossível de ser prolongada. Porém esta magia pode ser facilmente apagada. Basta que esta mesma canção, que caracterizou tão completamente uma determinada época, seja ouvida com a mesma frequência de outrora. Assim, ela se desvincula daquele passado e impregna novamente o presente. Perde a sua propriedade de acender o passado.

25. 12. 1987.

Ontem M. , recém chegado de viagem, me falou de um auto retrato feito por E. Sou como que obrigado a repisar as minhas posições a respeito de um pensamento artístico. De um pensamento artístico que levou tempo e bastante desgaste pessoal para ser construído.

Com a saída do pensamento estético do espaço pictórico, quando estas molduras não conseguiram mais conter o pensamento estético, este escapuliu para o ambiente, para o espaço. A arquitetura moderna, que pôde usufruir do con-

de apropriação. Apropriação não só mais aos moldes do *ready-made* duchampiano porém uma apropriação mais vasta, de linguagens, práticas e retóricas de outros “campos disciplinares”.

Mas, se vistas de dentro do “campo da literatura”, especificamente da poesia, meus verbetes, desarticulados das imagens que os acompanham, seriam - ao menos aos meus olhos - uma poesia de valor profundamente duvidoso.

Porém, o que ocorre com a idéia de “campo” quando se tem diante de si a mais sólida falência do discurso? O que sobra de agrimensores e fronteiras entre saberes quando o discurso percebe que aquilo que o move nunca lhe pertencerá, que é, na verdade, seu próprio colapso?

O que visa este dicionário é a força que impele o discurso. É o que se move em seu escuro, à sombra de suas palavras. É, como disse, *Isso*. Ou se preferirmos, estas “coisas”, chamadas assim por João Cabral de Melo Neto. Estas “coisas, por detrás de nós” que exigem: “falemos com elas, mesmo quando nosso discurso não consiga ser falar delas”<sup>23</sup>.

Antes da forma das palavras e dos significados atribuídos a elas o que visa este léxico é esta “coisa”. *Coisa* que tão recentemente descobri ser tema de psicanálise e ser assim batizada, em procedimento irmão da poesia, de forma tão acertadamente indireta e genérica por Jacques Lacan. *Coisa* que sempre será o centro e o exterior, o íntimo e o totalmente outro. O centro que sempre estará excluído daquilo que insiste em significar. Força que faz gravitar em seu entorno um excelso e eterno erro<sup>24</sup>.

---

23 NETO, João Cabral de Melo. **Falar com as Coisas**. In **Museu de Tudo e Depois**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1988. p.114.

24 Diz Lacan: “Pois esse *Das Ding* está sempre no centro, no sentido de estar excluído. Quer dizer que, na realidade, ele deve ser estabelecido como exterior, esse *Das Ding*, este Outro pré-histórico impossível de esquecer,(...) alguma coisa que é alheia a mim embora esteja no âmago deste eu (...)”. (LACAN, Jacques. **O Seminário. livro 7: A Ética da Psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008, p.89)

creto armado e de suas possibilidades, que pôde usar a cor como composição do projeto, arrojou a pintura e a noção de arte mais fundo num buraco que, presumo ser, intransponível. A pintura estava agora no ambiente, ou seja, nas paredes, nos móveis e a escultura no desenho sólido do projeto. Talvez a resposta esteja aí... as respostas das previsões de Mondrian.

(sem data) 1987.

Curioso. Esta necessidade de ser claro me persegue. Sempre me perseguiu.

Curioso também é reparar em minha outra necessidade: escrever.

Quando escrevo, um processo de organização se agiliza e corre mais fluidamente.

Sempre penso em alguém quando escrevo. Me dirijo a alguém. Quem? Mas o que escrevo nunca chega nas mãos desta outra pessoa.

27. 12. 1987.

Ouçõ ao longe a voz de meu irmão. Ele se debate na conquista de um espaço dentro de casa. Este espaço é mais direcionado para a conquista da liberdade de transar com a namorada dele em seu quarto. Jamais me atormentaria com este tipo de conquista. Acho meio melindroso alterar um espaço que foi conquistado com o suor, com os ideais de meus pais. Acho que o espaço é mais deles do que meu e, no caso, de meu irmão.

28/29. 12. 1987.

Estou ouvindo Philip Glass. O som é resumido a uma frase que é repetida à exaustão. É infinito; profundamente cansativo. O minimalismo é brilhante. É um dos últimos suspiros de vida da modernidade. Ainda era o período viável da arte. Ao menos desta noção cansada e milenar de arte.

Fico pensando sobre a inviabilidade da arte e me angustio, me angustio por estar absurdamente mergulhado até

Se não há representação para *Isso* que insiste, incide e se insinua, como construir-lhe um discurso? Como trazê-lo para a linha se sua natureza são as entrelinhas?

Sei que esta questão tem a idade da própria filosofia ocidental e é um dos pilares de fundação de uma de suas principais linhagens, a “tradição crítica”<sup>25</sup>. E sei igualmente que uma parte desta tradição receita, avia, como solução terapêutica a mudez. O silêncio.

### 3. Uma filosofia para o silêncio

Wittgenstein alertava para o fato da filosofia e, como extensão, sua cria, a ciência, mover-se distraída no tecido previamente delimitado da linguagem. As tramas de tal tecido eram anteriores aos dizeres, e assim os conduziam<sup>26</sup>. A filosofia, cega para tal trama, tagarelaria sobre aquilo cujas malhas de seu tecido nunca podem apreender. Não haveria o que se falar sobre aquilo que não participa das tramas lógicas da linguagem. E quanto mais se arvore para fora de seu jogo reduzido de deambulação, mais contra senso a filosofia criaria. Por isso o triste filósofo prescreveu denso silêncio acerca daquilo que chama de “místico”:

---

<sup>25</sup> Na apresentação de sua tradução para o português do *Tractatus Logico-Philosophicus* de Ludwig Wittgenstein, o filósofo Luis Henrique Lopes dos Santos refere-se a uma “tradição crítica” que divide terreno na história da filosofia com uma “tradição lógica”. A tradição crítica teria suas bases nas escolas cética e sofística que, atendo-se a natureza dos instrumentos disponíveis ao conhecimento, a saber, a linguagem, mantém sempre em suspensão toda pretensão de captura da verdade. Diz Lopes Santos: “O que chamamos de tradição crítica caracteriza-se por atacar o tema das relações entre linguagem, pensamento e realidade pelo prisma de uma questão determinada e da definição de um tipo determinado de resposta que se supõe que essa questão deva merecer. A questão é: o que se pode legitimamente pretender conhecer?” (SANTOS, Henrique Lopes. **A Essência da Proposição e a Essência do Mundo**. In WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. São Paulo: Edusp, 1994, p. 13-14.) Poderíamos ir adiante e colocar na mesma tradição crítica David Hume, Immanuel Kant e, contemporaneamente, toda a nova epistemologia científica com os nomes de Thomas Kuhn e Paul Feyerabend.

<sup>26</sup> Entre os incisos 2.1. e 2.131, diz Wittgenstein: “Figuramos os fatos. A figuração representa a situação no espaço lógico, a existência e inexistência de estados de coisas. A figuração é um modelo da realidade. Aos objetos correspondem, na figuração, os elementos da figuração. Os elementos da figuração substituem nela os objetos.” (WITTGENSTEIN, Ludwig. **Tractatus Logico-Philosophicus**. São Paulo: Edusp, 1994, p. 143)



o pescoço no pensamento artístico. Por saber que minha produção hoje, de fato, não significa nada. Me angustio em pensar que qualquer tentativa de produção artística neste período é inviável, tola, e arrisco dizer, reacionária. O que escrevi sobre arquitetura no dia 25 de dezembro é algo que preciso acrescentar mais algumas coisas. Estou cansado. A noite foi muito gostosa hoje. Já passa das duas da madrugada.

## 1988

05. 01. 1988.

O tempo é uma ilusão... As árvores, se não forem derrubadas, continuam e assistem o declínio de qualquer império, seja ele qual for. As montanhas se não forem cortadas por alguma rodovia são igualmente imortais. Fico pensando agora... há algum tempo as mudanças ocorriam basicamente no homem. As referências não são mais fixas. As árvores caem, as casas são demolidas, os carros mudam seus modelos, as músicas calam em menos de dois anos. A rapidez é estonteante.

Metade de nossos corpos olha para o passado de glória que ocasionou o buraco de hoje e a outra metade um futuro incerto. Este raciocínio não é sobre a produção cultural.

06. 01. 1988.

Tentei escrever ontem e não consegui. Estive pensando que talvez tenha perdido aquela maneira... Em Recife, presumo, escrevia melhor. Lembro-me de uma emoção muito presente entre os cinco e dez anos. Ainda sinto, em alguns momentos, seus arroubos: quando me vestia, depois do banho, quando me via no espelho e reparava um toque de beleza, uma angústia me tomava o corpo e uma enorme vontade de fugir daquilo fazia quase me retorcer. Era um impulso de me abraçar e me acalantar. Não sei de onde ele vem.

Acho que vou morrer velho.

aquilo que está fora/dentro do mundo, que está inexprimivelmente expresso naquilo que se exprime, o “inefável” que não se diz, porém, se mostra <sup>27</sup>.

Não à toa a filosofia de Wittgenstein foi chamada de “método antropológico” e comparada ao seu método de campo, a etnografia <sup>28</sup>. Afinal, o dizível se reduziria ao deambular possível de peças que se movem dentro dos limites de um “jogo de linguagem” <sup>29</sup>. Jogo este chamado de “contexto de situação” por Bronislaw Malinowski, pai do método de campo etnográfico ao estudar a língua dos povos melanésios <sup>30</sup>.

Para esta lingüística relativista a realidade brotaria das estruturas possíveis de deambulação das línguas. Produto das estruturas específicas de uma dada língua, as contorções do dizer limitar-se-iam as restritas possibilidades de sua organização. Haveria portanto tantas realidades quantas são as línguas a criá-las <sup>31</sup>. E sobre isso, diz Claude Lévi-Strauss: “O universo significou muito antes de saber que significava” <sup>32</sup>.

Há muito tempo abriu-se mão daquilo que a linguagem evoca. Deu-se as costas para *Isso* que força a linguagem para seu próprio *fora*. Tal qual oroboro, restou a ela morder o próprio rabo, caminhar sobre seus próprios trilhos, limitar-se a falar de sua própria maquinaria, de seus próprios instrumentos. Pois para este

---

27 WITTGENSTEIN, Ludwig. *Op. Cit.*, p. 281.

28 CHAUVIRÉ, Christiane. **Wittgenstein**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989. p. 136.

29 JUNIOR, Bento Prado. **A Idéia de Plano de Imanência**. In Deleuze: Uma Vida Filosófica. Éric Alliez (org). São Paulo: Ed. 34, 2000. p. 307.

30 Diz o autor: “O conceito etnográfico da linguagem prova o princípio da Relatividade Simbólica, como poderíamos chamar-lhe, isto é, que as palavras só podem ser tratadas como símbolos e que uma psicologia da referência simbólica deve servir de base a toda ciência da linguagem. Como o universo das “coisas a serem expressas” muda com o nível de cultura e com as condições geográficas, sociais e econômicas, a consequência é que o significado de uma palavra deve ser sempre depreendido, não de uma contemplação passiva dessa cultura dada” mas de “seu universo de significados e todo o mecanismo lingüístico deste povo”. (MALINOWSKI, Bronislaw. **O Problema do Significado em Linguagens Primitivas**. In OGDEN, C.K. e I.A. Richards (orgs). **O Significado de Significado**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1972. p. 306)

31 Trata-se de uma linhagem da lingüística, as “teorias da relatividade lingüística”, devedoras do nominalismo, cuja tese fundamental, para Julia Kristeva “Consiste na hipótese de que cada língua, possuindo uma organização particular e diferente das outras, significa o real de um modo diferente; portanto, há tantos tipos de organizações significantes do universo quanto os tipos de estruturas lingüísticas.” (KRISTEVA, Julia. **História da Linguagem**. Lisboa: Edições 70, 2003. p. 59)

32 LÉVI-STRAUSS, Claude. **O Pensamento Selvagem**. Campinas: Ed. Papirus, 1997. p.51.



24. 01. 1988.

Estar em João Pessoa é bom. Minha casa, a dos meus pais, já não é a mesma. Não tenho lugar aqui. Fiquei triste quando reparei que o meu antigo quarto que era coberto de cartazes na parede está desnudado. É agora um quarto de hóspedes. Não me faz mal reparar que não pertença mais a esta casa. Me faz mal não ter um espaço aqui nem em canto algum. Minha coleção de quase duzentos discos está aqui empoeirada. Meus livros em Recife. Em Recife, na casa de minha tia. A situação se agrava quando tenho dúvidas sobre a possibilidade de meu pai ter condições de alugar um apartamento. Talvez não seja possível.

*fora*, para o qual a linguagem poderia apontar e se dirigir, não restaram muitos caminhos no século XX além do silêncio e da mudez.

Seria lúcido emudecer diante do contra senso? Seria possível que todo o movimento do dizer subsumisse concentricamente para o mais profundo de um si mesmo? Que de sujeitos fossemos não mais que as sujeitados pelas malhas circulares da linguagem? Haveria como vislumbrar a vida e o Ser na superfície própria da linguagem? Não haveria navalha ou marreta que pudesse ser usada para cortar ou arrombar este silêncio? A meu ver, a arte é um destes instrumentos.

Falar-se-á, quem sabe, tratar-se de romantismo. De idealismo que aproximou o artista da figura do “ungido”, daquele que trava com a Verdade ou com a divindade relações de encarnação e revelação.

Alain Badiou vê em Gilles Deleuze a sombra de Heidegger que, por sua vez estaria sob outra sombra, a do romantismo alemão, quando ambos descrevem a arte como a lâmina que rompe o véu e do artista como sendo aquele que a manipula <sup>33</sup>.

Tanto Deleuze quanto Heidegger concordam que se há alguma profunda verdade a ser encontrada seria através da superfície da linguagem. De uma linguagem que para Deleuze, se assume como bálsamo possível para o estado estacionário do patológico, os “estados clínicos do delírio”, uma linguagem-ungüento que sabe conter em si um “empreendimento de saúde”, uma “saúde delirante” por ser “devir” e “desejo”<sup>34</sup>. De uma linguagem que para Heidegger “quer falar”,

<sup>33</sup> Diz Badiou: “Se sustentarmos, portanto que a obra é verdade, no mesmo movimento seria necessário sustentar que ela desce do infinito-verdadeiro para a finitude. Mas essa figura da descida do infinito para o finito é precisamente o núcleo do esquema romântico, que pensa a arte como encarnação. É impressionante ver que esse esquema ainda subsiste em Deleuze, para quem a arte mantém com o infinito caótico uma relação mais fiel do que qualquer outra, precisamente porque ela o configura no finito.” (BADIU, Alain. **Pequeno Manual de Inestética**. São Paulo: Ed. Estação Liberdade, 2002. p. 23) De minha parte, penso o que faz com que Badiou considere a existência de um parentesco entre algo contemporâneo e algo de um período anterior como o romantismo um motivo de desqualificação, em si mesmo. Ambos os autores, Heidegger e Gilles Deleuze, falam aliás de um princípio de “desvelamento”, de “produção de sentido”, e não de uma “descoberta” da verdade através da arte. Ademais, o caos é tema para Deleuze oriundo da física moderna, especificamente do físico russo Ilya Prigogine. O conceito de caos como “desordem ordenadora” não fazia parte do universo romântico dos sécs. XVIII e XIX.

<sup>34</sup> DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. **Crítica e Clínica**. São Paulo: Editora 34, 1999, p.14.



19.03.1988.

Ainda vivo a desestruturação do início das últimas férias. Seria muito complicado descrever todo o drama agora, quando o peso de dois meses já existe sobre ele.

Abandonei meu psicanalista nesta mesma época e acho que isto ajudou no processo. Preciso de muletas como análise, mesmo admitindo uma possível fraude.

É engraçado. As vezes fico pensando onde aconteceu o “eclipse” da vida.

Na época em que abandonei as sessões semanais, minha vida andava bem mais equilibrada. Sentia uma angústia sempre presente, mas a administração de tal loucura me era mais fácil. O controle sobre meu corpo era mais fácil. Lembrei-me agora de um ditado milenar, um dos lemas, por dizer assim, que minha mãe usava enquanto tentava me educar: “quando a cabeça não pensa, o corpo padece”. Vejo agora a mentira socrática em que a sabedoria popular está mergulhada. Só bastava suprimir o “não” da frase e assim a verdade seria feita: “quando a cabeça pensa, o corpo padece”.

que é o Ser das coisas em ação. Um dizer pleno, no qual tal plenitude é, por sua vez, inaugural para o próprio dizer <sup>35</sup>.

Uma vasta literatura se construiu como que suspensa neste ar rarefeito de uma linguagem que, mesmo tida como afásica, continuou a proferir dizeres. É o sussurro de Samuel Beckett: “... o zunzum... sim... tudo quieto exceto o zunzum... as palavras estavam... o que? ... quem?” <sup>36</sup>. É a voz do personagem sem nome de Peter Handke que aconselha: “Vós que sabeis, deveis silenciar vosso saber, e só o expressar em casos urgentes, como poesia ou canção...” <sup>37</sup>. É Joseph Beuys que ao ser perguntado por Bonito Oliva sobre as intenções ideológicas de seus filmes *Der Tisch* e *Eurasienstab* responde: “Se eu pudesse falar, reportando-me ao verbo, ou traduzir tudo em conceitos, eu nunca teria feito esses filmes” <sup>38</sup>.

E para além da literatura e da arte, há físicos como David Bohm que diante do colapso da linguagem na descrição de fenômenos subatômicos, propõe outro modo de escrita, o “reomodo”, e procura incluir na ciência uma característica própria da poesia e das artes em geral: a experimentação de linguagem <sup>39</sup>.

Mesmo desautorizada, a linguagem continua a falar. Como aliás sempre fez. Sempre falou, sempre com-versou com este inominável.

Os nomes dados a *Isso* que não se diz são inumeráveis. Os Dogons batizaram-no como *Bemba*, sussurro contínuo, ancestral, onde tudo estava integrado numa “palavra inaudível” <sup>40</sup>. Os povos iorubás o chamam de *ile*, principio caótico do mundo, anterior a qualquer organização <sup>41</sup>. Os antigos gregos como *sebastós*, título honorífico que se referia a algo que, de tão nobre, não era dado sequer ao imperador <sup>42</sup>. O *Kaddash* hebraico que é a um só tempo “santo” e “outro”, “di-

---

35 HEIDEGGER, Martin. *A Caminho da Linguagem*. HEIDEGGER, Martin. *A Caminho da Linguagem*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2004. p.12.

36 BECKETT, Samuel. *Eu Não*. São Paulo: Ed. Olavobrás, (tradução de Luiz Roberto Benati). s/d.

37 HANDKER, Peter. *Op. cit.* p.35.

38 *Death Keeps me Awake. Interview with Achille Bonito Oliva, 1986.* In BEUYS, Joseph. *Were Would I Have Got If I Had Been Intelligent!* New York: Dia Center for the Arts, 1994. (tradução minha)

39 BOHM, David. *A Totalidade e a Ordem Implicada*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1999.

40 ELIADE, Mircea e Couliano, Ioan P. *Dicionário das Religiões*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1999, p.32.

41 *Idem*, p. 29.

42 OTTO, Rudolf. *O Sagrado*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2007. p.46.

Me assusto com a distância entre um assunto e a exposição de um assunto. O obstáculo está no movimento da comunicação. Este movimento está exposto às varias intempéries do ambiente. O meio, o espaço existente entre o assunto articulado e o assunto receptado, está sujeito a normas. A malditas normas sociais.

É como estar numa tênue corda bamba onde o seu próprio passo pode lhe fazer cair. Existem duas maneiras de se contornar isso, ou se presta atenção ao jogo ou se joga.

25.03.1988.

Muita fumaça. Estou fumando. Uma brisa deliciosa me acariciou agora. A fumaça aumentou. Lá fora o inverno mostra o rosto. Muito de leve. Meio cauteloso. Sua cautela me irrita. Os dias estão só menos quentes. As noites bastante agradáveis. Um sopro sereno parece que convida para a cama. Eu sou teimoso. Permanecerei acordado. A fumaça acaba. Junto com o cigarro.

Pensei em um roteiro. Um homem responsável pela manutenção de um imenso duto de água no meio do sertão. Ele é responsável apenas por um trecho deste duto. Está só, em uma cabana, cuidando todo dia deste pedaço de ferro. A história está em minha cabeça. Tenho preguiça de escrevê-la.

(...) Estou um pouco cansado do ritmo previsível das histórias que sempre vejo e que eu mesmo fiz. São enredos de começo, meio e fim. Acho que pra mim chega. Fico pensando, se vier a se concretizar em quadrinhos, histórias que não deixem marcado um começo, meio e fim. Que sejam como que fragmentos de uma grande história. Que sejam simples e por isso, por serem tão simples, deixem o leitor absolutamente desnorteado.

ferenciado”<sup>43</sup>. E há, ademais, este tão belo poema concreto, o impronunciável *YHWH* do Antigo Testamento que para judeus e cristãos refere-se ao Verbo, a Lei de Algo que se “manifesta ocultando-se”<sup>44</sup>.

Portanto esta pesquisa, extensão em forma de ensaio de minha produção artística, não segue o conselho do filósofo austríaco Ludwig Wittgenstein expresso na última frase de seu *Tractatus Logico-Philosophicus*, onde prescreve: “Sobre aquilo de que não se pode falar, deve-se calar”<sup>45</sup>.

---

43 ARMSTRONG, Karen. **Jerusalém: Uma Cidade, Três Religiões**. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2001. p.75.

44 SESBOÛÉ, Bernard e Joseph Wolinski. **História dos Dogmas. Tomo I. O Deus da Salvação (séc. I a VIII)**. São Paulo: Edições Loyola, 2002. p.33.

45 WITTGENSTEIN, Ludwig. **Tractatus Logico-Philosophicus**. São Paulo: Edusp, 1994. p. 281.



(Sem data) 1988

-Você já esteve na praia?

- Não, mas já me contaram como era.



## CAPÍTULO 2

### 1. Linguagem sem Corpo e Fenomenologia

A força de Wittgenstein sobre mim foi evidente. Ele havia descrito, como disse, um indizível contido inexprimivelmente naquilo que é expresso. A linguagem, se não era capaz de dizer este fora, este indizível, seria capaz de indicá-lo por ser seu negativo: “Ela significará o indizível ao representar claramente o dizível”<sup>46</sup>.

Esta idéia de um impronunciável que move o que se pronuncia havia sido forte o suficiente para que eu passasse a batizar todos os meus trabalhos anteriores ao dicionário com um mesmo título, “Aquilo que não pode ser dito”, negando propositadamente a segunda parte da frase<sup>47</sup>.

Mas havia aquele livro sobre Husserl, comprado em 1992, nunca inteiramente lido. Durante o ano de 2009, ainda em Porto Alegre, não adiei mais o encontro com a fenomenologia. Este encontro já havia acontecido de forma parcial durante a escritura de meu “Antão, O Insonne”, através um autor ligado às ciências cognitivas: o chileno Francisco Varela. Mas agora, estas leituras poderiam ser mais diretas e se confrontar com aquilo que eu vinha urdindo na forma de dicionário.

Estas leituras deram-se de forma invertida: não apliquei ou coleí uma teoria que parecesse ter encaixe adequado sobre minha obra. Procurei, ao contrário, me perguntar: como a fenomenologia, também dedicada à investigação do

<sup>46</sup> WITTGENSTEIN, Ludwig. *Idem*. São Paulo: Edusp, 1994. p. 179-181

<sup>47</sup> Refiro-me ao inciso 7, último aforismo do *Tractatus Logico-Philosophicus*, frase que queria pôr fim a toda filosofia da linguagem e da lógica: “Sobre aquilo de que não pode dizer, deve-se calar”.

25.03.1988.

Leio no momento “Marcel Duchamp: O Engenheiro do Tempo Perdido”. Adorável. (...) Suas questões ainda não foram respondidas até hoje. Talvez tenham sido quando se deu a arte conceitual: o fim da arte. Duchamp por um lado e Mondrian por outro foram responsáveis pelo caos deste fim de século. (...) É curioso. Os dois procuraram a desgostosa verdade do final da modernidade.

Prendi uma mariposa dentro de um recipiente de mistura de tinta. Ela está rodopiando por todos os lados. Acho que o ar está acabando.

19.04.1988.

Antes que me esqueça: não sei se gosto mais de filosofia ou de teoria da arte.

05.05.1988.

A febre cedeu. Agora suco às bicas. Meu corpo grudado. Meus cabelos enebados. É... o clima melhorou com as muitas chuvas. Mas junto com elas vieram as mariposas. Elas rodopiam entorno das lâmpadas incansavelmente e voam de encontro a tudo que estiver no raio de seu percurso. Não são poucas. São muitas. As gripes fortes e as mariposas vieram com o inverno.

(...) estrutura contra desestrutura. A desarticulação é tão mais forte... que me envolve completamente. Nem as palavras resistem. Diria que são as primeiras a cair. Uma desorientação total do discurso. Preguiça de tentar explicar. Preguiça de tentar dividir a verdade com as pessoas. Digo, a minha verdade. É que o discurso para existir exige regras. As regras do discurso são estéticas e, como já disse, interessam mais que o próprio assunto do discurso.

João Pessoa acabou-se. Junto com ela, meu humor. E minha pouca vontade de viver. Maldita João Pessoa. Preciso voltar para Recife.

acometimento e do relato, surgiria para mim, à luz de meu dicionário?

Mesmo sendo contemporânea da tradição crítica, a fenomenologia se fez vereda paralela, procurou sair da paralisia tautológica imposta pelas filosofias da linguagem e recusou-se a calar a boca. Seu projeto era, precisamente, aproximar a experiência e a reflexão, o acometimento e relato.

O projeto iniciado por Husserl prometeu uma descrição do Ser das coisas. E acreditou ser capaz de dizer este Ser. No início do século XX, ofereceu-se como teoria e método alternativos para a narrativa científica, seu realismo reductivo e suas técnicas descritivas à moda de terra arrasada <sup>48</sup>.

A vontade da fenomenologia seria “a descrição das coisas mesmas tal como são concretamente experimentadas por nós”, de como se daria originalmente “o toque no tampo da mesa sobre a ponta de meus dedos”, ou o que ocorreria em mim “quando olho nos olhos de alguém que amo ou odeio” <sup>49</sup>.

O que ela afirma “é que toda lei relativa aos fatos deriva da experiência, o que implica precisamente que não pode ser fundada senão pela indução resultante de experiências singulares” <sup>50</sup>.

Seu método era afastar as teorias, “tirar de circulação os julgamentos comuns de uma pessoa sobre as relações entre a experiência e o mundo”, limpar-se do “senso-comum”, enfim pôr “entre parênteses” a “atitude natural”, o “realismo ingênuo” para o qual “o mundo é independente da mente ou da cognição”, de

---

**48** Um excelente panorama do contexto filosófico do Ocidente na virada do século XIX para o XX é montado por Rüdiger Safranski em sua extensa biografia de Martin Heidegger. Ali são descritas as condições sócio-culturais de onde emergiu a fenomenologia de Franz Brentano e Edmund Husserl. Um empreendimento que, sob os ecos do idealismo alemão, procurava alternativas ao projeto modernista e positivista da ciência. Projeto este que ao construir a fala da razão obsolesce todas as outras vozes por ver-se “ela mesma [como] parte da natureza”. Diz Safranski: “E por isso pelo fim do século [XIX] aparece, ligada com as ciências da fisiologia e da química do cérebro, uma espécie de ‘ciência natural’ do psíquico: a psicologia experimental.” (SAVANSKI, Rüdiger. **Heidegger: Um mestre da Alemanha Entre o Bem e o Mal**. São Paulo: Geração Editorial, 2000. p.54)

**49** CRITCHLEY, Simon. **Introdução a Emmanuel Lévinas**. In. HADDOCK-LOBO, Rafael. **Da Existência ao Infinito: Ensaios Sobre Emmanuel Lévinas**. Rio de Janeiro: Edições Loyola, 2006. p. 15.

**50** HUSSERL, Edmund. **Extratos de Investigações Lógicas**. In KELKER, L. Arion e René Schérer. **Husserl**. Lisboa: Edições 70, 1982. p.67.

11.05.1988.

O dia hoje foi diverso do de ontem.

Isto é bom.

Afinal é mudança.

Qualquer mudança interessa.

Não importa qual seja.

05.05.1988.

Fico preocupado com a comunicação. Como ela é ilusória. Minha maior batalha tem sido contra ela. Me debato há pelo menos um ano, quando se deu essa desestruturação toda.

(...) Acho que se não somos parte do gado emburrecido não podemos nos deixar levar pelos modelos que servem de trilho.

(...) entenda. É este meu problema. Por isso me emociono. Luto com as palavras já há algum tempo.

Sartre diz em sua autobiografia que seu pai era filho de um comerciante que casou com a filha de um aristocrata falido. Não sabia, sendo ele falido, que não poderia dar o dote prometido. Descobriu depois e como revide não trocou uma só palavra o resto da vida com a esposa. Só de tempos em tempos, subia nea e a engravidava. Assim nasceu o pai de Sartre. Sartre que entre o silêncio do pai e as eternas reclamações da mãe se tornou gago e lutou com as palavras até morrer.

Achei isso muito bonito. Engraçado, mas bonito.

Não sei por que escrevi isso. Acho que talvez para me justificar e me redimir do desastre que sou eu falando.

Quando escrevo, funciono.

que “as coisas são da forma que parecem ser”<sup>51</sup>.

A “parentização” daquilo que o mundo fala sobre o mundo, a chamada “redução eidética” husserliana, prometia dedicar-se ao Ser verdadeiro das coisas quando ocorrem no interior de minha consciência. Seria uma “operação pela qual o espírito suspende a validade da tese natural da existência para estudar o seu sentido **no** pensamento que a constituiu” e, regressando assim às primeiras evidências, o pensamento não seria mais “uma parte do mundo, mas anterior ao mundo”<sup>52</sup>.

A condição de aparição ou existência da realidade seria a minha consciência e sua natureza de “intencionalidade”. A consciência não possuiria uma existência separada daquilo que a atinge. O pensamento seria, simultaneamente, aquilo que é pensado<sup>53</sup>.

Por meio de uma “introspecção filosófica”, capaz de reduzir a experiência a “estruturas essenciais”, a fenomenologia procurou criar, nos termos de Husserl, um “cartesianismo do século XX”<sup>54</sup>.

---

**51** VARELA, Francisco, Evan Thompson e Eleanor Rosch. **A Mente Incorporada: Ciências Cognitivas e Experiência Humana**. Porto Alegre: Ed. Artmed. p. 34.

**52** LÉVINAS, Emmanuel. **Descobrimo a Existência com Husserl e Heidegger**. Lisboa: Instituto Piaget, 1997. p.48. [grifo meu]

**53** A “intencionalidade” é um conceito chave para a fenomenologia. Foi Franz Brentano quem primeiro sugeriu que a natureza dos estados mentais são os “conteúdos” ou “objetos” que as impelem. Diz André de Mural: “Após a psicologia descritiva de Brentano, as críticas dirigidas por Sartre ao conhecimento-assimilação, poderíamos definir a intencionalidade como a tendência constitutiva da consciência para o objeto.” (MURALT, André de. **A Metafísica do Fenômeno**. São Paulo: Editora 34, 1998. p.13). Robert Sokolowsky descreve a intencionalidade como a idéia de que “(...) cada ato de consciência que nós realizamos, cada experiência que nós temos é essencialmente ‘consciência de’ ou uma ‘experiência de’ algo ou de outrem.” (SOKOLOWSKI, Robert. **Introdução a Fenomenologia**. São Paulo: Ed. Loyola, 2004. p. 17)

**54** Mesmo autodenominado como “cartesianismo do século XX”, o projeto de Husserl é visto por Francisco Varela como um dos grandes empreendimentos da filosofia ocidental na direção do viria a ser, décadas depois, as ciências cognitivas. Nascida do encontro da filosofia com a biologia e a neurologia, as ciências cognitivas - ou uma parte de seus ramos - teriam herdado da fenomenologia, em especial de Merleau-Ponty, uma vereda investigativa onde homem e mundo, sujeito e objeto poderiam ser vistos sob um novo paradigma distante do paradigma representacionista: o construtivismo. (VARELA, Francisco, Evan Thompson e Eleanor Rosch. *Idem*. p.34)

10.05.1988.

*Chronos* me alertou que dentro de quatro dias terei completado os vinte. Quem diria...

Quando passei dos nove para os dez pensei muito sobre o acontecido. Achei que tinha de ser mais crescido. Ganhei um relógio e quando me vi com ele no pulso, reparei que havia me metamorfoseado em um menino crescido. Pensei então: tenho uma década. Foi um peso bastante incômodo. Meu corpo pedia nove, mas eu tinha dez. Imaginei que tamanho peso demoraria muito a retornar em uma nova visita.

Que nada...

Sinto este mesmo incômodo agora. Mas o peso é dobrado.

Um tique-taque do relógio avisa que chegou uma hora da madrugada a minha insistência em prolongar o dia, este dia dez de maio. Tique-taque. Tique-taque. Tique-taque. Só faltam três dias agora.

13.05.1988.

Agora são onze horas.

O sol está fraco e uma brisa constante me acarícia pela janela. Acordei agora. Nunca consigo acordar antes das dez. Antes me sentia culpado. Hoje, tanto faz.

Tendo a ver o mundo completamente estetizado. A transformação desta latrina num mundo decente. Este buraco se transformaria na terra prometida, onde corre leite e mel.

Se por um lado a fenomenologia abala as fundações do discurso científico ao propor não haver cisão possível entre sujeito e objeto, ela própria rapidamente vê em suas estruturas as primeiras fraturas.

Muito cedo Heidegger voltou-se contra seu mestre e atentou para a impossibilidade de uma “redução eidética”. A análise da experiência perceptiva não poderia ser suspensa, separada, “parentisada” de ambientes e práticas culturais aonde ela própria foi forjada. Se a ciência é desconstruída por Husserl por nascer dentro de um “sistema de crenças”, de um *background* que lhe serve de solo e que contamina à priori seu olhar e sua análise, o que dizer da própria fenomenologia? A filosofia husserliana não estaria incluída também em um “sistema de crença”, não participaria de um *background* que envolve e contamina previamente sua experiência <sup>55</sup> ? A própria introspecção indicada como base do receituário de Husserl não seria uma técnica socialmente acordada e estabelecida pela psicologia do séc. XIX, que por sua vez é o fio que costura as *Investigações* de Descarte e encontra suas raízes na dialética platônica <sup>56</sup> ?

Para Heidegger, a mente seria sempre um fenômeno que brota no interior de um contexto. Não haveria um ponto de vista, uma topologia mais elevada a partir da qual o olhar se lançaria puro para o mundo. O acometimento e seu relato, só seriam invariavelmente unos através de uma contorção contínua da linguagem. E estas contorções só seriam possíveis através do poético.

Merleau-Ponty, por sua vez, apontou para a impossibilidade da fenomenologia ao descrever a reflexão como um movimento circular insolúvel. O mundo, da forma que lhe surgia, era fruto da percepção e a percepção, por sua vez, era fruto do mundo. Irremediavelmente “dentro” do mundo que aborda, a reflexão projetaria um mundo que, por sua vez, a projetou <sup>57</sup>.

---

55 VARELA, Francisco, Evan Thompson e Eleanor Rosch. *Idem*. p.36-37.

56 Dizem Varela, Thompson e Rosch: “Apesar de tudo o introspeccionismo como uma escola da psicologia, popularizada pelo psicólogo do século XIX Wilhelm Wundt, definitivamente não ofereceu uma base para a psicologia experimental. Mas o que era este método chamado ‘introspecção’? Cada laboratório partiu de uma teoria de que a experiência era passível de ser decomposta em certos tipos de elementos, e as pessoas eram treinadas para decompor sua experiência dessa forma. Era perdido à pessoa que olhasse para sua própria experiência como um observador externo o faria. Isso é de fato o que geralmente consideramos ser introspecção na vida cotidiana.” *Idem*. p.47.

57 Diz Merleau-Ponty: “O mundo é inseparável do sujeito, mas de um sujeito que só é projeto do mundo,





14. 05. 1988

Hoje completei vinte anos.

Para Merleau-Ponty, desse desejo de aproximar o acontecimento e o relato, a experiência e a reflexão, restará à fenomenologia não mais que um relato frio produzido por uma distanciada reflexão. Uma reflexão que sempre estará atrasada em relação ao acontecimento que a gerou. Por isso o autor referia-se a seu trabalho como sendo uma obra para sempre inacabada.

Sobre a fratura entre o acontecimento e o relato, dizem Francisco Varela, E. Thompson e E. Rosch:

“(…) tanto a ciência quanto a fenomenologia explicavam nossa experiência incorporada de uma forma sempre *a posteriori*. Ela procurava captar a proximidade de nossa experiência não reflexiva e tentava dar-lhe voz na reflexão consciente. Mas por ser uma atividade teórica após o fato, ela não poderia recapturar a riqueza da experiência; poderia apenas ser um discurso **sobre** aquela experiência”<sup>58</sup>.

A promessa permaneceu, assim, mais uma vez adiada. O acontecimento que se quer agarrar manteve-se como inatingível lembrança. Seu relato uma eterna dívida. Consciência e conhecimento passaram a ser “puramente internos”. A experiência foi reduzida a pura reflexão. O relato descarnado, manteve-se desprovido de uma práxis. A consciência e o conhecimento abriram mão mais uma vez de ser fenômeno do mundo e recolheram-se ao velho e assombrado porão das essências.

Francisco Varela, E. Thompson e E. Rosch reforçam essa desconstrução da fenomenologia indicando que, ao contrário de outras tradições culturais, o olhar reflexivo no ocidente, desprovido de corpo, é fantasmagórico. Sua fala vem “de lugar nenhum”:

---

e o sujeito é inseparável do mundo, mas de um mundo que ele mesmo projeta” (MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p.433.)

58 VARELA, Francisco, Evan Thompson e Eleonor Rosch. *Idem*. p.37.

1989

(Sem data) 1989

Assistindo “Limite”, de Mário Peixoto sinto coisas curiosas. (...) o diretor é vivo e é a única ligação do filme (1931) e sua atmosfera histórica, com o presente. Os atores são desconhecidos e mortos. A qualidade da fita é péssima e demonstra que o tempo passou de maneira inteira: pelos atores, pela música, pela composição e pelo próprio material (celulóide).

(Sem data) 1989

“Histórias não existem a não ser em histórias. A vida ou passa simplesmente, ou se transforma em histórias”

Wim Wenders, O Estado das Coisas.

(Sem data) 1989

A sua frente estava o mar.

A rugosidade da areia.

Nunca havia reparado nele.

Nunca havia reparado nela.

(Sem data) 1989

- Papai... vovó morreu no mês de maio?

-Não, novembro.

- Ah... em maio ela aniversariava, não é?

“Por não nos incluímos na reflexão, fazemos apenas uma reflexão parcial, e nossa pergunta torna-se desincorporada; ela tenta expressar, nas palavras do filósofo Thomas Nagel, ‘uma visão a partir de lugar nenhum’. É irônico que é justamente essa tentativa de ter um ponto de vista desincorporado a partir de lugar nenhum que leva a se ter uma visão a partir de um lugar muito específico, teoricamente confinado e aprisionado em preconceções.”<sup>59</sup>

No ocidente o calor do acometimento corporal encontrará sua “verdade” através da introspecção e de seu relato descarnado. Esta dicotomia montou-se como um tipo de conhecimento *sobre* os fenômenos. Na tradição filosófica ocidental, a reflexão aparta-se da experiência que a move por não possuir uma “pragmática”.

Em contraponto a este conhecimento *sobre* o mundo, a este saber, portanto, “desincorporado”, é proposto um conhecimento *no* mundo. Deste saber que se vê como mais um fenômeno *no* mundo, brotaria um saber “incorporado”.

Francisco Varela, biólogo e cientista cognitivo, sugere que a aporia da reflexão, a paralisia desse projeto fraturado de aproximar acometimento e relato, experiência e reflexão, poderia ser superada.

A ultrapassagem desta mórbida nostalgia analítica poderia ser contornada caso a tradição filosófica ocidental se voltasse para o oriente. Ali, naquela outra tradição, experiência e reflexão, acometimento e relato, sempre foram envolvidos num só corpo através de um método ignorado pelo ocidente: a meditação. Varela coloca seu foco na filosofia budista *Madhyamika* e em suas técnicas de “meditação ativa” *Shamatha* e *Vispashyana*<sup>60</sup>.

<sup>59</sup> VARELA, Francisco, Evan Thompson e Eleanor Rosch. *Idem*. p.44.

<sup>60</sup> O livro “A Mente Incorporada”, que cito aqui várias vezes, serviu de inspiração inicial para mim no correr destes quatro anos de doutorado e é o guia na elaboração destes dois capítulos. Vale a pena dizer que o empreendimento capitaneado pelo cientista cognitivo Francisco Varela e sua equipe da *École Polytechnique* de Paris, aponta para um fértil e originalíssimo caminho de investigação científica. Dizem os autores sobre o encontro entre a tradição oriental e a herança fenomenológica ocidental: “Acreditamos que as doutrinas budistas da ausência- do- self e do não dualismo que surgiram a partir desse método [a *meditação atenta*] podem contribuir significativamente no estabelecimento de um diálogo com as ciências cognitivas (...) particularmente como apresentado na filosofia *Madhyamika* que literalmente significa ‘caminho do meio’ e pode ser aproximado do entre-deux de Merleau-Ponty.” (VARELA, Francis-



É fato que Varela, em sua crítica a tradição desincorporada da filosofia ocidental, acaba por ignorar filosofias e técnicas de meditação desenvolvidas por tradições do próprio ocidente <sup>61</sup>. Porém, esboça uma curiosa indicação, um outro tipo de conhecimento incorporado muito conhecido, praticado e amplamente investigado no ocidente: a arte.

## 2. A Embriaguês dos Dicionários

Durante o encontro com tais questões, me perguntei: quem sabe as descrições de meu dicionário seriam uma fenomenologia embriaguada. Mas haveria embriaguês apenas nos acometimentos sensoriais de exceção que servem de preocupação central para esta tese? Não seria possível pensar que ao dedicamos atenção ao que menos parece merecê-la algo de muito especial pode ocorrer? Algo diverso e especializado não parece eclodir de dentro da mais profunda banalidade, quando sobre ela dedicamos nosso olhar?

Pois entre a minha mão e o tampo da mesa há o toque. E o que este toque evoca pode surgir como incapturável, inefável, apresentando-se como sensação especialíssima, repleta de volutas e adornos. Uma mão em contato com a superfície de uma mesa deixa sobre ela seu calor condensado. Ao abandoná-la, de alguma forma minha mão ali permanece. O vapor que lentamente evapora e some é a acusação de sua presença já póstuma. Assim como uma poltrona que se mantém acomodando um peso que já a deixou e que retorna lenta, aos poucos a sua forma habitual. Ali, o tampo da mesa, ou o assento da cadeira,

---

co, Evan Thompson e Eleonor Rosch. *Idem*. p.38-48)

<sup>61</sup>Refiro-me ao próprio cristianismo. Em particular, sua versão oriental, o cristianismo ortodoxo. Este ramo do cristianismo desenvolveu uma “filosofia prática” expressa através da conduta hesicasta e de sua técnica, a “oração do coração”. Desenvolvido por monges e eremitas desde os primeiros séculos do cristianismo, até hoje a prática hesicasta e a oração baseada na repetição e no esvaziamento da mente, através de postura corporal e respiração são praticados não apenas em mosteiros mas disseminados nas práticas culturais leigas de vários países. Sobre o assunto, ver Jean-Yves Leloup. (LELOUP, Jean-Yves. **Escritos Sobre o Hesicasmo**. Petrópolis: Ed. Vozes, 2003)

(Sem data) 1989

As mesmas árvores emprestavam à rua as mesmas sombras.

As árvores me causavam agora, depois de tudo, arrepios.

Suas sombras eram diariamente projetadas sobre os mesmos lugares.

E assim, a história parecia não narrar nada.

Não existiam para estas sombras, sucessão.

Só repetição.

Uma repetição centenária. Que nada desencadeava.

Nem mesmo tédio.

Mas os aromas, as músicas, calmamente, discretamente, haviam se misturado ao presente.

Sem que existisse qualquer indicio.

Um antigo presente se perdia. Era aprisionado na história.

Sentia, como um sopro em minha pele, a morte do momento.

parecem dizer: tudo deixa de ser, tudo escapa e some de si mesmo <sup>62</sup>.

Não haveria portanto embriaguês na descrição extraída mesmo daquilo que é mais ordinário, mais insignificante? Tudo não parece ocorrer neste espaço turvo “entre” os corpos? Neste indeterminado *entre-deux* proposto há tanto tempo por Merleau-Ponty <sup>63</sup>? Entre a mão e a mesa, entre o olhar e o mundo? E este *entre* não parece possuir uma natureza sempre embriagada?

Sabe-se que em dicionários de sinônimos, “destilar” surge como substituível por “gotejar”, “pingar”. Sabe-se igualmente que a palavra “destilação” descreve uma operação físico-química. Nela líquidos tornam-se vapores. Depois, retornam transfigurados para sua origem substancial. Este processo descreve portanto uma conversão. Uma conversão de substâncias.

Destilar bem poderia constar nos dicionários como sinônimo de descrever. E esta sinonímia não se daria apenas pelo mais obvio, pelo fato da linguagem extrair a gotas um mínimo de algo maior e mais complexo que tem diante de si e que a evoca. Destilar e descrever são uma só ação na medida em que há em ambas conversão e transfiguração. E quando uma matéria é convertida e transfigurada, não é mais a mesma.

Trazer à palavra o que a evoca exige que aquilo visado converta-se em linguagem, e assim se perca nesta outra origem substancial, surgindo agora transfigurada. Ao mesmo tempo, quando traz tal presença ao seio de suas teias, a linguagem transfigura-se para assim acomodar em si aquilo que visava, tão heterogêneo de si. Aquecida pelo acometimento, a linguagem evaporar-se. E ao condensar-se, retorna como relato transfigurado. Não à toa em alemão a palavra “condensação” é *dichtung*, palavra sinônima de “poesia” <sup>64</sup>.

---

<sup>62</sup> Meu vídeo **Raar**, produzido em 2008 para a disciplina *Interfaces: Produção e Reflexão*, ministrada por Hélio Ferverza, e que faz parte desta tese é a captura de algumas destas imagens cotidianas que, quando olhadas demoradamente, podem evocar a qualidade de abandono que os corpos mantêm com os ambientes aonde deambulam.

<sup>63</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2006.

<sup>64</sup> HAAR, Michel. **A Obra de Arte: Ensaio sobre a ontologia das obras**. Rio de Janeiro: Ed. Difel. 2007. p. 93.



(Sem data) 1989

Duas verdades:

Uma quando calado,

Outra quando falado.

Ademais, nos dicionários a palavra “destilador” surge como equivalente a “alambique”. O que nos faz pensar em certa embriaguês que habitaria, em potência, a linguagem quando esta se encontra atordoada.

Por outro lado, sob certo ângulo, a embriaguês parece ser um conceito criado pelo delírio da sobriedade. Para livrar-se do que sobra, sóbria surge a linguagem quando se imagina representação do real. Só sóbria, nada soçobra. Assim, ela cria um antípoda. E nele deposita tudo o que a nega ou questiona a linha reta de seu olhar.

A diferença entre o discurso embriagado e o discurso sóbrio é imensa. O primeiro, sabe-se alterado, sabe-se contaminado, enxerga-se claudicante e o que lhe resta é inventar, inventar o próximo tropeço. Daí, deste saber-se trôpego, surge sua lucidez paradoxal: a de saber-se incompleto e inacabado. E ao atentar-se assim, vê-se criador da realidade que aborda. O segundo fia-se em si mesmo, confunde-se com aquilo que visa, e por isso é delírio. O delírio de não ser capaz de ver-se como um efeito. Efeito de algo maior e que a ele não cabe.

Este delírio está contido nas descrições daquilo que se tornou a ciência e grande parte da filosofia. Uma vontade de captura que surge em especial, de forma caricata, nas estruturas dos dicionários.

Neles algo vasto e forte como a morte aparece como sendo um substantivo. Uma substância, curiosamente, feminina <sup>65</sup>. E tal feminilidade é descrita de forma tautológica: “ato de morrer”. As alternativas são igualmente tautologias e levam ao entorpecimento próprio das aporias: morte é o “fim da vida animal ou vegetal”, é “termo, fim”, uma “grande dor”, um “pesar profundo”, ou ainda “entidade imaginária da credence popular, representada, em geral, por um esqueleto humano armado de uma foice com que ceifa as vidas” <sup>66</sup>.

Ao mesmo tempo a morte, isto que não nos cabe, este outro tão rigidamente outro, incognoscível, é descrita por Hilda Hilst como algo “exato como um magnífico teorema”, “tão redondo e completo”. E não satisfeita, estanca sua

---

<sup>65</sup> Refiro-me às línguas de tronco latino.

<sup>66</sup> Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa.

(Sem data) 1989

O universo existe antes da palavra? Aquém da palavra existe algum esqueleto? Ao se expressar o ser humano expande o universo. Sendo a realidade nada mais que arrumações de significações, cada expressão (língua) expande a realidade. O mundo aumenta. A cada morte, a realidade se encolhe. Se torna viúva. Perde a concretude.

(Sem data) 1989

José Coutinho

Hospital Português

Centro de Neurologia

Quarto 6

(sem data) 1989

Cai a tarde novamente

O fim da tarde

As formas se alongam.

É a luz

Do fim da tarde

(sem data) 1989

Mauro me responde com genética. Temo que seu v fatalismo de biólogo contenha sólida verdade. Nada me parece escapar. Minha opacidade detém qualquer raio de luz. Nada reflete. Tudo é capturado e some. As boas sensações vem invariavelmente acompanhadas de melancolia. Como diria meu querido Vinícius, “melancolia resignada”.

prosa para desenhá-la, evocando-a como um octaedro dentro de um círculo<sup>67</sup>.

Seja de sinônimos, seja etimológicos, gramaticais, ortográficos, toda a vontade de precisão dos dicionários conduz leitura para dentro de leitura, remete palavras a palavras, e o significado destas ao significado de outras. Quando sentimos uma brisa entrar neste habitat tão esguio, é um sopro frio, é o hálito dos antepassados mortos de certa palavra, cujos genes destilados ainda se fazem sentir em forma, mas cujo sabor secou.

É quando nos damos conta que aquilo que chamamos de “teoria” ainda guarda em seu fenótipo a partícula grega *theo*. Informação genotípica que degenerou e, perdendo o “h”, desligou-se do que a unia ao intangível e ao inaudito. Este mesmo *theo* que informava a *theoria* estendia-se no *theoros*, capaz de vislumbrar com interesse a totalidade da festa no *theatron*<sup>68</sup>. Ou quando vemos habitar na genética do que é “objetivo” ou “subjetivo”, etapas de um antigo jogo de dados romano. Antes da jactância do lance, quando ainda escondido sob a mão, sob o dever do lance que virá, o resultado dos dados era *subjetil*. E quando o resultado se cumpria sobre a mesa passava a ser *objectil*<sup>69</sup>.

Poderíamos ir ao infinito, soprados pelo hálito das línguas mortas e reparar que a “prosa” emitida pela palavra nasceu do latim *prorsus*, gerada por um *proversus* que, por sua vez vêm de *vertere*. Daí, desta frondosa galhada, surge o “verso” e a “conversa” irmãos do verbo “verter”. Prosa: ação filiada ao ato de “derramar”, de não conter, de deixar que algo se vá, em seu fluxo sem plano e sem retorno<sup>70</sup>.

---

67 HILST, Hilda. *Estar Sendo, Ter Sido*. São Paulo: Ed. Globo, 2006. p. 46.

68 CHAUÍ, Marilena. *Introdução à Filosofia: Dos Pré-Socráticos a Aristóteles. Vol.1*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2002.

69 Esta etimologia foi apresentada pelo professor Fernando Mattos, do Departamento de Música da UFRGS, em suas aulas de História da Ópera, assistidas por mim durante o mês de junho de 2009 na ARENA Associação de Arte e Cultura, Porto Alegre, RS.

70 BOUTANG, Pierre. *O Tempo: Ensaio sobre a Origem*. Rio de Janeiro : Ed. Difel, 2000. p. 13.

(sem data) 1989

P. a primeira namorada está casada. Soube hoje através de uma fantasmagoria que surge periodicamente de supetão e me conta notícias do passado. A perda de P. não me preocupa. Minha real preocupação é, de fato, a perda de P.



### 3. A Linguagem Incorporada

Os limites do dizer e o aconselhamento para que a linguagem cale a boca ao referir-se ao que está fora de seu deambular só surge quando imaginamos que a linguagem é homóloga e simétrica com relação a uma exterioridade. Quando, aliás, cremos que o conhecimento está diante de algo, apartado deste algo, quando o conhecimento se pensa como o exterior do mundo <sup>71</sup>.

Ao abrir mão de ver-se como outro tipo de fenômeno, ao esquecer que é construção *poietica*, o conhecimento e a linguagem paralisam-se em adocida aporia. Uma aporia que brota desta reflexão que se pensa descarnada, sem corpo. A crença nesta reflexão exterior ao mundo, nesta linguagem desincorporada, tornou-se lei.

Mas teria havido um momento em que linguagem e mundo não se colocavam um diante do outro. Neste momento a linguagem não era instrumento de dissecação de uma verdade localizada sob ou além do mundo. Este teria sido o *logos* grego originário, pré-socrático, anterior a metafísica. Ali, a verdade era a eclosão de um sentido <sup>72</sup>.

Sempre houve uma trilha paralela de autores que apostaram na recuperação deste solo originário onde brotou a filosofia e a reflexão: o solo da poesia e da criação. Autores que se mantiveram repetindo até a exaustão, “roendo esse osso até morrer”, para que se volte a enxergar que em grego “razão” é “linguagem”, é *logos* <sup>73</sup>.

---

<sup>71</sup> Este corte entre conhecimento e mundo, entre reflexão e ação, entre Verdade e criação, entre o *logos* filosófico e o *logos* estético é aquilo que autores como Nietzsche e Heidegger apontam como o nascimento da metafísica. O projeto filosófico de Heidegger aliás será exatamente devolver à filosofia sua dimensão poética. Como diz Maria José Rago, a força destes dois alemães sobre a filosofia contemporânea se daria nesta aposta em “(...) reconduzir o *logos* filosófico ao seu solo verdadeiro, onde se abriga a unidade indivisa do homem e do mundo, e que M. Merleau-Ponty chamará do *logos* estético.” (CAMPOS, Maria José Rago. *Arte e Verdade*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1992. p.15)

<sup>72</sup> *Idem*. p. 15.

<sup>73</sup> Em 1784 Hamans Schriften escrevia para Herder: “Se eu fosse eloqüente como Demóstenes, nada mais precisaria fazer a não ser repetir três vezes uma única palavra: razão é linguagem, *logos*. Não consigo deixar de roer e haverei de roer esse osso até morrer. A profundidade desta palavra permanece, no entanto, para mim muito obscura. aguardo sempre a vinda de um anjo apocalíptico trazendo a chave

(Sem data) 1989

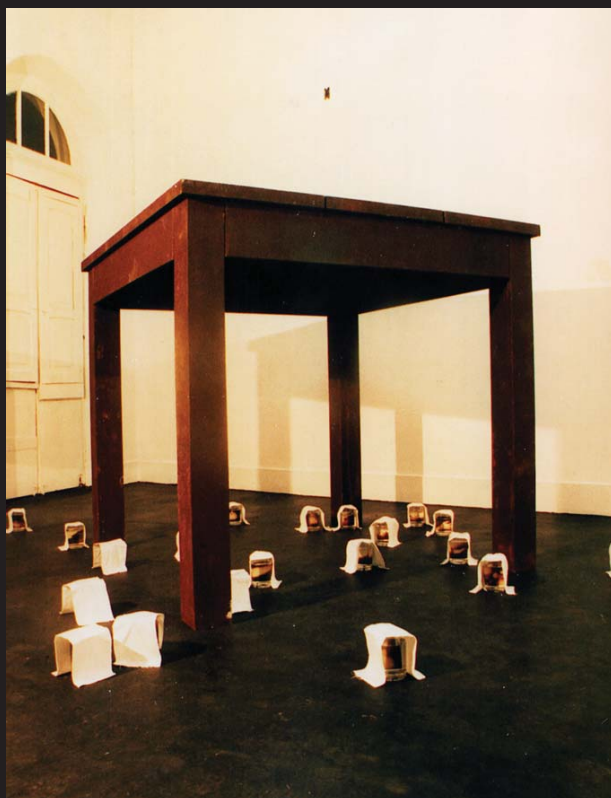
Terra afobada, terra afobada...

Descança.

Darei pra ti,

logo, logo

meu coração de pó e areia.



Sob este outro paradigma, referir-se ao mundo é recriá-lo e não rerepresentá-lo. Descrevê-lo é a um só tempo moldá-lo. Assim, sabendo-se criadora daquilo que aborda, este outro tipo de escritura é reflexão e, simultaneamente, ação. O corpo deste tipo de linguagem possui carne e exhibe em si as marcas daquilo que a moveu. Incorporada em sua própria espessura esta linguagem é prenehe de seu objeto.

“É poeticamente que o homem habita...”, diz Hölderlin. Ao tomar como seu este verso, Heidegger sugere que este “homem” do poema não é o poeta ou o artista. Só o seria para uma cultura que enclausurou a poesia na gaveta estreita do campo literário, que criou “órgãos dedicados a formar a opinião pública civilizada” para os quais a poesia “só pode aparecer” como “objeto da história da literatura”. A poesia aqui não é coisa de literatura, habitação não é coisa de mercado imobiliário, e o homem em questão seria o traço fundamental da “presença humana”<sup>74</sup>.

Habitar poeticamente é deixar-se tomar pela eclosão de um sentido que vai para além das coisas. Seria a abertura para uma “topologia” que se impõe e que envolve homem e mundo. Seria uma *com-versação* que os envolve e que *com-clama* para si uma linguagem que acolha o dizer “originário” deste encontro<sup>75</sup>.

A linguagem incorporada sabe resguardar-se da “simples proposição”, da “linguagem cotidiana”, que coisifica o real, que se quer representação do mundo. Alheia ao húmus das palavras, a linguagem cotidiana é tecida no mais puro esquecimento de si. Esquecimento de seu próprio corpo, de sua materialidade. Sonoridades e pausas, dissonantes e timbres, ritmos e contratempos se obscurecem. A linguagem do mundo desconhece o “terrestre da língua”<sup>76</sup>.

Porém a linguagem incorporada será sempre inaugural. Ela torna sensível, ela dá a ver o poder de nomeação da palavra. Renomeando ela reinaugura as coisas, recobrando em si a carne e a integridade do mundo. Ela arranca o mundo

desse abismo”. (SCHRIFTEN, Hamans. *Apud* HEIDEGGER, Martin. **Ensaios e Conferências**. Petrópolis: Ed. Vozes, 2002. p.9)

<sup>74</sup> HEIDEGGER, Martin. **Ensaios e Conferências**. Petrópolis: Ed. Vozes, 2002. p. 166-168.

<sup>75</sup> HEIDEGGER, Martin. **A Origem da Obra de Arte**. São Paulo: Edições 70, 2010. p.145.

<sup>76</sup> HAAR, Michel. **A Obra de Arte: Ensaio sobre a ontologia das obras**. Rio de Janeiro: Ed. Difel. 2007. p.95.



(sem data) 1989

A saída é reparar o quanto sem saída é a situação. Para o budismo existe uma palavra que, como todas as palavras, tenta inutilmente capturar a solidez de um fato. Para o budismo a nossa pobre palavra “realidade” é “sunya”: vazio.



da redutora objetivação em que foi lançado, salvaguardando o ser das coisas. Ao mesmo tempo, encarnada, a linguagem reencena e atualiza o ato primordial de nomear, salvando o dizer da universalizada banalização a que foi reduzido. Por isso diz Heidegger que a essência da linguagem seria o poético.

Em um de seus últimos textos Heidegger planta uma fértil dúvida: “talvez seja pior falar da linguagem do que falar do silêncio”<sup>77</sup>. Tal qual erva rasteira o par linguagem-silêncio do filósofo se distende e se redobra. Dele brota a minha rama: é da natureza de uma muda vegetal contornar o escuro e dobrar-se na direção de uma brecha de luz que irrompe na janela. A linguagem também é muda. E o oriente para onde cresce a muda da linguagem é um luminoso silêncio.

Seria necessário nomear este outro tipo de silêncio. Descrever um tipo qualquer de urro contido nesse silêncio. Um silêncio que, à espreita, vocifera seu calar. Um silêncio que estoura ao pé do ouvido da linguagem.

O cerne da linguagem não almejaria livrar-se desse tipo alarmante de silêncio? Não seria por isso que em seu devir nunca haverá quietude e que por isso tudo nela se revira e se contorce? Seria por isso que ela não para de falar?

Ao que parece é esse tipo de silêncio, um silêncio repleto de voz, o que Isaac de Nínive, místico cristão do século V, vislumbra quando aconselha: “Ama o silêncio. Ele vai trazer-te um fruto que a língua não é capaz de descrever. (...) Que Deus te permita entender aquilo que nasce do silêncio”<sup>78</sup>.

Este silêncio não é, portanto, comparável a um espaço vazio. Ele, que serve de clareira para a linguagem, é repleto. Repleto de vir a ser. Um vir a ser urgente que acossa e reivindica seu devir. E que, assim, move o ser febril da linguagem.

---

77 HEIDEGGER, Martin. **A Caminho da Linguagem**. Petrópolis: Ed. Vozes, 2004. p.8.

78 NÍNIVE, Isaac. *Apud*. BRETON, David Le. **Do Silêncio**. Lisboa: Instituto Piaget, 1999. p.177.

Parece ser este mesmo silêncio, escondido sob pele do tema filosófico do “tempo”, que se entrevê no balbucio de Santo Agostinho ao confessar a Deus que “ainda ignora o tempo”, que “mesmo sabendo que o que diz, diz *no tempo*” vê-se, por fim, vencido e, atônito, se condói: “ai de mim, que nem ao menos sei o que ignoro!” (AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. São Paulo: Abril, Coleção os Pensadores, 1973. Livro XI, 14 -17)

(sem data) 1989

Tudo passa por mim, à distância. Sou expectador. *Voyeur*.  
Tudo se torna história. Passado. Só penso em Borges. Re-  
lógios de areia. Mapas cartográficos do século XVIII. O  
instante, fugidio, se perdendo.

(sem data) 1989

Borges: “A morte, incansavelmente, vai me desgastando”.

(sem data)

Tudo em névoa.

Alvo distante e dissolvido.

(sem data) 1989

Compro a mais recente “Guia das Artes”. Marcio Doctors  
escreve longa matéria sobre Van Gogh. Não li o ensaio. Para  
quê? Sei como começa, se desenrola e se fecha. Um box no  
final do texto desenrola as opiniões supostamente sofisti-  
cadas do meio social das artes plásticas. Mediocridade não  
respeita fronteiras. Invade. Chegam ao ápice da banalidade  
ao falarem de Van Gogh como o “super herói das artes”. Isso  
é crítica de arte??

(sem data) 1989

O discurso da imagem parece ser a solução para o desgaste  
dos discursos filosóficos.

(sem data) 1989

A cerveja tem gosto de água de côco. As frases curtas cada  
vez mais dizem mais o que quero ouvir. Sopra um vento  
frio nesta mesa. Tudo parece clamar para a entrega. Mas eu  
não cedo. Não saber quando jogar a toalha. Isso pode ser a  
minha ruína.

Nesta mata onde a linguagem se embrenha tudo murmura, nada silencia. Esse murmúrio é múltiplo, sobrepondo inumeráveis falas, todas elas desconhecidas, ilegíveis para as línguas. O marulho das águas repletas de peixes, o escorrer das cobras e dos moluscos, as variações dos ventos e o lento rachar das pedras, seriam falas, falas apartadas das línguas<sup>79</sup>. Por não possuir gramáticas, sintaxes ou semânticas, as descrições desta glossalia selvagem se aproximam do mais intenso silêncio. Um silêncio do *grande demais* que arrebatava a linguagem e que a põe em êxtase.

É preciso dar voz a esse silêncio. Um tipo qualquer de silêncio pleno que brote por entre as ramas do texto e nele possa gritar. Neste solo a linguagem procura ser aquilo que é sua essência: a evocação para a palavra<sup>80</sup>.

Assim, evocando o silêncio para a palavra, a linguagem poderia voltar a nomear. Nomear todas as ausências que agora convocadas poderiam ser trazidas à mais íntima e sólida presença. Uma presença mais vigente do que qualquer objeto que nos cerca, mais consistente que a cadeira onde agora me sento, que a mesa onde agora escrevo<sup>81</sup>.

A linguagem assim vista não pode apartar-se da experiência. Assim, acometimento e relato podem reunir-se em um terceiro termo que desmancha a aporia: a ação. Ação daquele que forja a linguagem; ação da linguagem que forja aquele que a manipula; ação da obra que forja algo sobre aquele a frui.

---

**79** Recorro aqui às distinções feitas pela lingüística de E. Benveniste entre “fala” e “língua”. A fala aponta para os usos e torções feitas pelos indivíduos falantes de uma língua que lhes foi herdada, cujas estruturas são anônimas. Para Benveniste o sujeito utiliza-se desta estrutura anônima para, dialogicamente, constituir-se enquanto tal. Numa extensão desta definição, o autor opõe “fala” e “história”. A enunciação histórica exclui o locutor de sua narrativa, procurando banir de si toda subjetividade e qualquer referência autobiográfica para, assim, constituir-se como enunciação da verdade. (KRISTEVA, Júlia. *Op. Cit.* p. 21)

**80** Refiro-me aqui a palavra “essência” no sentido desconstruído e recomposto por Heidegger através da palavra alemã *Wesen*. Em alemão *Wesen* significa “essência”, porém, em alemão antigo era um verbo. Este verbo significava “realizar um modo de ser”, “vigorar”, “vigir”, “vigência”. Heidegger então trás para o conceito metafísico clássico de “essência” algo fortemente corpóreo, uma ação de “fazer vigorar”, um empreendimento físico, material, de vigor. A essência da linguagem então surge como ato de evocação para que o Ser vigore no solo da palavra. (HEIDEGGER, Martin. *Op. Cit.* p.8 e p.10)

**81** Heidegger irá procurar na linguagem algo bem diverso da sua definição como representação de uma exterioridade, recomendando ouvirmos a fala da linguagem. Será no poema que ele encontrará tal fala: “O que procuramos se encontra, portanto, na poética do que se diz”. (HEIDEGGER, Martin. *Op. Cit.* p.14)

(sem data) 1989

Pincéis grossos

Vasilhas maiores

Papel telado

Cera branca

Mais cera em geral

(sem data) 1989

No atelier, em Casa Forte. Talvez 4 da manhã. A pintura em encáustica de hoje era tensa. Controlei demais os tons. Souo falso. A espontaneidade da primeira era sua força. A força dela reside no acaso. O máximo de consciência nesta pesquisa é reparar que a irresponsabilidade é necessária para o bom resultado final. Quanto menor o frenesi do ato de pintar, mais insatisfatório será o resultado.

(sem data) 1989

Durmo doze horas. Tarde no atelier. Pintar diariamente me desliga dos livros. O tempo é sempre pequeno para conciliar prática e análise.

1990

07.10.1990

Só a realidade possui valor estético. Por isso, me parece, a imagem possui mais força que a palavra. Uma exatidão exagerada. E por isso tão fugaz e incontível em significados únicos. A imagem, o realismo, resgata o fato em sua poética natural.

19.10.1990

Anfiblogias. Palavras que possuem dois significados.

## CAPÍTULO 3

### 1. A Linguagem dos Campos e o Urro das Florestas

Se as urgências de *Isso*, ou da *Coisa*, como disse acima, curvaram minha escrita para uma suposta poesia, acabaram por impelir minhas imagens nos últimos seis anos na direção de algo que não parece pertencer mais ao “campo das artes plásticas” e que seria mais adequado acomodá-las agora no “campo do cinema”. Ao mesmo tempo, do ponto de vista do “campo do cinema” estas imagens e estes sons não parecem possuir muitos parentescos com o que se estabeleceu como sendo a linguagem cinematográfica. Assim, estes vídeos parecem ser remetidos de volta às artes plásticas ou acabam por repousar numa misteriosa classificação chamada pela comunidade dos cineastas de “experimental”. Nesta categoria tudo se agrega. Obras de teores os mais díspares parecem ter suas forças e poéticas específicas anuladas sob um mesmo e esguio teto <sup>82</sup>.

Porém, é prudente deixar muito claro mais uma vez: para mim *Isso*, ou a “coisa”, são entendidos e assumidos como “causa”. As linguagens são aqui vistas como um de seus efeitos. Assim como é causa da linguagem, a “coisa” é causa da formação dos campos disciplinares.

**82** Haveria de se pensar como é possível chamar de “experimental” algo que foi previamente roteirizado, pensado quadro a quadro, tecnicamente iluminado, que conta com um elenco ensaiado por meses, que foi posteriormente editado e sonorizado. Andrei Tarkovski faz intensas críticas a esta categoria do “experimental” que para ele seria uma espécie de terminologia migrada da ciência. As ciências fazem experimentos por “procurar” algo. Mas, a arte não procura algo. Antes seu método seria o encontro. Pergunta-se Tarkovski: “As pessoas costumam falar de experimentalismo e procura em relação à vanguarda. Mas o que significa isso? Você tenta e vê o que acontece? Mas, se o experimento não funcionar, haverá algo a ser levado em conta a não ser o problema específico da pessoa que fracassou?” (TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o Tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.p.115)

19.10.1990

-Samuel, você conhece os desertos?

- Não... mas já me disseram como era...

04.11.1990

Leio uma deliciosa história de Nelson Rodrigues. Aquele tom anacrônico e hiperbólico. Aquela solenização do mais banal. Diz Nelson Rodrigues em um bar para Otto Lara Resende: “Otto, meu bom amigo... Já na casa dos cinqüenta, eu sou um ex-covarde. Um ex-covarde, Otto.”

Por mim, seria solene até ao usar papel higiênico. Solenizar seria caricaturar: dar um tom propositadamente anti-natural ao discurso. Zombar dos discursos.

Pois... sejamos solenes... A vida não possui escritura. A vida só possui entrelinhas. O texto do cotidiano, aquele que permeia o barato do cotidiano, é um texto branco. E talvez Conan Doyle sugerisse: texto escrito com suco de limão, em um papel muito alvo.

Para o ruído do cotidiano, não existem ouvidos. Para este ruído, só existem olhos. Olhos muito abertos... para escutar este texto. Para este texto, o que não é dito é aquilo que mais interessa.

06.11.1990

Recife está belíssima.

Há pouco tempo, na Avenida Guararapes, um rato caiu do céu sobre meu pé esquerdo. Tentou subir pelo linho de minha calça mas escorregou e correu para o meio fio.

Recentemente, um avião da aeronáutica, numa solenidade militar, caiu sobre uma maternidade.

Numa semana caiu um rato, na outra, um avião.

Os “campos do saber” e sua disciplinarização são extensões do mesmo ímpeto que forja as linguagens: anteparos, amortecimentos para livrar-se disso que acossa, que desnorteia e desampara toda certeza.

Afinal o “campo” não seria a floresta domesticada? Não seria o “campo” a metáfora máxima da posse e da demarcação, do que deixou de ser floresta e agora é território arado e produtivo? O “campo” não seria a tentativa de deixar de fora essa teratogenia que está sempre para além da ordem do discurso? Este teratismo de que fala Michel Foucault, monstruoso e sem face, que acossa o dizer e que o faz ordenar-se e exhibir-se como que sendo seu negativo <sup>83</sup> ?

Assim como a posse da linguagem é o ingresso sublimado do indivíduo na ordem da vida social, os campos disciplinares são a posse e o ingresso na ordem do discurso. Os campos disciplinares são a demarcação de tal posse e a identificação dos territórios de enunciação. São a escrituração e a nomeação dos donos dessa terra e de seus direitos legais sobre ela. São a construção do familiar e a acusação do estrangeiro ou do bastardo que sobre tal território não possui direito, arbítrio e sequer trânsito livre <sup>84</sup>.

Existiria um campo também para a arte? Haveria também para seu germinar os sulcos de um arado nos quais ela possa ser cultivada e brote em safras? Existiria tal produtividade extensiva até mesmo para a arte moderna que adotou para si, há mais de 100 anos, a ruptura como mito fundador e que se justifica contemporaneamente com as bandeiras do “desvio”, da “mestiçagem” e da “desterritorialização”? Teria a arte deixado de ser o emblema máximo da fuga, da brecha aberta pela cultura ocidental contemporânea de onde surgiria um “espaço de exílio” para que “possamos nos proteger das garras do imutável” <sup>85</sup> ?

**83** Sobre a exterioridade dos campos disciplinares diz Michel Foucault: “No interior de seus limites, cada disciplina reconhece proposições verdadeiras e falsas; mas repele, pra fora de suas margens, toda uma teratologia do saber.” (FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Ed. Loyola, 1999. p. 33)

**84** Michel Foucault, referindo-se ao discurso, diz que a idéia de “verdade” seria um lugar, um lugar de onde o discurso é emitido. O verdadeiro só é assim visto e considerado quando proferido no interior de uma disciplina: “é sempre possível dizer o verdadeiro no espaço de uma exterioridade selvagem; mas não nos encontramos no verdadeiro senão obedecendo às regras de uma ‘política’ discursiva que devemos reativar em cada um de nossos discursos. A disciplina é um princípio de controle na produção do discurso. Ela lhe fixa os limites pelo jogo de uma identidade que tem a forma de uma reatualização permanente das regras.” (FOUCAULT, Michel. *Idem*. p. 35)

**85** SOUSA, Edson Luis André de. *Uma Invenção da Utopia*. São Paulo: Lumme Editor, 2007. p.17.



07.11.1990.

O que se ausenta da academia é abundante nas artes. (...) A academia constrói pensamento a partir da cifra já existente. As artes constroem pensamento a partir da criação da cifra. As artes constroem o alfabeto.

(sem data) 1990

Para encurtar o abismo entre a sensação visionária e a representação dela é necessário criar um alfabeto novo. Que em si seja a própria visão.

(Sem data) 1990

Penso que “compreensão” é algo quase mentiroso. (...) Compreender seria ver através de um foco que não é o meu.

Compreender de fato, seria experimentar a relação que uma idéia possui com os resíduos de informações que já existem em um sujeito.

“Só se compreende verdadeiramente aquilo que se cria”, diz Paul Valéry.

(Sem data) 1990

Pensar como se come, para mim, é pensar longe do automatismo verbal. Pensar longe do automatismo verbal é pensar sem as “peças do jogo”.

Ora, pensar sem palavras é algo próximo do movimento sincero das glândulas do corpo. Pensar sem as teias do raciocínio linear é como secretar suor.

(...)Um cirurgião se utiliza de uma pinça (o método científico) para tocar e operar um órgão (o objeto analisado). Pensar sem palavras seria encurtar a distância entre a pinça e o órgão. Seria tocar com a mão o órgão e sentir a temperatura, as pulsações, a textura.

As “garras do imutável”, imagem criada por Edson Souza, procura tornar nítido, retirar do “pântano”, uma evidência constrangedora que, insidiosa, torna-se uma espécie de segunda pele da cultura contemporânea, totalmente assimilada e naturalizada. Como diz Souza, trata-se de uma serena “burocratização do amanhã”<sup>86</sup>.

Gilles Deleuze aponta para esta mesma burocracia do devir acusando a presença de duas maquinarias de controle dentro da produção filosófica: a história da filosofia e a epistemologia. Ambos seriam aparelhos de “repressão do pensamento”, servindo a uma “escola de intimidação que fabrica especialistas do pensamento”<sup>87</sup>.

A epistemologia estabelece um “fora” e um “dentro” de seus domínios. Uma interioridade e uma exterioridade. O público não especializado é uma das faces desta exterioridade e a ele diz a filosofia: “não me levem muito a sério por que eu penso em vosso lugar, por que eu dou-vos uma conformidade, normas e regras, uma imagem, às quais podem submeter-se”<sup>88</sup>.

O especialista da filosofia sabe bem o que quer ao solicitar que este bárbaro, deseducado nas questões filosóficas, não leve a filosofia por demais a sério. O bárbaro calará todo balbúcio e dirá para si mesmo: “isso não me diz respeito, isso não tem importância, é assunto de filósofos e das suas teorias puras”<sup>89</sup>. Assim, se fazendo de morta, a burocracia filosófica pode manter-se tranqüila mastigando sozinha seus conceitos, gerando sozinha a imagem do pensamento do mundo.

---

<sup>86</sup> Diz Sousa: “Desburocratizar o amanhã é fundamentalmente abrir brechas nesta antecipação cruel do tempo. (*Idem*, p. 36)

<sup>87</sup> DELEUZE, Gilles e Claire Parnet. *Diálogos*. Lisboa: Relógio D Água Editores, 2004. p. 22-24.

<sup>88</sup> *Idem*. p. 24.

<sup>89</sup> Diz Deleuze: “A história da filosofia foi sempre o agente de poder na filosofia e mesmo no pensamento. Desempenhou o papel de repressor: como é que vocês querem pensar sem terem lido Platão, Descartes, Kant e Heidegger e o livro de tal e tal sobre eles?” (DELEUZE, Gilles. *Idem*. p. 24)

(sem data) 1990

A psicanálise é uma espécie de dicionarização dos cotidianos de indivíduos disformes. Ela ensina o sujeito a mapear suas experiências. Ensina-lhe a falar.

A psicanálise só possui efeito quando o indivíduo se abre para esta dicionarização. A partir daí, antes de “ver” seus sentidos, ele verá o mapa de seus sentidos.

Sensação visionária. É isso que me vêm no corpo quando ainda não existe a cifragem, a discursividade de uma sensação.

Uma visão.

Sem início, meio e fim.

Um bloco.

Um acorde.

Esta sensação visionária é anterior ao tempo da prosa. (...)

Verter a visão, seu caráter analógico e eminentemente presente (um “aqui e agora” sem “antes e depois”) para uma cifragem linear será distância e perda.

Pensar profundamente é isso: é estar fora das estruturas de discurso.

É possível ir além da história da filosofia e ampliar a fala de Deleuze. Qualquer história disciplinar, arma para seu campo um posto alfandegário forjando assim a figura do bárbaro <sup>90</sup>.

Sobre seus supostos pertences a disciplina traça geneéticas, impõe genealogias e estabelece hierarquias entre obras e autores. Sua epistemologia elege temas, estabelece métodos e ensina um fazer específico, um ofício para o profissional. Assim, definindo pertencimentos e alheamentos, criando para si esta alteridade, reforça o que seria castiço em sua identidade.

A longa e pura genealogia traçada por todo campo disciplinar é uma das bases para o que Thomas Kuhn chama de “ciência normal”. Esta constelação de autores e obras se organiza como o passado legitimador para as novas safras do campo. E será o “paradigma”, este outro conceito criado por Kuhn, que servirá de insumo para o solo onde se darão os plantios e germinarão as safras da “ciência normal” <sup>91</sup>.

Definido como gerador de uma “constelação de crenças, valores e técnicas partilhadas pelos membros de uma comunidade determinada”, o paradigma servirá de elemento primeiro, força agregadora capaz de cimentar a legitimidade desta genealogia puro sangue <sup>92</sup>. Núcleo lógico consensualmente acordado, horizonte imposto para as possibilidades do olhar, o paradigma é assumido inconscientemente por parte de um grupo social. O próprio processo educacional, de formação profissional do campo disciplinar é expressão deste núcleo cognitivo, verdadeiramente obscuro. O paradigma se faz carne e passa

---

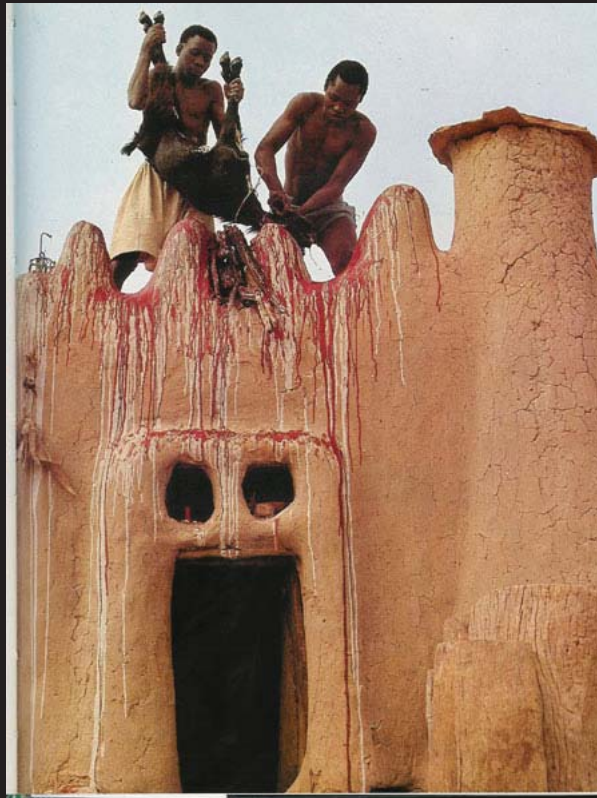
<sup>90</sup> Será a epistemologia de cada campo ou área que delimitará a pedra fundamental da identidade disciplinar. Será seu exercício que, entre outras coisas, dirá se a pedra fundamental repousa sobre o objeto, sobre o método, sobre o corpus teórico. Será através do método etnográfico que a antropologia se emancipará da sociologia; por sua vez, a sociologia se emancipará da filosofia através da especificidade de seu objeto. E disciplinas mais recentes como a comunicação viverá a debater-se sobre se seriam as mídias o elemento que os diferenciariam do resto das ciências sociais.

<sup>91</sup> Diz Thomas Kuhn como sendo a rota para uma “ciência normal”: “(...) ciência normal significa a pesquisa firmemente baseada em uma ou mais realizações científicas passadas. Estas realizações são reconhecidas durante algum tempo por alguma comunidade científica específica como proporcionando os fundamentos para uma prática posterior.” (KUHN, Thomas **A Estrutura das Revoluções Científicas**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2000. p. 29)

<sup>92</sup> KUHN, Thomas. *Idem*. p. 30.

20.11.1990

Dia vinte de novembro foi o dia da morte de meu filho. Não era um ser humano. Era uma bolha de sangue e genes. Era uma possibilidade. Imagino o que sairia de meu sangue.



a olhar o mundo através dos olhos e da cognição do especialista. Tal qual oroboro, o paradigma move-se de forma circular: ele gera uma ciência que, por sua vez, reforça o paradigma que a criou.

Esta estrutura circular e auto-referente é o “mercado de futuros” dos bens simbólicos. Demandas são criadas para o futuro. Assim, o devir perde sua potência desadormecida, seu poder intempestivo, sua fuga originária. Previamente concordado entre produtores e compradores, o futuro tende a cumprir-se, tal qual premonição, sob os grilhões de seu passado <sup>93</sup>. Este mercado de futuros agiria na arte?

Haveria uma alfândega a vasculhar os pertences da arte? A acusar o que lhe é alheio? Sabemos como é estrategicamente útil criar um bárbaro que sirva de molde negativo para a forja de uma identidade incerta <sup>94</sup>.

**93** Uma definição de Mercado de Futuros é: “Compromisso de compra ou venda de determinado ativo numa data futura específica, por um preço pré-estabelecido. O cliente assume, em determinado dia, uma posição comprada ou vendida em um mercado. Dessa forma, ganhará ou perderá de acordo com a oscilação dos preços nos dias posteriores. O comprado ganha com a alta dos preços e o vendido com a baixa.” (**O Mercado de Futuros e Suas Aplicações**. Mesa de Operações BM&F. Banco Bradesco)

**94** Em uma palestra em Recife, na Fundação Joaquim Nabuco, em meados dos anos 90 do século passado, após ser perguntado por um ouvinte sobre o valor que haveria em certa obra de Joseph Beuys e que ele não conseguia verificar, por mais que se esforçasse, o professor e curador Agnaldo Farias lhe respondeu com uma pergunta. Perguntou ao ouvinte se ele se arvoraria a falar de micro-eletrônica ou de física de sub-partículas. Ao receber como resposta um intimidado “não”, o professor continuou seu raciocínio dizendo que a arte contemporânea era, assim como a física moderna, um assunto de especialistas, que exigia um conhecimento prévio de sua própria história para ser fruída. A análise da imagem artística do mundo seria, portanto, responsabilidade de profissionais especializados do mundo contemporâneo. Assim, desautorizado a fruir a imagem que seus próprios contemporâneos haviam construído de um mundo em ele próprio estava imerso, o bárbaro calou-se. Mesmo que este bárbaro não fosse assim tão estrangeiro já que ele próprio era um artista.

Há inumeráveis exemplos sobre a burocratização do devir nas artes quando esta assume para si características de um campo de produção de conhecimento tradicional. O exemplo que descrevo agora me parece dizer respeito à suposta obsolescência de conceitos, técnicas construtivas e estratégias poéticas de ocupação de espaços específicos e a imposição de outras que passam a ser proeminentes em certo período dentro do “campo” da arte contemporânea. Em 2006, após minha aula de Sociologia da Arte, ministrada no Departamento de Teoria da Arte da UFPE, fui visitado por um artista pernambucano jovem, bastante angustiado. Os ateliers da cidade haviam sido visitados pela curadora Lisete Lagnado que buscava obras para uma futura mostra paralela à Bienal de São Paulo. A curadora havia gostado de uma de suas instalações porém, como os objetos que compunham esta instalação eram estáticos, o artista foi aconselhado a torná-los interativos, pois a interatividade era um conceito mais adequado ao momento contemporâneo. O artista me falou que sua participação era, de forma velada e sutil, condicionada a esta

(sem data) 1990

B:

É preciso ter cuidado com as pulgas.

É preciso ter cuidado com as picadas das pulgas.

É preciso ter cuidado com as picadas das pulgas e o sangue.

É preciso ter cuidado com as picadas das pulgas e o sangue sugado.

É preciso ter cuidado com as picadas das pulgas e o sangue sugado por elas, as pulgas, no leito.

É preciso ter cuidado com as picadas das pulgas e o sangue sugado por elas, as pulgas, no leito dos amantes.

É preciso ter cuidado com as picadas das pulgas e o sangue sugado por elas, as pulgas, no leito dos amantes, que nem reparam.

É preciso ter cuidado com as picadas das pulgas e o sangue sugado por elas, as pulgas, no leito dos amantes, que nem reparam em seus sangues.

É preciso ter cuidado com as picadas das pulgas e o sangue sugado por elas, as pulgas, no leito dos amantes, que nem reparam em seus sangues se misturando.

Na pulga.

É certo que a construção do bárbaro não é recente nas artes. Ele surgiu com o modernismo do século XIX e com as vanguardas históricas do século seguinte, fundando o que tantos teóricos e sociólogos da arte chamaram de “crise do gosto”, de “fratura entre público e obra”<sup>95</sup>. Mas os códigos desta outra língua se estabilizaram no correr de todo o século XX. E o escândalo aos poucos se institucionalizou<sup>96</sup>.

A domesticação do escândalo parece ter aberto espaço para a montagem de toda uma maquinaria disciplinar na prática artística. Mesmo que seja impossível para a arte montar-se como uma disciplina científica, dotada de paradigma, teorias e epistemologia próprias, já que seus principais vetores de análise vêm de outras áreas, há sinais claros de um fechamento disciplinar<sup>97</sup>.

O que passou a ser chamado de arte contemporânea construiu também para si um bárbaro. Um segundo tipo de bárbaro, diferente daquele surgido com as vanguardas modernistas. O bárbaro do modernismo era inflamado e revoltado por ver rompido o pacto social da linguagem, por ver violada a sacralidade dos códigos que até pouco tempo eram seus, por ver-se subitamente alijado de parte dos bens de sua própria cultura. O bárbaro contemporâneo, aquietado e domesticado, assimilou a suposta “separação dos saberes” e se contenta com

---

modificação proposta pela curadora. E esta era a fonte de seu visível sofrimento.

**95** São várias e amplamente conhecidas, entre tantas, as obras de Umberto Eco (“Apocalípticos e Integrados”, “A Definição da Arte”), de Gillo Dorfles (“Novos Ritos, Novos Mitos”, “As Oscilações do Gosto”, “Elogio da Desarmonia”), de Pierre Francastel (“Problemas da Sociologia da Arte”, “O Aparecimento de um Novo Espaço”), de Roger Bastide (“Arte e Sociedade”), de Gregory Battcock (“A Nova Arte”). Estes autores e estas obras, produzidos até o início dos anos 80 do século passado, dedicaram-se a refletir sobre esta nova situação social de ruptura e criação de novos códigos nas artes e do surgimento de novos públicos crescentemente pulverizados.

**96** Acho especialmente tocante a descrição feita por Luis Buñuel de seu encontro com André Breton já nos anos 60 do século passado, em Nova York. Cabisbaixo e melancólico, Breton, o homem que um dia sacou o revólver para uma platéia diz para Buñuel, o homem que apedrejou outra platéia, diz: “É triste ter de dizê-lo, caro Luis, mas o escândalo não mais existe.” (BUÑUEL, Luis. **Meu Último Suspiro**. São Paulo: Ed. Nova Fronteira. 1992.)

**97** Parece-me urgente a feitura de uma finíssima sociologia da arte contemporânea capaz de esmiuçar as informais e quase invisíveis demandas criadas por instituições expositoras, curadores, escolas de arte, mercado de obras e editais públicos e privados de financiamento a artistas. Feliz ou infelizmente não cabe nesta tese tal pesquisa.



24.09.1990

Vibramicina 1 comprimido a cada  
12h. 21 dias.

A PALHA E O CILINDRO, BOMBA, COM O NIVEL DO LÍQUIDO, NÃO SÓ  
TAMBÉM NE UTILIZAM DE UMA BOMBA SINGULAR. QUANDO SE LIGA, ACHAMOS  
NO MUNDO DA NEBULOSA E, POR ALGUNS INSTANTES ANUNCIAMOS PELA NUNCA,  
E, POR DEPOIS DEPARTAMOS COM A IMPOSSIBILIDADE DE COMPROVAR. PARA O  
ESTUDO, NÃO EXISTEM MEDIDAS: NUNCA, MAS O CILINDRO SEMPRE TEMO MEDIDA.

QUANTO A CATEGORIA DE VELOCIDADE, DEJA WEL, PARECERAM POR EXCESSO DO QUANTO.  
O QUANTO QUANTO DO VASTO. QUANDO O HORIZONTE SE PERDE, E JUNTO  
COM ELE, VAI-SE O CONTOPO PRODUZINDO POR LUMES. SÃO OS CILINDROS,  
OU OS DECRETOS. ESTES, ONTOS, DE LUMES E BOMBA. PARA A VASTO,  
TAMBÉM NÃO EXISTEM MEDIDAS. PARA ELA, LUMES QUANTO SEMPRE SEMO CENAS.

A VELOCIDADE É A TERÇA DA MEDIDA. É O DESENVOLVIMENTO QUE SURTE QUANTO  
O INDIVÍDUO, A MEDIDA PERMISSIVA DO MUNDO, VE-SE POR DENAS PERMISSIVA.  
QUANDO ACHAM QUE O ENTENHA HABILIDADE INFANTILIDADE MAIOR.



A FRACÇÃO.

SO OIHOI VINDADES SEGRANDI UM OLHO DE VIDA DE MINDA MINDA

a parte que lhe cabe dos códigos sociais específicos com os quais foi domesticado. Ao cineasta, as questões plásticas não parecem também suas. Ao escritor as questões do cinema são domínio do cineasta e estas diferem totalmente das literárias. Ao crítico literário os bens de sua cultura também não parecem lhe pertencer e assim ele deixa ao crítico de arte ou ao de cinema o cultivo de suas lavouras. Todos desautorizam mutuamente suas vozes. E se um poeta se autoriza a falar uma fala que não é sua é rapidamente colocado em seu devido lugar: o lugar do estrangeiro que não possui os códigos de uma língua específica e por isso não possui a legitimidade necessária <sup>98</sup>.

O especialista bem poderia ser visto com esse tipo especial de estrangeiro, a saber, o turista, que passeia, entre a admiração e a náusea, em meio a costumes

---

**98** Refiro-me a dois poetas brasileiros, Ferreira Gullar e Affonso Romano de Sant'Anna, que expuseram publicamente seus desgostos e indignações sobre o que genericamente passou a ser chamado de "arte contemporânea". Sem entrar em detalhes diria por hora que o grande problema dos autores é o medonho empreendimento de generalização levado a cabo por ambos. Tratam isso que chamam de arte contemporânea como sendo uma espécie de "movimento" aos moldes das vanguardas históricas, dotadas de alguma coerência. Ambos não se dão conta que o momento atual estaria mais próximo de um ecletismo, onde há não mais que diversidades desconexas que precisariam ser pensadas caso a caso. Porém, a meu ver, ambos podem ser vistos como sinais de saúde dentro do cenário cultural contemporâneo. Os dois poetas tomam para si um fenômeno de seu tempo como sendo seu, e não se calam. Não se recolhem a sua especificidade disciplinar e tratam a cultura como um amplo patrimônio que diz respeito a todos. Penso que antes de impor sobre estes poetas a mesma generalização nefasta que eles fazem sobre as artes visuais, é importante reparar que há efetivamente muita fertilidade em várias de suas questões. Questões estas que, se pesquisadas a fundo poderiam trazer a tona excelentes contribuições para a análise da arte na cultura contemporânea. Darei dois exemplos desta fertilidade. Pergunta-se Gullar em artigo publicado em 2010: "se os movimentos de vanguarda se manifestaram não apenas nas artes plásticas, mas também na poesia, no romance, na música, no teatro, por que só naquelas se manteve dominante até hoje, enquanto as outras artes, depois de absorverem inovações vanguardistas, retornaram, enriquecidas a seu leito natural?" (GULLAR, Ferreira. **Do fazer ao Exibir-se**. Ilustrada. Folha de S. Paulo. São Paulo, 18 de julho de 2010). Como negar que esta pergunta seja fértil, mesmo que me pergunte o que seria o "leito natural" de uma arte? Diz Sant'Anna sobre a diferença entre obra e escrita nos ensaios de Derrida, Heidegger sobre a pintura "Os Sapatos" de Van Gogh: "Se fôssemos tentar, não digo superpor, mas aproximar tal escrito à obra, veríamos que não se reconhecem, não se ajustam. O quadro descrito ficou aquém ou foi além da obra plástica, o texto realizou uma anamorfose, uma deformação, uma alucinação, uma especulação, fascinante em si, mas distante do original." Como não ver a fertilidade do problemático fenômeno onde o texto crítico não é mais representação de uma obra e sim uma deriva a partir dela? Como não ver que o texto crítico assim visto como criação afetada por uma obra estará mais próximo da literatura? Sendo assim, não seria inevitável pensar que a qualidade do texto crítico dependeria do talento literário de quem o escreve? (SANT'ANNA, Affonso Romano. **O Enigma Vazio: Impasses da Arte e da Crítica**. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2008. p.139)

24.09.1990

Sertão da Paraíba. É difícil dizer o que sinto. Solidão incômoda. Ruidosa. Procuro construir pontes. Mas elas sempre despecam.



que não são os seus mas sente-se sempre desautorizado diante desse alheio. O olhar deste nômade contemporâneo, o turista, ou o especialista, é desencarnado, distante e indireto, sempre defendidos por lentes: destes deslocamentos não resta muito mais que fotografias. A figura do “observador participante” da antropologia britânica moderna inexistente para as incursões entre disciplinas feitas pelo especialista <sup>99</sup>.

Em um texto bastante recente do artista, crítico e curador Ricardo Basbaum vê-se claramente os efeitos desta epistemologia de controle aplicada à arte. Basbaum dirá sobre o vídeo, a fotografia, o cinema e as artes visuais:

“Todos estes meios, hoje, configuram-se como disciplinas autônomas, dotados de linguagem, objeto, meios técnicos e conceitualizações que lhes são próprios, de modo que podemos considerá-los como diferentes saberes (...)” <sup>100</sup>

---

<sup>99</sup> A “observação participante” nasce com o pai da antropologia social inglesa Bronislaw Malinowsky em sua famosa etnografia “Os Argonautas do Pacífico Sul”, de 1922. O antropólogo William Foote-Whyte aprofunda este método usando-o não em culturas exóticas, porém em subgrupos culturais de sua própria cultura. Em seu estudo da comunidade periférica italiana de Cornerville, Foote-Whyte, professor de Harvard, vê-se obrigado a misturar-se com seu campo a ponto de passar a falar (...) mais entusiasticamente, engolindo os finais das palavras e gesticulando muito.” E continua: “Enquanto estava em Cornerville, durante as minhas visitas a Harvard eu me via de língua travada. Eu simplesmente não podia manter discussões sobre relações internacionais, natureza da ciência e assim por diante, nas quais antes me sentia à vontade”. De “observador”, ou “sujeito” da pesquisa, o professor de Harvard tornou-se secretário do Clube Comunidade Italiana e passou a participar das “discussões de rua sobre baseball e sexo” junto com seus “objetos” de estudo. (William Foote-Whyte. *Treinando a Observação Participante*. In GUIMARÃES, Alba Zaluar. **Desvendando Máscaras Sociais**. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves. p. 82-83)

<sup>100</sup> Logo mais adiante, Basbaum usa Foulcaut e Deleuze para lembrar que haveria “agenciamentos” a serem levados em conta. Porém, fica claro que, para o autor, estes agenciamentos ocorrem entre linguagens e meios do interior do sistema de arte e nunca de elementos vindos de fora do sistema. Logo mais a frente Basbaum deixa clara sua posição de delimitação entre linguagens artísticas: “Assim, os diferentes meios de produção de visualidade podem ser particularizados através da prática específica empregada na realização de tal agenciamento.” (BASBAUM, Ricardo. **Além da Pureza Visual**. Porto Alegre: Ed. Zouk, 2007. p. 23-24)

27.09.1990

454,18

546,15

454,18

800,00

devo: 2.554,51

29.09.1990

Algo incomodava. O olhar se perdia. Agora, a composição chega próxima desta tal harmonia que só o acaso possui. Os tons escuros amarram a superfície. Os tons claros fazem escapar esta sensação retiniana. A falta de domínio técnico sobre o material possibilitaria este vigor que só o acaso possui.

O autor - submerso no paradigma próprio ao conhecimento de tipo disciplinar - não se dá conta que “meios”, “linguagens”, e “conceitualizações” são peças dentro de um sistema social de significações que estabelecem entre si uma dinâmica circular auto-referente.

Esta circularidade é muito semelhante ao que ocorre na ciência. Edgar Morin descreveu exaustivamente este ponto cego, esta imensa margem de incerteza que constitui toda produção de conhecimento, desenhando a inevitável circularidade existente entre paradigma, ciência e técnica, na qual o paradigma cria a ciência que cria a técnica que, por sua vez, materializará o paradigma e redundará no reforço da ciência <sup>101</sup>.

Alheio a esta autofagia circular, Basbaum não dará um passo além dos limites do campo da arte quando, por exemplo, se propõe a construir uma história para o surgimento de obras de artes plásticas que passam a usar a palavra e o texto como elementos constitutivos. Para o autor, o enlaçamento entre texto e imagem não indicaria um tipo de contaminação entre “campos” ou o nascimento de um híbrido cuja história estaria ainda por ser feita. Para Basbaum o início desta genealogia está no interior da própria história particular do “campo das artes plásticas”, especificamente da crítica de arte que, evoluindo, “migra para dentro da obra” <sup>102</sup>.

---

101 MORIN, Edgar. **O Método III- O Conhecimento do Conhecimento**. Porto Alegre: Ed. Sulina, 1999.

\_\_\_\_\_. **Ciência com Consciência**. São Paulo: Ed. Bertrand Brasil, 2000.

\_\_\_\_\_. **Introdução ao Pensamento Complexo**. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.

\_\_\_\_\_. **O Enigma do Homem**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1979.

102 Para o autor as relações entre obra e enunciado textual se iniciam tendo o texto crítico como olhar distanciado, como a consciência e a verdade legitimadora da imagem. Logo depois, com Baudelaire, a crítica de arte se aproximaria da obra e passaria a ser “parcial, apaixonada, política”, construindo-se a partir do mesmo impulso que forjaria a obra. Por fim, num terceiro momento, passa a habitar a própria obra, numa “cumplicidade absoluta”. Basbaum inclusive aposta bastante alto quando diz que este processo evolutivo seria a diferença entre o momento moderno (época dos manifestos) e o pós-moderno (época de obras que usam textos). Como se vê, não há qualquer interesse em supor outras linhas evolutivas, externas ao tal “campo” e que estariam agindo sobre obras e autores. Penso, por exemplo, na influência da poesia de Jules Laforgue sobre Marcel Duchamp e no uso que fez de textos e palavras em suas obras. Por mais que o artista aponte tal influência a todo o momento não parece ser algo de interesse ao raciocínio especialista. (BASBAUM, Ricardo. *Idem*, p. 30 a 31).

01.10.1990

Diz Robert Hugges: “Arte contemporânea: o mausoléu da novidade passageira”.

19.10.1990

- Samuel, você conhece as montanhas?
- Não. Mas um amigo me disse como eram.

20.10.1990

Falto a aula novamente para vir ao centro da cidade. Nenhum objetivo. Apenas andar. Andar e parar. Ler e escrever em uma mesa qualquer. Quatro anos no Recife. Sou tão recém-chegado quanto sempre fui.

20.10.1990

Observo meu reflexo numa vidraça fumê. Passaria toda a tarde a olhar a cidade refletida neste vidro. Vem-me à mente Mishima. Mishima após ser espancado, sangrando, obedece seu primeiro impulso animal: puxa do bolso um espelho e, desfigurado, se olha com prazer.

No sistema de arte críticas reforçam obras que, por sua vez, reforçam críticas que novamente retroagirão sobre obras e teorias. Este movimento circular, entre outras características, opera no reforço da circunscrição do tal campo. A operacionalidade deste sistema é, em termos comunicacionais, o elemento da redundância. Todas as partes desta estrutura redundam sobre si próprias na afirmação de uma identidade. Identidade que se monta sempre na afirmação do mesmo e nunca da diferença.

Nesta trilha de indagações recordo de uma performance recente da irlandesa Kira O'Reilly chamada *Indo Dormir com um Porco*. E pergunto-me: como é possível que ali nada se desvele, nenhuma desmedida se apresente além de uma bem assentada topografia do campo da arte, muito bem arada, sem qualquer tremor ou abalo?

Se o que funda a arte é um perene processo de reinvenção de linguagem para que assim algo inaudito ecloda, por que a ação *I Love America and America Loves me* de Joseph Beuys parece servir de solo seguro para a *performer* Kira O'Reilly e seu porco? Dirão alguns: trata-se de um trabalho montado sobre a citação, um trabalho que comenta de forma irônica a própria história das artes plásticas. Se assim for, então onde ficaria a justificativa de “desterritorialização” e “hibridismo” que se mantêm, ao menos como discurso, como pedra fundamental da arte contemporânea?

O'Reilly não se refere a operações de ironia ou citação, tampouco os textos críticos que tive acesso parecem se deter neste tipo de procedimento. A obra, assim, parece manter-se subliminar, protegida sob a sombra frondosa de uma história recente da arte ocidental.

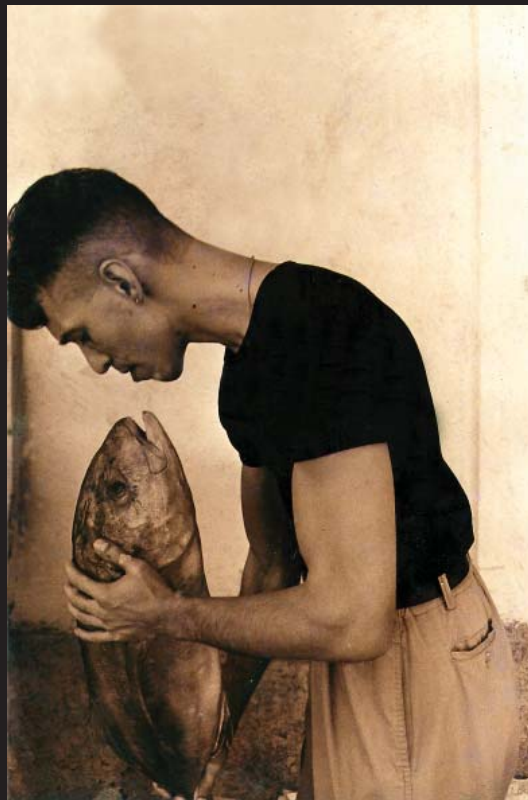
Porém, o *Construtivismo Rural* de Nelson Leirner, que refaz em couro de boi obras do movimento construtivo, deixa clara essa intenção de comentário e ironia cáustica. Refazer o *Espaço Modelado* de Lygia Clark no preto e branco do couro de boi, o mesmo couro que recobre cadeiras de gosto duvidoso, seria como quer Tadeu Chiarelli, uma “sarcástica e direta sátira” aos valores entronizados do próprio circuito de arte.



21.10.90

Minha alma de esturme

Onde floresce o mundo



Mas como uma obra que se quer crítica a valores de entronização, e quer supostamente operar uma desconstrução do sistema de arte é exibida na Bienal de Veneza de 1999, serve de “parâmetro” para artistas emergentes em uma das mostras do Panorama da Arte Brasileira 99 e é adquirida pelo MAM-SP, um dos museus mais tradicionais do Brasil? Para Tadeu Chiarelli não há qualquer contradição:

“Ora, no caso de Nelson Leirner e dos trabalhos que apresenta neste Panorama o que o museu poderia fazer? Recusá-los? A crítica à instituição, afinal está tão institucionalizada quanto a própria arte... e, além do mais, as peças apresentadas pelo artista podem ajudar numa compreensão maior e extremamente crítica do próprio circuito...”<sup>103</sup>

Neste oroboro, onde a arte narcizicamente afoga-se em seu próprio reflexo, parece-me igualmente emblemático que a artista Laura Vinci defenda sua Instalação “Ainda Viva” das críticas do jornalista Luciano Trigo e do poeta Ferreira Gullar se utilizando das armas vindas de seu campo de especialista:

“A única coisa que Gullar sabe sobre o trabalho é que nele existe ‘300 maçãs’ expostas ao apodrecimento, o que lhe pareceu suficiente para tecer considerações ácidas sobre a obra e o estado geral da arte. Imagino então se ele soubesse que não são 300, mas 7.000 maçãs. Se ele visse que mesmo assim, numa dimensão de Ceasa, uma maçã é uma maçã que sempre lembrará Cézanne. Que postas numa superfície de mármore, que tem a dignidade do altar, da lápide e da tela branca, elas estão ali falando da tradição da natureza-morta na pintura. Que elas apodrecem em conjunto sem perder a beleza e exalando um perfume embriagante. Talvez ele se lembrasse que “natureza-morta” se diz em inglês “still life”, vida parada, ou ainda vida. Que isso é uma pergunta sobre o destino da arte, e não uma confusão da arte com o lixo.”<sup>104</sup>

---

103 CHIARELLI, Tadeu. *Panorama 99: O Acervo como Parâmetro*. In *Panorama da Arte Brasileira 1999*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1999. p. 38.

104 Laura Vinci. (<http://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/001544.html>)

22.10.1990

“Mesmo em Kyoto  
Sinto saudades de Kyoto”

*Bashô*

“Vou sair-  
Divirtam-se fazendo amor  
Moscas de minha casa”

*Issa*

“Apenas estando aqui,  
Estou aqui.  
E a neve cai”

*Issa*

É curioso que nunca me viria à mente em primeira instância que “uma maçã sempre lembrará Cézanne”. Nunca pensaria em uma “tela branca” como análoga ao mármore ou ao “futuro da arte”. A história da maçã ou do mármore é longa demais, transcende qualquer *still life* e vai para muito além da arte. Antes, pensaria em uma morte duplicada, onde a carne apodrecida não deixaria de si sequer sua semente que, sobre o mármore, nunca brotará. Ou ainda, pensaria em todas as maçãs nunca mordidas, que nunca chegaram a oferecer ao homem sua gloriosa queda.

Estes são alguns exemplos entre inumeráveis outros possíveis. Invariavelmente, o horizonte da arte é a própria arte. E a citação passou a ser um dos dados legitimadores de boa parte da chamada arte contemporânea. Seja esta citação explícita ou dissimulada.

A replicação de estratégias de montagem consagradas pela história recente da arte é uma das formas dissimuladas de citação. Vê-se em várias obras atuais o uso claro de uma aparência de espacialização minimalista, de uma documentação aos moldes de *land art* ou da arte conceitual. O que um dia foi registro e documentação de um pensamento ou ação que não possuía suporte possível, que exatamente por não passar de documentação um dia abalou o sistema econômico de museus, galerias, vendedores e compradores, é agora mostrado como obra, como forma fetichizada.

Oblitera-se a força instauradora que em 1962 forjou as pequenas pinturas de datas, distribuídas monotonamente nas paredes do espaço expositivo ou mesmo a potência exigente que agiu sobre os cartões postais enviados de On Kawara. Negligencia-se a pressão inaugural das unidades repetidas de 24 tubos de fibra de vidro aparentemente iguais, feitos à mão por Eva Hesse em 1968.

Que estranha força é essa que leva alguns a repetir, não mais que repetir, depois de 40 anos, o mesmo emasculamento de Vito Acconci que, em 1967, esconde seu pênis entre as pernas fazendo dele uma vagina? Que ânimo fraco seria esse que força alguns a posarem nus com uma cobra viva enrolada no corpo, aos moldes de *Dragon Head* de Marina Abramovic, filmado em 1990?

23. 11.1990.

O que se ausenta da academia é abundante nas artes.

A academia constrói pensamento a partir da cifra já existente.

As artes constroem pensamento a partir da criação da cifra.

As artes constroem o alfabeto.

24. 11.1990.

Para encurtar o abismo entre essa sensação visionária e a representação dela é

necessário criar um alfabeto novo. Que em si seja a própria visão.

30. 11.1990

Psicanálise:

3.450,00

17.000,00

13.800,00

Total: 30.800,00

1991

(Sem data) 1991

Cera de abelha: em 1kg

Cera de carnaúba: em 200 g

Resina de damar: em 300 g

Terbentina em 150.

Esta espécie curiosa de formalismo pós-moderno apropriou-se fartamente também da riquíssima operação de descontextualização de objetos, cenas, ações, ou eventos, nascida com o Dada, o Surrealismo e o *ready-made* Duchampiano, retomado e ampliado com imensa fertilidade pelas últimas vanguardas dos anos 60 do século XX.

Estas obras à sua época não eram meras operações de montagem. Tampouco eram procedimentos estáveis em seus contextos. Eram verdadeiramente inaugurais para o dizer. Ao que parece, acessar a história da arte através da aplicação de uma estratégia de visualidade já estável e consagrada indica, de seu modo dissimulado, o mesmo princípio de citação e *remake*.

Sendo assim, seríamos obrigados a admitir que aquilo que parte das obras contemporâneas visa é um campo bastante bem demarcado: a própria arte, sua história, sua crítica, seus métodos construtivos e formas de linguagem já previamente reconhecíveis. Nada além disso.

Para Hans Belting um dos traços de caráter da arte contemporânea seria exatamente esta “memorização cultural”, este “*remake*”<sup>105</sup>. Para ele, “em nossa cultura compartimentada distribuída em tantas especialidades e grupos profissionais”, a teoria e a crítica de arte acabam por revelar “mais sobre a disciplina em que é exercida do que sobre a arte da qual trata”. Diz Belting mais adiante:

“O progresso é trocado pela palavra *remake*. Fazemos novamente o que já foi feito. A nova versão não é melhor, mas também não é pior –e, em todo caso, é uma reflexão sobre a antiga versão que ela (ainda) não poderia empregar.”<sup>106</sup>

De forma lamentosa, com a fala baixa e monótona, como que esmagada pelo peso mortífero próprio da fala do melancólico, fala fraca e adocida que sucumbe a flâncica prévia que forja qualquer discurso, Hans Belting sugere que estaríamos vivendo uma época que não permite mais prefácios. Nada mais

---

105 BELTING, Hans. *O Fim da História da Arte*. São Paulo: Ed. Casacnaify, 2006, p. 31.

106 *Idem*, p.29.

Cera de abelha: em 1 kg.

Cera de carnaúba: em 1 kg

Parafina: em 500g

Resina de damar: em 400g

Terebentina: em 200g

Para a produção de um branco  
como o dos teus olhos, procurar  
alvaiade ou óxido de titânio.

03.01.1991

Roubei de uma livraria “Ópio-Diário de uma Desintoxicação”, de Jean Cocteau. Escrito em uma clínica, Cocteau diz que o vício em ópio era um sintoma de sua doença, ao lado de desilusões amorosas, heroína, ou qualquer outra droga:

15.01.1991

Estou escrevendo numa mesa de choperia, próximo ao Cine Municipal. Ouço no rádio algo doce, agradável e de péssima qualidade artística. Acho que o vocalista imita Phil Collins. Talvez realmente seja o próprio. Saí de casa para ir à Recife. Todos em casa pensam que estou em Recife. Desisti no meio do caminho. Tinha compromissos lá. Horas marcadas e tudo mais. Desisti no meio do caminho. Carrego em minhas células os genes da vagabundagem. Tenho sérias possibilidades de me dar muito mal na vida.

Entre a última frase e esta que escrevo neste momento, existiu um intervalo de duas horas. Estou sentado na mesma mesa de duas horas atrás. Neste intervalo fui até o cinema e voltei. Assisti um filme nacional medíocre.

seria apresentado, inaugurado, abrindo-se como o horizonte para o porvir da história da arte. Hoje, seríamos conduzidos a escrever não mais que epílogos, textos de fechamento, de conclusões e despedidas <sup>107</sup>.

A citação, a rememoração, o *remake*, que para Belting seria um dos sinais de um “fim da história da arte”, a meu ver seria um, entre outros sintomas, de uma arte que passou a se ver como disciplina e, como tal, efetuou um mortífero fechamento disciplinar. Trata-se de um discurso que tende a nascer legitimado <sup>108</sup>.

É como se o conhecimento subdividido em áreas e falas autorizadas de especialistas replicasse a voz de Hegel sobre “a consciência-de-si” e precisasse sempre partir da exclusão do outro, da alteridade, para se efetivar e assim construir a sua identidade <sup>109</sup>.

Mas já foi fartamente dito que o princípio da identidade é um dos reflexos de outro princípio, este mais profundo, fortemente enraizado na cultura ocidental moderna: a representação. É ela que impõe os “universais”, uma modelização

---

**107** Diz Belting: “Onde não se descobre nada de novo e o velho não é mais o velho, sempre se supõe o epílogo.” (*Idem*. p.17)

**108** O papel do ensino da arte como agente deste fechamento disciplinar é acusado por Belting: “(...) na Alemanha o número de estudantes universitários constitui um fator de mercado no planejamento de editoras. O desenvolvimento da história da arte é evidenciado quando a editora Macmillan anuncia um dicionário de arte que deverá conter, em 34 volumes, 533.000 entradas sobre arte mundial.” (*Idem*, p.29)

**109** Diz Hegel sobre a identidade: “De início, a consciência-de-si é ser-para-si-mesmo, igual a si mesma mediante o excluir de si todo outro. Para ela, sua essência e objeto é o Eu; e nessa imediatez ou nesse ser-para-si é um singular. O que é Outro para ela, está como objeto inessencial, marcado com o sinal negativo. Mas o Outro é também uma consciência-se-si (...).” E mais adiante continua a descrição assustadora desta batalha sangrenta: “(...) a relação das duas consciências-de-si é determinada de tal modo que elas se provam a si mesmas e uma a outra através de uma luta de vida ou morte. Devem travar essa luta, porque precisam elevar à verdade, no Outro e nelas mesmas, sua certeza de ser-para-si.” (HEGEL, G.W.F. *Apud* PETERS, Michael. **Pós Estruturalismo e Filosofia da Diferença: Uma Introdução**. Belo Horizonte: Ed. Autêntica. 2000.p.56.)



20.02.1991

Toninho morreu de AIDS há um ano. Com o passar do tempo sua presença irá sumir, se reduzirá a pouco mais que um nome. O nome de um amigo que morreu quando eu ainda era jovem.

A memória se vai e o passado vai se tornando semelhante aos sonhos. Ambos existem somente através dessa imaterialidade da lembrança.

Penso agora que a realidade só existe durante poucos e curtos segundos. O momento em que escrevi esta palavra já não existe mais. Existiu apenas enquanto era escrita. Depois virou recordação.

21.03.1991

Me incomoda o fato de Toninho ter sumido. Poucas pessoas sabem que ele era um sujeito brilhante. Isso é uma tragédia.

apriorística sobre o devir e sobre o que difere. E assim, inibe, desautoriza e subordina a proliferação da diferença ao idêntico <sup>110</sup>.

A quebra destes ciclos tautológicos de repetição é algo que vai, portanto, muito além da arte. São muitos os autores que se dedicaram ao tema da diferença e da quebra de tal padrão de repetições. Na trilha de uma redefinição da utopia diz Edson Sousa, em consonância com o que me interessa e que penso ser aplicável a arte:

“Portanto, o saber vem por vezes legitimar a reclusão que nos impomos diante do desconhecido. (...) Criar é abrir descontinuidades, interrupções no fluxo do mesmo.”

E mais adiante:

“(...) a passividade anda de mãos dadas com a tristeza que constata que tudo está sempre tão igual, e que há, enfim, alguém que pensa por nós, que faz por nós, e o que é pior, que vive por nós”. <sup>111</sup>

Desse adoecimento que surge da imobilidade descrita pelo autor, penso se não seria tempo de investigarmos até que ponto a disciplinarização do conhecimento não causaria certa “passividade entristecida”, vinda da constatação de que a voz da disciplina é anterior a minha, que é ela quem me fornece os temas dignos de investigação, quem elege previamente para mim os referenciais teóricos mais adequados e que será ela quem dará legitimidade a minha voz.

---

<sup>110</sup> A demolição da representação como operador cognitivo matriz da cultura ocidental foi desenvolvido durante todo o século XX, tendo Heidegger, nos anos 30, como ponta de lança a partir de sua idéia de “diferença ontológica” e Gilles Deleuze, nos anos 60 e 70 como aquele que irá aprofundar, criar e radicalizar uma “filosofia da diferença”. Este caminho será fértil e abrirá a filosofia e as ciências sociais européias e norte-americanas posteriores, por exemplo, para um novo olhar sobre as culturas construídas na periferia dos grandes centros e, por isso, organicamente desviantes do modelo europeu.(DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. **Diferença e Repetição**. São Paulo: Graal, 2006. p. 105).

<sup>111</sup> SOUSA, Edson Luis André de. *Idem* p. 19-20.

16.01.1991

Engraçado... a vida parece estar a espera de se tornar cinema. Sempre me imagino habitando um roteiro, uma imagem de filme. Por exemplo: estou agora em um bar vazio, com um jornal pousado sobre a mesa junto a um maço de Camel, escrevendo neste caderno. Tudo aos meus olhos se torna uma colagem de clichês cinematográficos ou literários.

13.04.1991

Já estou em casa. Deitado na minha cama, recostado em uma almofada verde. Na frase que acabei de escrever há uma banalidade maravilhosa. Como a banalidade me comove. O que penso em fazer em artes plásticas tem íntima ligação com esta poética do banal, do acaso, do corriqueiro.

20.04.1991

(...)reli o que acabei de escrever. Agora o bar está vazio. Os garçons me olham esquisito. Não vêem sempre um sujeito sentado em uma mesa em um bar vazio escrevendo, sozinho. Há nisso um grande prazer. Gosto de saber que eles estão tentando me “ler”. E gosto de saber que não conseguem. Às vinte para as dez da noite sozinho escrevendo em

Sem data, 1991

Perguntam para Maguila , o boxeador, qual seu estado emocional antes da luta. Ele responde: “Sergipe”.

## 2. Por uma Ecologia do Conhecimento

Há leis demais nos campos. E essas leis são avessas a ecologia e a qualquer teratogênese que dela brota. Nas florestas não há lei. No máximo há hábitos, como sugere o biólogo Rupert Shaldrake<sup>112</sup>. E *teratos* é o nome grego dado a este hábito que a floresta tem de criar periodicamente monstruosidades, anomalias embrionárias, que desestabilizam o horizonte de nosso olhar.

Não à toa me refiro aos argumentos de certas filosofias. O contágio, o tráfico, o escambo estão em minhas veias. Não há nenhuma pureza no que faço. Sou efetivamente um mestiço, um moreno, no corpo e na alma. E como tal me inclino fortemente a fazer e pensar arte na direção de uma *ecologia* e não de uma *epistemologia*.

Ali, nas zonas indeterminadas deste contágio ecológico, conceituações, teorizações e obras estendem suas ramas umas sobre as outras e neste fértil parasitismo não reconhecem bem o que seria um “fora” ou um “dentro”.

Trata-se de um devir na direção de algo que sinto como sendo meu composível. É do interior desta deriva de possibilidades que se dão as aproximações naturais à própria criação artística. Este estado de movimento garante a situação de abertura necessária para estabelecer com alteridades disciplinares sempre outras contaminações. “Quando algo nos afeta não seria por já fazer parte de nossos afetos?”, se pergunta Tomé Cravan<sup>113</sup>. Por mais estranho que possa parecer ao raciocínio linear próprio à ciência, o que afeta o movimento de criação já pertencia à obra.

Esta afetação é, a meu ver, bem descrita na idéia espinozana de “movimento do ser”. Para Espinosa todo movimento do ser em direção a sua alteridade seria a busca por encontros que agreguem forças:

---

112 RUPERT, Shaldrake. **A Presença do Passado: Os Hábitos da Natureza**. Lisboa: Instituto Piaget, 1996. p.34.

113 CRAVAN, Tomé. **Antão, O Insone**. Porto Alegre: Documento Areal/Editora Zouk. 2008.p.92.

18.10.1991

Sexta-feira. Dezoito de outubro. Início de tarde. Alguma coisa entre meu estômago e minha garganta. Não sei qual o nome disso. Um diagnóstico... seria tranquilizador.

19.10.1991.

Sábado. Dia dezenove de outubro. Três da manhã.



20.10.1991.

Domingo. Dia vinte de outubro. Cinco da manhã.

21.10.1991.

Segunda-feira. Vinte e um de outubro. Quatro da manhã. Não existe sono. Dormi por uma ou duas horas. Alguma coisa ainda está se passando comigo. Apago no colchão. Acordo pior. A sensação saiu do estômago. Agora está na cabeça. Os olhos não se fecham. Quando forço as pálpebras, os olhos ardem.

“O objeto que convém à minha natureza determina-me a formar uma totalidade superior que nos inclui, a ele e a mim. Aquilo que não me convém compromete a minha coesão e tende a dividir-me em subconjuntos que, em última instância, entram em relações inconciliáveis com minha relação constitutiva.”<sup>114</sup>

O Ser, que em Espinosa só pode ser definido como um devir, é tanto o ser corpóreo dos organismos quanto o ser incorpóreo das idéias. Ambos tendem a relações de contaminação, na busca do aumento contínuo de suas potências.

O ser da obra de arte, portanto, se contagia com outras artes e possui “apetite” por conceitos e teorias de outros “campos” que convém ao devir orgânico de seu próprio corpo. Com estas alteridades compossíveis, forma uma totalidade que inclui a ambos em um só corpo, sempre mais amplo e posterior a si mesmo.

Se fizéssemos uma teratologia das artes seríamos obrigados a ver que algo insiste em proliferar entre espécies, entre categorias, confundindo “saberes”, “objetos”, “meios técnicos” e “conceitualizações”. Pois aquilo que gerou a obra – e que a meu ver é o que mais interessa – continua ali, inquieto na vastidão de seu silêncio, a proliferar brasas e perguntas.

A meu ver, as brasas de tais perguntas podem acender quando, em movimento, atravessamos as fronteiras de campos e linguagens previamente delimitados. Longe do idêntico e das identidades que emergem dos universais, me pergunto se as identidades disciplinares, antes de delimitarem bordas e limites fixos não seriam um processo inconcluso, cujas fronteiras não são estáveis. Caso sobre elas nos debruçássemos com atenção veríamos que nelas nada perdura, que nelas tudo é devir.

Ao invés de pensar na metáfora do “campo”, poderíamos propor uma outra, mais orgânica e viva: a metáfora do “ecossistema” e das “espécies”. As espécies que vivem em um ecossistema são distintas entre si. Mesmo sendo distintas, estão inextricavelmente abertas ao seu próprio movimento. Este movimento é uma deriva que atenta, a cada movimento, contra sua própria integridade.

---

114 DELEUZE, Gilles. *Espinosa: Filosofia Prática*. São Paulo: Ed. Escuta, 2002. p. 27.

01.12.1991.

Rimbaud: “Por delicadeza é que perdi minha vida.”

13.12. 1991

Dezembro será sempre triste. Sempre surge, assim, inesperado, após novembro. E, então, me abismo num último suspiro: um ano se foi.

Ler... E procurar os olhos dos outros... para ver... o que parece nunca ter sido meu. Ler... é afastar meus fantasmas. É me integrar às ficções alheias... é dizer para mim que o mundo precisa ser outro que não o meu.

Poderá ser esquizóide... torto... ou curioso, incessantemente curioso, como o mundo de Gilberto Freyre. Qualquer ficção me serve. Pois qualquer que seja possui alguma ordem.

Quase natal, 1991

Fico trançado entre Gilberto Freyre e Hélio Oiticica. Alguma coisa se remexe em mim. Algo se remexe além daquilo que é normal.

(...) Penso... Recife parece não possuir presente. Parece nunca ter possuído presente. A história é opressiva aqui, no meio desses dois rios. Aonde só existe história, não pode existir presente. Afinal, o que é a história, além de narração... Além de distância.... A distância necessária para a observação. Para a escritura.

O homem que melhor resgatou o Brasil, que construiu o rosto brasileiro era pernambucano. Não à toa... Pernambuco sempre saberá contar histórias. Pois há muito tempo não participa delas.

Observar... Ser nordestino... é observar. E, de maneira grotesca, dizer: Eu observo. Sentado entre estes escombros.

Talvez o lugar seja Recife. Recife responde a todo aquele impulso que sempre foi tão central em mim: o tempo e as fisionomias.

Sob a luz desta outra metáfora o conhecimento, e conseqüentemente a arte, se organizaria na forma de relações chamadas pela biologia de “alelobióticas”. Ocorrendo por mutualismo, simbiose, comensalismo, canibalismo, parasitismo ou predação, as espécies de conhecimento estão sempre em interação. Estas interações geram, abundantemente, extinções, subespécies e híbridos que fundem códigos genéticos, deslocando e desfigurando perenemente suas identidades discursivas.

No mutualismo entre cinema, performance e dança surge uma obra como *Lês Guerriers de la Beauté*, de Pierre Coulibeuf. Ali, mesmo que a instauração da obra seja na tradicional sala de cinema ou na televisão caseira, sua fruição foi drasticamente alterada. Mesmo que o filme esteja amparado sobre um texto de Jan Fabre como é próprio de uma adaptação cinematográfica não se reconhece claramente o autor ou seu texto. Mesmo que toda a produção técnica do filme seja impecável, o cinema sai de seu prumo: ali nenhuma história é contada.

Naquelas velhas alcovas os corpos dos bailarinos são expostos ao *nonsense* de certas ações, como ingerir barbitúricos e adormecer em uma cadeira, com uma coruja sobre o ombro, viva e atenta, tal qual uma sentinela. Ou retirar besouros vivos da boca enquanto se arrastam pelos cantos das paredes mostrando no rosto a imagem de um resignado espanto.

Quando um casal se morde continuamente, sem simulações, numa cena onde tórrida paixão mescla-se a dor e repulsa, estamos diante de uma performance, aos moldes de Marina Abramovic ou de Vito Acconci ? O corpo posto em situações reais de limite, turvando as fronteiras confortáveis entre representação e realidade colocaria o expectador diante de uma espécie de *body-art*?

Não. Estamos diante de algo que, talvez pela origem profissional do autor, é nomeado como pertencendo à espécie “cinema”. Mesmo que seja um cinema que, em suas relações mutuais com a arte performática, tornou-se uma subespécie alterada. E, na fome procústea de taxonomia, própria aos campos, é nomeado de “ficção experimental”.

A reflexão filosófica pode fugir de seu claustro disciplinar e, contrariando sua própria gênese que recomenda a separação entre mente e corpo, ganhar a con-



Talvez por isso o lugar seja Recife.

É lembrar de Oitíca em Londres, acima de tudo. Oitíca em Londres, andando por entre as ruas de Londres, ao lado de Caetano Veloso. Em busca de um imaginado “mistério de Londres”. Não existia este mistério. Londres era em si, algo que Nova Iorque era, ou o Rio era. Ou Recife...

As cidades não oferecem mistérios aos seus visitantes. As cidades só possuem mistérios para seus nativos.

1992

13.01.1992

Eu estou ficando tarde.

10. 02. 1992

Lembro de “A Trégua”, de Mario Benedetti. Era um diário. Diário filosófico de um funcionário público. Curiosa a artificialidade as belas-artes...

Leio a pueril entrevista de Daniela Thomas, cedida para a Folha de S. Paulo. Difícil pretender dar boa entrevista à este jornal.

Só se encontra revelações naquilo que não possui nenhuma veladura.

Difícil crer em descobertas quando se crê que, o que se fixa na mente é aquilo que, de alguma forma, já foi experimentado. Só o que já existe como experiência individual, torna-se verdade.

Sempre que corro para o lápis e escrevo neste caderno, reparo neste enorme abismo que se desenvolveu em mim. As idéias surgem em instantes... Não são vagas... Me aparecem precisas. E prontas para uma prosa mais demorada. Dissecada. Repleta de chantili e amoras. Assim como chegam, vão. E o lápis passa a ficar cego. Calado.

cretude da carne misturando seus genes com subespécies das artes plásticas: as ações corporais e a *land art*. “Consciência Errante” de André Severo é claramente um rebento de feições monstruosas nascido da fuga dos campos e da teratogênese ecológica das florestas.

Seria performance transferir por um ano terra de um canto para outro do estado do Rio Grande do Sul, dedicar-se a cavar buracos para enterrar outros solos, tal qual os *Nuer*, povo nômade da África? Percorrer diariamente quilômetros tendo como rumo o retorno ao ponto de partida, um retorno que, após tal percurso surge sepultado, seria algum tipo de interferência invisível na paisagem? E se todos estes esforços acabarem por repousar em livros?

E se nestes livros as fotografias e os vídeos que registram os esforços de tais ações não ocupassem, como experiência de fruição, um lugar assim tão revelador do que se passou como experiência vivida? E se fosse o texto o lugar de repouso de todo este esforço? Dessa descansada cura? Far-se-ia assim literatura, mesmo que fosse um tipo incomum de literatura? Não parece ser o caso.

Ali não há um traço sequer de ficção. Da leitura daquelas 166 páginas, estranhamente, não brota nenhuma imagem. Não há qualquer rama de poesia naquilo que, em vários momentos, assemelha-se a um texto antigo. As palavras escolhidas são freqüentemente velhas e desusadas. As construções frasais são longas e a todo tempo recorrem aos mais clássicos instrumentos instituídos pela norma da escrita através de parênteses e hífens. Interrompido por estes recursos legais da língua a leitura do texto tende ao erro e a perdição. Paródia ou ironia em relação à própria estrutura da língua? Não, não se trata disso. Aquela fala compulsiva é dura, difícil de se embrenhar. Exige do leitor seu corpo. E sua exaustão.

Tal qual as paisagens desérticas e abandonadas nas quais foi urdido, o texto é tramado para que o leitor experimente em seu corpo a própria perdição da caminhada, a falta de amparo, a falência dos pontos cardeais, por fim, o desmemoramento do caminho percorrido poucas linhas antes. Assim o ato da leitura toma o corpo do leitor e este experimenta de maneira incorporada a experiência corporal do autor que, ao urdi-lo, emagreceu e adoeceu.

10.02.1992

“Uma lembrança. Uma mentira da lembrança.”, diz J.C. Onetti. As lembranças mentindo, por serem narradas. Narradas para nós mesmos, porém, narradas. E como é gritante a distancia entre o fato e sua descrição.

As lembranças e os projetos, se desmembrando do presente. Ganhando, assim, narração. Por perder realidade.

Não existe descrição para o presente.

10.02.1992

O que surge forte no indivíduo é aquilo já experimentado. De alguma forma experimentado. Talvez tenha sido Borges, aquele que melhor escolheu a prosa para este raciocínio. Talvez não... O que se reconhece é aquilo que já se viu. De alguma forma, sempre nos remetemos ao passado. Na verdade, só existe o que nós vimos. Uma paisagem só existe, quando é descrita. A partir da descrição da paisagem, ela passa a existir. Ver as várzeas do Recife hoje é, antes, ver os enquadramentos de Franz Post. Só vemos o que já vimos.

É fácil reparar que a idéia de residência que temos, a identificação de uma residência, será uma referencia à nossas experiências de moradia. A família que montamos guardará muito da casa de nossas mães.

10.02.1992

Lendo Eisenstein, ouço falar em King Gillette. Como o nome diz, hoje é um homem eternizado. Às vezes penso que não é tão difícil ser inesquecível.

King Gillette possuía um compulsivo vício. Construía castelos nos vastos desertos da América do Norte. Quando a construção saía um pouco, não muito, do chão, ele a abandonava. E iniciava uma outra.

Gillette, construtor artificial de memórias e escombros.

Esta consciência que é levada, guiada pelo autor na direção da errância e da perdição teria o “fluxo do pensamento” como método de escrita? Texto de memórias, aos moldes de um diário ou uma etnografia? Não. Caso o leitor se disponibilize para tal experiência corporal de esgotamento verá que aquelas linhas tramam conceitos em árida racionalidade. Ali estão questões de neurofisiologia, teologia, arte, antropologia, psicologia, filosofia. O que será isso? Que nome dar a esta intrusa anomalia? Talvez, por ter o autor uma formação de artista plástico, este projeto de uma futura tetralogia de livros-ação acabe por ser catalogado como artes plásticas <sup>115</sup>.

As interações alelobióticas entre espécies e seus rebentos inesperados vão bem para além das artes visuais. Não seria outra desfigurada anomalia as 672 páginas de “A África Fantasma” de Michel Leiri? Não seria este rebento o fruto de certo endoparasitismo que se apossou do organismo antropológico e dele se alimentou? Esta criatura sem face sugou o sumo dos relatos etnográficos, e nos restos deste organismo desconstruído, gestou uma colagem de fragmentos de espantosa coerência, agudeza e amplidão.

Misto de diários de uma expedição etno-lingüística à Dacar-Djibuti, de relato de sonhos e febres, de descrição de línguas, povos e hábitos culturais exóticos, de lembranças de uma infância natimorta, a escrita de Leiri é um nostálgico desejo de desfazer-se de si, de “efetuar um mergulho em uma mentalidade primitiva”. É a vontade de esquecer de si mesmo no interior do “outro” <sup>116</sup>.

Os relatos de “A África Fantasma” não querem ser literatura. E de fato, mesmo que possua algo disso em sua genética, definitivamente não possui tal fisionomia em seu fenótipo. Aquela escrita se propõe a ser, genericamente, um “ato”. Um ato de cura sobre si mesmo. Uma confissão a si mesmo, aos moldes da

---

<sup>115</sup> Os dois primeiros passos desta tetralogia foram dados através de **Consciência Errante** e **Deriva de Sentidos** já publicados. Além destes dois títulos André Severo projeta mais dois que fechariam um ciclo.

SEVERO, André. **Consciência Errante**. Porto Alegre: Documento Areal 5. São Paulo: Ed. Escrituras, 2001.

\_\_\_\_\_. **Deriva de Sentidos**. Porto Alegre: dissertação de mestrado em Poéticas Visuais, PPGAV, UFRGS, 2007.

<sup>116</sup> LEIRI, Michel. **A África Fantasma**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.p.49.

11.02.1992

Para as artes plásticas sobrou o conceito. Não o conceito no sentido observado nos anos 60 e 70, neste sentido da arte se refletindo como veículo expressivo, da arte refletindo a arte. Mas no sentido de Franz Boas... De sensações que só a plástica pode transmitir. Transmitir através de seu próprio meio, ser, sem começo, meio e fim. De sua possibilidade de “tempo total”. De sua pouca ou nenhuma ligação com o tempo do texto. De suas características de não admitir a prosa, a descrição.

Penso em conseguir a sensação que uma velha foto provoca em seu dono. A sensação de passado que um perfume trás, quando há muito deixou de ser usado.

(...) Seria como mostrar antigas cartas, ou mesmo um diário a alguém.

17.02.1992

Sentado sobre um bloco de granito. Um banco. Meu vínculo com a praça é nulo. Sento no banco. Olho para a rua. Minhas costas para a praça.

“Casa Grande & Senzala”. Não sei por quê, me vem à cabeça. Homossexualismo. Couvade. Tão tipicamente americano. Sul. Não Norte. Sul da América. Couvade.

O ameríndio brasileiro... de moral tão típica... Assim como a higiene, o homossexualismo institucional. Uma institucionalidade diversa da ocidental. Afinal, o efeminado ocidental não deixa de ser institucional. Possui um lugar. As vezes, confortável lugar social de contraventor. O ameríndio, dando valor e local destacado para o “invertido”. O invertido era o mais sensível. Postos de comando. O invertido. O Page. O padre. Aquele que se torna incapaz de abraçar as regras do convívio social por completo.

Sentir mais significa ausência de corpo discursivo. Enxergar as entrelinhas com clareza, significa não se adequar aos textos. O sujeito sensível, perceptivo, é aquele que não conseguiu se adaptar aos lugares, as significações já pré-

experiência psicanalítica, que o autor havia vivido e que o levava a abandonar a literatura e o grupo surrealista <sup>117</sup>. Proscrito por décadas pelo campo da antropologia a ecologia de Leiri seria uma aposta na idéia de que toda autobiografia contém em si “uma etnografia de si mesmo”. E que toda etnografia, antes de ser uma apreensão do outro, seria um retrato de quem a escreve.

O lugar de “A África Fantasma”, de “A Idade Viril” de Michel Leiri na história das ciências sociais é o mesmo ocupado por “A Parte Maldita”, este longo ensaio teórico sobre economia escrito por George Bataille: canto nenhum.

“À margem das disciplinas particulares”, dedicado a investigar o excedente de energia do globo terrestre, a propor o *potlach* e o desperdício como traço característico da própria vida, “A Parte Maldita” é um livro que, por ser “do interesse de todos, poderia bem não ser do interesse de ninguém” <sup>118</sup>.

Entre teatro, performance e vídeo nasce por comensalismo “Para dar Fim ao Juízo de Deus”, de Antonin Artaud, dirigido por Zé Celso Martinez Corrêa. Ali, atores não representam o expurgo apaixonado de seus líquidos. Para além da representação, o que há é apresentação.

Por mais que nos façam pensar no tiro e no sangue de Chris Burden em *Shoot*, no sêmen derramado de Vito Acconci em *Seedbed*, no esfregar físico sensual entre público e artista em *Imponderabilia* de Marina e Ulay Abramovic, aquelas mutilações, ejaculações, defecações e surtos embriagados de Zé Celso não são *performances*.

Mesmo que evoque a força das *Bacantes* dionisíacas, que o vinho seja consumido em comunhão por atores e platéia, mesmo que alguém seja arrancado da passividade de espectador, que seja desnudado e incentivado a introduzir um dedo no ânus de um ator que se prostra de quatro no meio do palco, mesmo assim, esta catarse não é um rito místico. Memória e eco, certamente, de uma cerimônia pagã que um dia existiu para acomodar a voz do descontrole.

---

<sup>117</sup> Michel Leiri foi cliente de Adrien Borel que, por sua vez foi psicanalista também de George Bataille. Desta fértil cooperação entre psicanálise e escrita, surgiram “A Idade Viril” de Leiri e “A História do Olho” de Bataille.

<sup>118</sup> BATAILLE, George. **A Parte Maldita. Precedido de A Noção de Despesa**. Lisboa: Ed. Fim de Século, 2005.p. 52.

estabelecidas. Estabelecidas anteriormente ao indivíduo.

(...) As expressões estão prontas. Com o tempo, abraçamos um discurso, uma expressão, e esta expressão nos dará fisionomia.

(...) Casa Grande & Senzala. Um autor citado por Freyre diz serem os homossexuais historicamente responsáveis pelas mudanças sociais.

O raciocínio é correto. O deslocado social terá sempre mais visão sobre a própria sociedade. Ele, o menos incluído. E este sentimento lhe fará enxergar os detalhes do ambiente. Mas não são só os homossexuais que representam os deslocados. Vários outros tipos não se encaixam nos discursos preparados da cultura.

03.11.1992

Crise de criatividade é pensar que existe uma crise de criatividade. No meio entre o impulso criativo e sua execução, um murmúrio: “existe crise em você, meu querido.”

Este murmúrio é minha segunda voz. Um tipo de melodia que ouço a todos os momentos. Talvez seja a voz do diabo.

Me recordo... esta melodia surda sempre existiu. As vezes, menos perversa. Quando criança, ela me impunha satânicos exercícios. Algo próximo da uma penitência. Sempre, estes desafios eram ligados ao tempo. Sempre, ligado a memória. Desde muito criança.

Lembro de ter uma caderneta diário muito especial. Era a terceira série primaria. Obriguei-me a talhar em uma de suas capas a marca de minha unha. Marcá-la como um selo, em baixo relevo. A voz murmurava: “esta marca não se confundirá com as outras que virão casualmente. Esta lembrança sempre ficará. Se repetindo em sua cabeça como o tique-taque de um relógio.”

Era um jogo. Um jogo da memória. Hoje, não existe mais a caderneta. Mas a marca de minha unha ainda parece resistir.

Teatro como evocação de um ritual religioso perdido, que faz uso de qualquer meio para que esta sagrada urgência caótica possa novamente incorporar, as obras de Zé Celso são parentes do mesmo impulso que move as criações do grupo espanhol *La Fura Del Baus*, igualmente despossuído de uma genealogia pura.

Que tipo de deriva genética levou os objetos relacionais de Lygia Clark na direção daquele fértil e febril abandono do campo da arte? Como lidar com aquilo que passou a ser chamado genericamente de “terapia” pela própria autora? Que tipo de rebento é esse que, inclassificável, não possui espaço digno entre os métodos da psicologia? E que, ao mesmo tempo, surge alijado de sua força inaugural, glamorosamente morto em museus e galerias, tal qual um cadáver insistentemente exumado por tantas curadorias?

Por associação simbiótica nasceu o meu “Antão, O Insone, de Tomé Cravan”. Entre romance de ficção, diário de memórias, ensaio epistemológico, pesquisa etnográfica, ciências cognitivas e filosofia da linguagem este livro parece ter sido escrito para repousar esquecido nas prateleiras dos sebos.

O sabor de uma literatura pura não perdura por muito tempo naquela prosa que a todo instante envereda por descrições detalhadas do sistema ótico. O processo de construção fisiológica da imagem, as alterações desta fisiologia, que acarretam a modificação daquilo que temos como real serve de analogia e metáfora para os limites da linguagem. Percepção e linguagem surgem ali como criações de realidades.

Ao mesmo tempo o trabalho de campo através do qual convivi e entrevistei por meses sete cegos de nascença, poderia se configurar como escritura científica, um método aos moldes de uma etnografia. Porém, tais entrevistas, mesmo contendo as falas reais dos sete cegos transcritas na íntegra, perdem toda confiabilidade por serem destiladas dentro de uma estrutura de suposta construção ficcional.

Num jogo de revelação e ocultamento, de cegueira e visão, “Antão, O Insone, de Tomé Cravan” tem inoculado em seu corpo, em sua arquitetura narrativa, a dúvida e a incerteza. E esta incerteza invade o leitor que terá de desconfiar de



23.11.1992

Sonho da tarde: Moro em uma casa de campo, sozinho, com dois cães pretos. Recebo a visita de uma garota, com seus 19 anos. Ela é pequena, cabelos loiros muito curtos. Foi me visitar como fazia sempre. Desta vez, disse que estava apaixonada por mim. Eu lhe dizia que isso era loucura. Afinal, ela era minha filha. “Mas não haverá problema. Ninguém sabe que sou sua filha”. Olhando para seus olhos, vejo que mais que minha filha ela era, de fato, minha mulher. Mais ainda: sempre fora minha mulher. Mesmo antes de nascer. Nos beijamos. Ela tira a roupa displicentemente. Passa a estar envolvida por uma toalha. Decido me entregar àquele sentimento. Ela seria, de agora em diante, a minha mulher. Que se danassem os outros. Nos enlaçamos em um abraço de profunda saudade. Uma saudade de milênios. E eu choro um choro doído, um choro antiquíssimo. Que nunca fora chorado. Ela, a minha filha e mulher, me abraçava e dizia: “chore, meu amor, chore toda essa eterna dor dos homens”. Mas o choro era muito forte. Me asfixio. Então, para não morrer, acordo. Acordo com lágrimas nos olhos e uma tristeza profunda. Esta tristeza se estendeu durante todo o dia.

qualquer informação. Parte das notas de rodapé onde autores, títulos e editoras são apresentados e comentados são falsas. Outra parte, inteiramente verdadeira. O teor por vezes exótico de várias daquelas informações irá nublar o julgamento da verdade. Algumas notas aparentemente alucinadas são, curiosamente verdadeiras, outras aparentemente verdadeiras não passam de pura alucinação.

Entre a fraude e a pesquisa científica, entre uma cegueira inata à visão e uma visão inata à cegueira, “Antão, O Insonne” quer ser, em seu próprio corpo, reflexão e desmanche dos sistemas de escrita e de certificação da verdade. Entre as notas de rodapé e o texto principal os modos de confiabilidade e de conferência da verdade estabelecidos pela história da escrita são desconstruídos e expostos como modos de disseminação de poder.

Poderíamos ir além nesta vereda ainda muito virgem e falar dos relatos de Maria Helena Bernardes, de seu ainda inédito “Nadja”, que um dia foi posse de André Breton e que ganhou sob os pés de Maria, outros percursos. Na falta de outro nome, a autora chama de “novela” a comovente banalidade de “El Dourado” ou de “Histórias de Península e Praia Grande”. Há, ademais, os “Anais de um Simpósio Imaginário” de Beto Hoisel, livro irmão de “Antão, O Insonne”. Ou mesmo de “Os Cinco Sentidos”, de Michel Serres, do “O Cartão Postal”, de Jacques Derrida e dos “Mil Platôs” de Gilles Deleuze e Félix Guattari, textos onde a origem filosófica de suas falas se desfaz e se despedaça em fina literatura, em improvável literatura.

Vivendo do calor de sua própria destruição, os rebentos desta ecologia do saber podem ser igualmente vistos em obras como *Balkan Epic Erotic*, de Marina Abramovic, *Incidence of Catastrophe*, de Garry Hill, ou mesmo em clássicos do cinema como *Nostalgia*, de Andrei Tarkovski. Está presente na vídeo-instalação *Ópera Crua*, mistura de ópera e instalação, construída recentemente pelos artistas pernambucanos, Carlos Mascarenhas e Marcos Costa e em meus quatro últimos vídeos, *Arra*, *Raar*, *Arra olo Raar* e *Ô*, nos quais a performance, a cena teatral, o texto e a narrativa cinematográfica acabaram por se misturar.

Seja por mutualismo, simbiose, comensalismo, canibalismo, parasitismo ou predação ocorrem extinções, nascem subespécies ou híbridos nesta incessante

1993

25.02.1993

Quatro da manhã. O último cigarro.

Notícia de jornal: O Edifício Duarte Coelho era assombrado. Um morador. As panelas se mexiam à noite, num barulho assombroso. Móveis circulavam aleatoriamente.

O edifício Duarte Coelho é aquele acima do Cinema São Luis, às margens do Capibaribe.

Quatro ou cinco anos atrás. Edifício Duarte Coelho. Um apartamento para alugar. Vou verificar. Era fim de tarde. Década de cinqüenta, arquitetura ainda generosa. O chão era de assoalho. Do teto, pendia um lustre de madeira. A imagem de nossa senhora na parede. No quarto, outra nossa senhora. A luz ia se ressecando e o apartamento ia se cristalizando e uma incrível atmosfera de morte. O último quarto a conhecer. Antes, um corredor. Ao fundo uma porta. Chego ao fundo do corredor. Vejo o quarto. Abro, já um tanto apressado a porta. Um armário. Prateleiras de madeira escura. Um santinho de nossa senhora, em umas dessas prateleiras. Uma perna mecânica de criança logo acima. Fecho a porta e corro embora assustadíssimo.

Dois anos atrás. Procurava apartamento. No jornal, um apartamento para alugar. No edifício Duarte Coelho. Falei para I. como seria curioso se lá, ao verificarmos o imóvel, me deparasse com o mesmo apartamento. E a mesma perna mecânica.

Subimos o elevador da porta-sanfona. Não sabia se era o mesmo imóvel. Abrimos a porta. Lá estavam as mesmas imagens de nossa senhora nas paredes. Fui direto ao armário. A perna mecânica ainda estava lá, junto a nossa senhora. Perguntei ao porteiro se havia sido alugado durante este tempo que passou. Sim.

Lá estava no Jornal do Commercio: apartamento assombrado no Duarte Coelho.

teratogênese de conhecimentos. Há de se estar atento a este outro tipo de fenômeno que nasce nas beiras das especialidades disciplinares. Ali poderia se entrever uma abertura para a emergência de outros dizeres.

Seria de atentarmos a esta vereda descontínua que, por fugir do centro, vejo como fluxo “excêntrico”, e nunca “concêntrico”. Tal “excentricidade” moveu a produção artística até muito recentemente. E este devir que foge do centro chegou mesmo a colocá-la em grandes impasses, levando-a simplesmente a dissolver-se, a tornar-se algo sem registro possível, sem vestígios materiais, não mais que um gesto ou uma conduta de vida <sup>119</sup>.

---

**119** Tenho em mente o fertilíssimo momento vivido pelas artes plásticas nos anos 60 e 70 que, levando ao extremo a idéia de dissolução das fronteiras entre arte e vida, chegaram a impasses insolúveis. Um artista como Allan Kaprow, que prescreveu a figura contemporânea de um “an-artista” e de uma “an-arte”, é um eloqüente exemplo deste difícil caminho que a arte passou a trilhar. A meu ver, se trilhado com profundidade para além das aparências, dos efeitos de discurso e de mercado, este caminho não ofereceria nenhuma saída para as formulações artísticas enquanto linguagem específica, expressa a partir de algum suporte. (KAPROW, Allan. **A Educação do Não-artista, Parte I.** Concinnitas - Revista do Instituto de Artes da UERJ, Rio de Janeiro, n. 4, março de 2003)

02.1993

Há três dias uma voz de sotaque paulista me acorda sussurrando meu nome ao pé do ouvido: “Marcelo!”. Levanto e vou até o interfone para saber se alguém havia subido. Não. Ninguém havia subido no apartamento.

15.05.1993

Durante muito tempo a solidão em Recife foi aguda. Muito intensa. E, mesmo tendo M. e V., ou A.C., todos eram o prolongamento de minha solidão. Eram os desdobramentos possíveis de mim mesmo. M., era eu radical, levado às raias da inadmissão de qualquer sujeito diferente de si, desapegado à qualquer vaidade. V., a solidão mais profunda encontrada no narcisismo extremo. A.C., a honestidade e o valor declarado na solidão da leitura. Eu transitei durante muito tempo entre estes prolongamentos de mim mesmo. Só e só.

Não sei que sentimento é esse que move o lápis. Sinto uma tensão enorme nos ombros e no maxilar.

Me sinto muito sozinho. E seria de praxe perguntar... sozinho? E I.? E eu mesmo respondo... com uma outra pergunta: existe, de fato, numa relação amorosa, a devoção, a entrega, como fui levado a crer em minha casa, na igreja e no cinema?

Todas as relações... uma gramática como que perdida.

13.08.1993

Apreender. Fotografar. Não sugerir nada mais que o fato. Destituir qualquer pretensão desgastadamente filosófica. A exatidão fotográfica, como a de Warhol ao montar longas seqüências de cópulas cansativas e exaustivas. Resgatar o fato e impregná-lo de possibilidades poéticas. Quanto mais exato, menos exato. Quanto menos exato, mais exato.

## PARTE II

12.08.1993

Quando ela escolhe uma roupa na gaveta.

Quando ela ri jogando o queixo para frente ou para trás.

Quando seu olhar se esvazia no meio de uma conversa empolgante.

Um diálogo surdo vai ziguezagueando tudo. Passa entre os gestos, as palavras, os abraços e afagos. Tudo. Tudo dizendo o que as palavras não dizem. O discurso mais importante fica latente. Mostrando aqui e ali que está presente.

## CAPÍTULO 1

### 1. O Des-esperado

Ao que parece Francis Bacon lamentava-se por não conseguir pintar “aquilo que faz com que alguém grite”. Seu interesse, reiteradamente fracassado, era “pintar o grito mais que o horror”<sup>120</sup>. O que gera o grito, o que gera torções em pescoços, que infla veias e que modela lábios, o que crispa mãos e obriga a boca a exhibir seus dentes era o que visava Francis Bacon.

Nos termos de Gilles Deleuze tratar-se-ia de uma “força”<sup>121</sup>. A força que exige a eclosão do grito por entre as tripas de um autor e de sua obra não se confunde com o som que ecoa ao sair de sua boca ou da imagem criada. A força modela o rombo da boca e assim reconhecemos a fisionomia de um grito. Mas a força que modelou na boca tal rombo mantém-se escondida, invisível, em seu furo escuro.

O que a arte evoca, o que a arte indica, o que a arte visa, aquilo ao que a arte remete, não é algo artístico. O que move a arte, o que a impulsiona, o que nela subjaz, não é algo artístico. Não faz parte do universo da arte aquilo que move a arte. Tampouco faz parte da arte aquilo que ela dá a ver, o que ela permite que se mostre por entre suas frestas.

---

<sup>120</sup> SYLVESTER, David. *Entrevistas com Francis Bacon*. São Paulo: Ed. Cosacnaify, 2007.p.48.

<sup>121</sup> Deleuze, Gilles. , Gilles. *Francis Bacon: Lógica da Sensação*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor. 2007. p.62.



20.08.1993

O conceito de alma é grego. Para o pensamento grego a alma era conteúdo, espírito. E a matéria era veículo imperfeito de veiculação deste conteúdo. Portanto, a forma no ocidente sempre foi relegada à segundo plano. Podemos dizer que o que existe, a existência, pouco vale para o raciocínio ocidental.



Não é uma imagem, muito menos uma imagem cinematográfica o que se anuncia no filme *O Espelho*, de Andrei Tarkovski, quando a relva alta balança, anunciando a chegada de um vento bravio, que derruba os vidros vazios que descansavam sobre a mesa de madeira bruta. O que ali encontramos é algo que não está naquela imagem, que não compõe aquele plano.

Não é algo literário aquilo que surge horizontal e quieto, tal qual brisa de verão, no hai-kai de Gyoki, escrito no século XVII. Não é algo literário o que surge quando lemos: “aos do mundo profano / floresce incógnita a castanheira”.

Não é algo musical o que se deixa entrever por entre as notas de uma música como “Crônica da Casa Assassinada” de Antonio Carlos Jobim. É algo mas vasto que a música. *Isso* que surge entre os violinos, que é capaz de tingir a paisagem, *isso* trazido pela melodia, *isso* que prenuncia o cheiro da chuva sobre o chão quente, que exige da respiração mais ar, não é algo musical.

A música, a imagem cinematográfica, a poesia fazem vigília, evocam e convocam a presença disso que é largo demais, que não possui nome ou medida e que não cabe na arte.

Vigília e evocação nada tem a haver com espera. Não se trata de esperar. Antes, o que a arte faz é des-esperar. Pois arte é *poiésis*, ou seja, uma ação produtiva, um fazer. Arte é algo que desfaz a espera. O des-esperado é, precisamente, a construção daquilo que não se espera. Por isso prefiro falar de des-esperados e não de in-esperados.

Que toda a Europa se cubra em um denso manto de cinzas vindo de uma pequena ilha esquecida do Mar do Norte e que lá o dia se faça noite é coisa in-esperada. Mas que alguém se dedique a plantar árvores mortas no meio de um deserto e passe a regá-las diariamente, como fez o monge cristão do século VIII, retomado por Andrei Tarkovski em seu filme “O Sacrifício” é coisa des-esperada... Se a natureza é magnificamente in-esperada, a arte é nobremente des-esperada.

O des-esperado indica um fazer, mesmo que este fazer seja um desfazer, seja o ato de apagar. Apagar as páginas de certo horizonte, para que outros, incertos,

20.08.1993

São cinco da manhã. Os pássaros cantam. O dia nasceu. A noite foi uma merda. Preciso relatar. O relato parece recobrir ou impor ou criar autoridade a quem relata. E é por isso que se escreve. No mínimo cartas. É por isso que se escreve. O papel é branco. E bêbado como estou, tudo toma uma forma assombrosa.

Chego ao meu apartamento em Casa Forte vendo os mesmos fantasmas de tantos anos... chego bêbado em casa, aos vinte e cinco anos, da mesma forma que chegava aos dezuito. E isso não deixa de me espantar...

R.M, W.C.S, A.C, M.C, I.F. Um restaurante fino. E nada mais.

Não sei.

Não sei.

Não sei.

Tudo estranho...

Tudo tão vulgar quanto essa frase.

Deve existir alguma sensação imprevista.

Deve existir algo revelador em algum lugar.

ali se inscrevam. Portanto, isso que acossa a arte é por excelência a construção de um continente para que este des-esperado ecloda.

Por ser a construção de descontinuidades no esperado há como dizer que a arte seria um doce ato de violência, a terna traição de uma herança, um cuidadoso arrombamento, um sursis conquistado que suspende mesmo que temporariamente a coação das leis que regem o convívio, o ponto entrópico dos sistemas simbólicos.

Essa grandiosa “coisa-sem-nome” sopra seu hálito por entre as ramas da linguagem. É sua natureza habitar um espaço entre suas galhadas. Por isso, invisível, ela inclina dizeres e nomes de um lado a outro com seu sopro.

Não são as galhadas da árvore da linguagem que sozinhas balançam em frenesi. É *Issó* que age por entre seus galhos abrindo caminho para passar. Assim, *Issó* sacode todas as ramas, exibindo-se invisível através dela.

O que torna visível o vento é aquilo que se deixa mover com ele. O que torna tangível essa “coisa sem nome” é o quanto a linguagem é capaz de se deixar balançar para que através de si *Issó* se mostre em sua pungente invisibilidade.

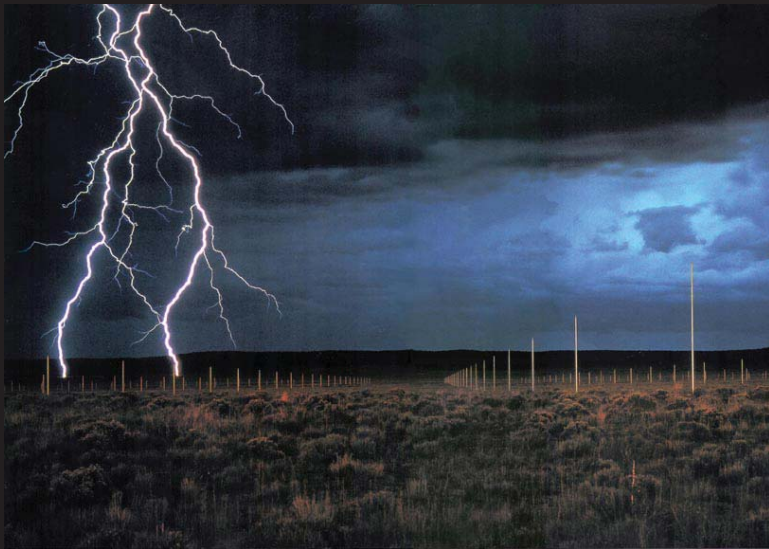
Haveria um bálsamo capaz de amaciar a linguagem? Que unguento ou garrafada haveria para derramar goela a baixo da linguagem para que assim cure sua afasia e volte a falar? Seria possível ensinar a linguagem a nadar? Ao menos ensiná-la a boiar e deixar-se levar de uma margem à outra de um oceano, para que assim pudéssemos perceber a sintaxe dos mares?

Um caminho possível seria pensar que tal educação, tal alfabetização nunca se dará sobre o incorpóreo da linguagem. Antes dela, algo precisa ocorrer no ânimo daquele que empresta seus nervos, que sofre em seu corpo, os açoites de *Issó*. Talvez seja preciso “castigar a matéria” como dizia meu avô Vicente. Amaciá-la para que esse tempero a invada.

25.08.1993

E é por isso que se esquece.

E é por isso que se esquece.



## 2. Por uma Genealogia do Des-espero

Diz George Bataille: “A angústia, evidentemente, não se aprende”. Se não se aprende ou se ensina, poderia a angústia ser evocada, conclamada? Concordo com a resposta de Bataille: não <sup>122</sup>.

Não há principiantes em angústia. E, creio eu, sequer haja princípios para ela. Ela parece vir junto com esse pedaço de placenta que se herda ao nascer. Parece ser o elemento que não permite que se nasça por inteiro. Ou, dito de outra forma, que o nascimento ocorra cindido, dividido. Trata-se, desde o início, de um parto e de uma partida.

Não estou certo que se trate de angústia. Chamei durante algum tempo, genericamente, de melancolia. Talvez como forma de aplacar sua força dilacerante. Talvez para dar contornos mais confessáveis para esta contida convulsão. Assim seria possível dotar tal sentimento de alguma discursividade.

Mais acertado, quem sabe, seria falar de um profundo sentimento de deslocamento. Deslocamento ontológico, que marca à ferro quente o ânimo, que deixa tatuado sobre o couro da alma o signo do eterno desterro. Para este estrangeiro nunca haverá um canto. Não há canto que lhe pertença, tampouco canto para onde ir. Ele é incapaz de estar. Estar nunca lhe parecerá natural. Sem língua natal, será sempre um tanto gago e, muitas vezes, mudo. Sem canto, sempre ouvirá o som das línguas como um artifício arruinado, como uma antiga e nobre louça arremessada nas paredes, em um acesso de fúria.

Assim, desencantado, meu corpo nunca encarnou por inteiro qualquer código. Restaram para mim, quem sabe, olhos. Observei os hábitos locais tal qual etnógrafo. Assisti a todo esse espetáculo como cansada platéia.

Vi o movimento de bocas e membros, andares e falas, opções sexuais, tremores e amores como quem observa títeres, atados a longos fios, alheios ao que lhes empresta seiva. Pensava sempre, insistentemente, sobre a fortuna destes títeres, sobre sua doce ignorância, sobre sua sorte de nunca desconfiar do cenário onde

---

122 BATAILLE, George. *La Experiencia Interior*. Madrid: Taurus Ediciones S.A. 1986.p.43.

1994

Caro Marcelo

Consciente da tua perseveran-  
ça, estou te enviando este  
edital que saiu em todos  
os jornais do Estado. Espero  
que venças e, acima de tudo,  
que leves.

Esquia a cabeça e a levanta,  
pois, vez por outra, a gente en-  
contra uma pedra no cami-  
nho. É uma realidade na vida  
de quem caminha. Ruim  
mesmo é não caminhar.  
Aos poucos a gente <sup>pega</sup> jeito  
de se desviar das pedras.

Deixando todo o mesmo que  
mereces, envia-te um beijo

ten pai

Dona

J. Barros, 22/03/94

se agitam ou de se perguntar de quem é a voz que proferem. Recordo quantas vezes bradei esse meu azar, em meio aos cacos de porcelana e ao eco de meus salões vazios: gostaria de crer... como gostaria de crer.

Por mais que desejasse a terra, meu lugar era sempre o ar. E nele planei, inalando do alto o sumo dos corpos. Não herdei sobrenomes e é muito improvável que deixe atrás de mim, em meu rastro, qualquer alcunha. Mudo, sem nome e sem família, nunca soube bem como estar aqui. Um mal estar, portanto. Esta atonia, esta incapacidade de compreender o estar aqui me levou a um completo desconhecimento da palavra “repouso”.

A terra onde tal estrangeirice busca repouso não é desse mundo. Aqui, neste mundo onde vaguei quase desencarnado, não houve um pedaço de terra onde repousar meus pés. O que restou foi pairar sobre os escombros de uma herança, sobre os restos daquilo que as estratégias militares chamam de “terra arrasada”<sup>123</sup>. Administrar escombros: o que resta ao desterrado é o colapso de sua permanência.

Não há tanta diferença entre as batalhas de “terra arrasada” e o que Claude Lévi-Strauss acusa como sendo um elemento da natureza dos sistemas sociais. As sociedades não asseguram a todos os seus membros um ingresso pleno, uma posse segura dos códigos de sua estrutura simbólica<sup>124</sup>.

---

**123** A estratégia de guerra de “Terra Arrasada”, usada pela Rússia nas guerras napoleônicas e na segunda guerra mundial e também usada pelo exército alemão consiste na defesa de seu território invadido através da destruição total do lugar conquistado pelo exército oponente. Queimando colheitas, destruindo sistemas de comunicação, de estocagem de alimentos, de água potável e transporte, um exército procura inviabilizar a permanência do inimigo, tornando a manutenção do território conquistado inviável.

**124** Diz Lévi-Strauss: “Ela [a cultura] nunca consegue proporcionar a todos os seus membros, e no mesmo grau, o meio de se utilizar plenamente na edificação de uma estrutura simbólica que, para o pensamento normal, só é realizável no plano da vida social. (...) A saúde do espírito individual implica a participação na vida social. Assim como a recusa de a ela se prestar - mais ainda segundo modalidades que ela impõe - corresponde ao aparecimento de perturbações mentais. (...) Portanto, em qualquer sociedade seria inevitável que uma percentagem - aliás variável - de indivíduos se encontrasse colocada, se assim se pode dizer, fora do sistema ou entre dois ou vários sistemas irreduzíveis.” LÉVI-STRAUSS, Claude. Introdução à Obra de Marcel Mauss. In MAUSS, Marcel. **Ensaio sobre a Dádiva**. Lisboa: Edições 70. 2008. p.17-18)





04. 02.1994.

Em setembro do ano passado Dona C. avó de I. , não mais que pele e ossos há tantos anos, esclerosada e imóvel sobre uma cama de hospital, finalmente morreu. Na semana passada Dona Regina, uma velha negra, empregada da casa há muito tempo atrás, veio visitar a família. Sem saber do acontecido, perguntou por Dona C. , sobre sua saúde abalada há tanto tempo, desde a época em que trabalhou na casa. Dizem-lhe: “morreu em setembro”. Espantada, Dona Regina então nos relata que neste período sonhou um mesmo sonho se repetiu durante meses. Nestes sonhos Dona C. lhe aparecia e pedindo que chamasse um carro para que pudesse ir embora.

Estes rebentos anômalos, organicamente incapazes de aderir à teia estável de significados fornecido pelo grupo, não possuirão lugares sociais. Sua sexualidade não se aquietará em enlaces matrimoniais, em regras de parentesco, em vetos de tabu.

Resta a este suposto “doente” refazer, por sua própria conta, a trama fraturada entre natureza e cultura. Ele sabe que tal corte nunca ocorreu. Sempre soube que os pés do homem estão plantados na natureza. Por isso saberá falar com animais e plantas, ouvirá a voz das pedras e tramará com as forças naturais um saber anímico.

Em sociedades tradicionais, as potências deste desterro ontológico são canalizadas e usadas pela própria estrutura social que solicitará a voz destas “aberrações”. Elas a forçarão a assumir “determinadas formas de compromissos, irrealizáveis no plano coletivo”. Por ser a voz do anátema será capaz “de encarnar sínteses incompatíveis”, de “tornar visível” para a própria sociedade “esta ou aquela das suas constantes”<sup>125</sup>.

Este adoecimento do simbólico nasce de um corpo doente. Porém, debilidade fisiológica e inabilidade com os códigos estabelecidos, geram esta marginalidade que, no conjunto total da cultura, é integrada em lugares e funções específicas: a figura do xamã, ou do possesso<sup>126</sup>.

---

**125** *Idem.* p. 18.

**126** Os termos “doente”, “anormal”, “psicótico”, “louco”, “doente mental”, “aberrações”, são usados por Lévi-Strauss sempre entre aspas como que deixando claro que estas seriam categorias ocidentais modernas para referir-se ao elemento desviante que habita as margens dos sistemas simbólicos de uma cultura por não ter conseguido neles um ingresso completo. (*Idem.* p. 18-19)

# 1995

## 02.1995

Hoje de tarde acordei com uma voz feminina dizendo baixinho para mim: “Você sempre quis saber qual é o significado de um signo. O significado de um signo é TODOS OS SIGNOS!!” A voz era de uma realidade impressionante. Senti o hálito, o calor daquele sopro. Acordei bruscamente, com a sensação de ter tido uma epifania semiótica. Entendi aquilo profundamente.

## 05.05. 1995

1. Os instrumentais usados na imaginação e na construção da obra de arte não possuem nenhuma semelhança com aqueles que produzem o discurso investigativo das ciências.
2. Mesmo assim, o discurso investigativo das ciências criou para si a disciplina “estética”, com o objetivo de desvelar as razões da criação artística.
3. Porém, a estética, assim como a ciência é constituída de palavras, matéria avessa àquela que constitui a obra de arte: a imagem. Por isso, o poeta Paul Valéry diz que “se fosse possível uma estética não seria necessária uma arte”.
4. Usar a prosódia para se referir a uma obra de arte é o mesmo que usar ferramentas de encanador para operar um coração.
5. Se o discurso investigativo das ciências (a estética) é claramente inútil para desvelar totalmente a obra de arte, talvez outras expressões humanas sejam mais eficazes nesta tarefa. Expressões que, assim como a arte, montam-se sobre bases igualmente irracionais. Portanto, relato aqui um sonho que muitas relações parece ter com meu trabalho:

Aos seis anos parei de frequentar o colégio por alguns meses. Foram longas semanas embaixo de um lençol. Ali, imóvel, eu procurava a todo custo manter meus olhos fechados. Se os abrisse, o movimento de tudo se apresentava alterado. O mais lento mover de mãos mostrava-se rápido demais. O leve bater de pálpebras era frenético. As vozes no cômodo ao lado me chegavam como matracas de carnaval. Passos sobre o assoalho, um galope acelerado. Fui levado a inúmeros médicos. Fui exposto vários tipos de exames. Tudo foi inconclusivo. Das várias sessões de eletrodos na cabeça e no peito nenhum desenho fora do normal surgiu. Mesmo daquele líquido amarelado que vi ser extraído de meu tórax, coletado por uma imensa seringa, nada saiu que demonstrasse um corpo doente. O eco deste período, permaneceu vibrando por muito tempo. Até que aos poucos se dissipou.

Em uma cultura laica e moderna, não restam muitos lugares para este tipo orgânico de marginalidade. Para o desvio é reservado o cativo genérico do fraco: a debilidade do doente, o emasculamento do “viado”, a alucinação do louco.

Recordo da força atrativa que cada uma destas alcunhas redutoras exerceu sobre mim. Dois destes cativos tiveram especial força, quando ainda era menino, entre os seis e os oito anos. A primeira foi ao ouvir no colégio as palavras “autista” e “homossexual”. Eu não conhecia o significado destas palavras. Mas mesmo sendo desconhecidas, pude reparar em seu peso. Eram certamente negativas. Afinal foram pronunciadas de forma grave, em tom baixo, num canto, em conversa reservada entre autoridades educacionais.

Mesmo sabendo que eram negativas lembro que senti um grande conforto. Para mim, soaram como um diagnóstico. Indicavam, finalmente o nome de minha doença. De alguma forma pareciam capazes de dar contornos mais nítidos ao meu sentimento de total inadequação, àquele meu gosto pela mudez, ao meu impulso para a solidão. Procurei em casa me certificar do sentido da diagnose. E lembro que após saber o significado das duas palavras, pensei fria-

05.05.1995

Sonho: era uma pequena casa cosntruída no centro de um grande terreno. Morávamos eu e um cão já velho que eu amava como a um filho. Um dia, o cão morre. Deposito seu corpo em uma pequena caixa de madeira para, em seguida, sepultá-lo nalguma parte deste grande terreno. Após algum tempo indefinível, desenterro a caixa onde só existem ossos. Pego o osso da pélvis do cão. Com ele, cuidadosamente esculpo um crucifixo e o coloco sobre a minha cama.

1996

22.11.1996

Tenho uma fascinação pelo que não possuí código. Minha educação, minhas leituras e influências passam visivelmente pela idéia romântica de “vanguarda”. E o que é vanguarda senão a tentativa de instituir códigos ainda não estáveis?

Ausência de código é escuridão. E, curiosamente, tenho medo de escuridão. Não é um medo que me acompanha a cada hora. É um sentimento ruim que vêm e vai quando estou especialmente deprimido.

Sei o quanto “escuridão” é parente de termos sem código como “inconsciente”, “fragilidade”, “cegueira diante das coisas”, “descontrole”. E esta árvore genealógica se estende para o infinito. É... sei... escuridão é princípio feminino. A indeterminação é feminina.

mente que a verdadeira doença ainda não possuía nome.

Não foram apenas estes dois primeiros cativos que me ofereceram para trancafiar o mal estar que me combalia. Ainda restava a loucura. Poderia ser ela a fonte. Ou, para meu pavor, o destino.

Vi os olhos do que chamam por loucura pelo menos três vezes. A primeira vez foi aos 18 anos. E pude conviver com eles muito intimamente, em minha casa. Eram especialmente belos, pegavam fogo, e possuíam uma disposição desumana para a vida. Eram, aliás, a própria vida em estado bruto, invadindo aquelas entranhas, retirando delas sua história e sua fisionomia particular, rompendo todo obstáculo, destilando toda a potência de sua vontade sem mediações ou acordos. Prontos para o confronto, eles traziam a tona tudo o que estava aparentemente sepultado. Os olhos flamejantes da loucura revolvem a terra, não mais calam e apontam para cada uma das misérias que foram obrigados a ver.

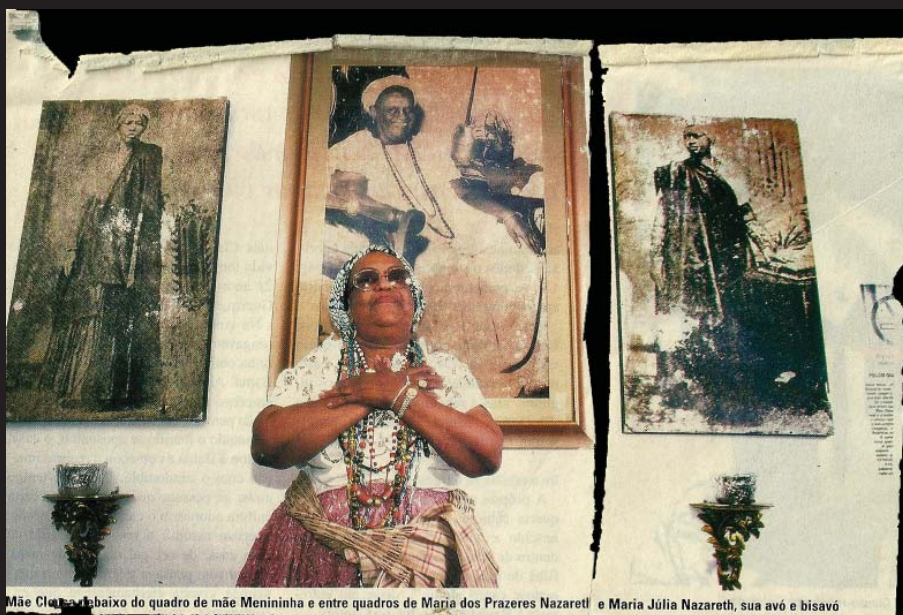
A vida em toda sua pujança, se contorce. Não quer mais dormir. Não ingere mais qualquer alimento. Ela, a vida, não se identifica mais com aquele corpo fraco e debilitado, cheio de um ânimo desumano. Ela retorna a uma zona de indeterminação e, ao invés de articular uma fala, pode uivar como cães e lobos. Ela destrói as linguagens, destroça até mesmo qualquer poesia e profere dizeres cobertos de lama. É necessário sair, fugir deste encarceramento. O corpo passa a ser mero instrumento. Instrumento para que se faça justiça.

Certa noite, aos 23 anos, me vi diante destes olhos pela segunda vez. Veio novamente acertar contas, cobrar os débitos que o mundo havia lhe deixado. E escolheu a mim, seu velho amigo, para pagar as dívidas do mundo, em uma rua escura e sem saída. Depois de incendiar uma biblioteca e tentar matar o irmão, esse velho amigo puxou de seu carro um pedaço de ferro. Pediu que me defendesse e me alvejou nas costelas até que uma delas rompesse.

Anos depois estes olhos se rerepresentaram para mim sentados no escuro de uma sala neoclássica, sentados em um sofá com um facão na mão. Desta vez tinham a doçura das crianças medrosas e, tristes, buscavam em mim algum colo. Com o facão em punho, escolhiam-me como único confessor. Olhando fixo para o branco da parede, falaram-me de uma noite de lua cheia na praia de

22. 11. 96

Penso nas entrelinhas dos textos. O vazio branco das entrelinhas também é o mundo. Não adianta tornar-se poliglota. Pois o mundo também está além do que é dito. Se a totalidade das linguagens lança luz sobre o mundo, fará sempre parte do mundo a escuridão. Luz em excesso também é cegueira.



Serambi. Do chamado urgente que ouviram desta lua. De como o clamor da lua transformou aquele jovem homem em lobo faminto, que corria através da mata tropical devorando porcos e aves.

Depois de ver tão perto os olhos da loucura olhei no espelho. Vi que em meus olhos não habitava o mesmo tipo de fogo. E assim me mantive sem diagnóstico.

De qualquer forma esta última clausura me acompanhou durante toda a juventude, como se fosse minha própria sombra. Pensei em remédios. Pedi inclusive por eles. E aquelas duas pessoas a quem pedi, me negaram. Nesta segunda paternidade que foi para mim a psicanálise, as duas pessoas que me acompanharam por mais de doze anos receitaram como remédio a arte.

Não sei bem como, protegido por não sei qual tipo de sortilégio, me livre de cada um destes cativeiros. Gastei parte da minha vida me desviando de cada júri, de cada julgamento, de cada condenação e de cada absolvição. E permaneci assim febril. Um enfermo, cujo diagnóstico mais seguro seria, quem sabe, “anatemizado”<sup>127</sup>.

Procurei estabelecer um marco inaugural para este mal-estar, ou achar algum fio que ligasse fatos a fatos e assim o justificasse. Seja na história de vulgares tragédias familiares; seja nos possíveis desvios de uma indesejada herança genética. Quem sabe seria ambos: o sangue de uma avó, perdida no horizonte, que ao invés de enxovais tecia mortalhas para os filhos machos que estavam para nascer. Talvez uma mãe que ao pé da cama descrevia para mim, ainda menino, o muro que via a sua frente.

---

<sup>127</sup> A raiz grega da palavra “anátema” indica o sentido de “oferenda”. Porém, no latim ganhou o sentido de “separado”, “desterrado”, “sem comunicação com os outros”. Em contexto cristão, o anatemizado é aquele que foi expulso da congregação, do convívio em comunidade, por heresia. No antigo testamento “anátema” possui um sentido duplo. Conserva o sentido grego, sendo uma oferenda a Deus. Levítico 27,28 diz: “Contudo nada do que alguém consagra a *lahweh*, por anátema, pode ser vendido ou resgatado, quer seja homens, animais ou campos do seu patrimônio”. Em outros textos, é visto como “castigo”. Deuteronomio 13,13-19 diz: “deverás passar a fio de espada os habitantes daquela cidade. Tu sacrificarás a cidade como anátema, juntamente com tudo o que nela existe”. Refiro-me aqui ao anátema no sentido latino pré-cristão que significaria a imposição do exílio.



22.11.96

A palavra é um lugar seguro para mim. Conheço razoavelmente bem o jogo delas. Durante os quase oito ou nove anos de análise com Paulo Lopes, o exercício foi a palavra.

Hoje, depois de tantos anos de análise, vi meu raciocínio se envolver cada vez mais com a falência do texto. Fundamentalmente, com a crítica ao texto e a palavra. O mundo não cabe no texto. Como também não cabe em nenhuma outra linguagem. A totalidade das línguas seria o mundo, dizem. Mas trata-se de um mundo que se mostra.

23.11.96

Tenho pensado muito que quem muito ilumina na verdade não possui habilidade com a escuridão. E creio que é preciso confiar em outros sentidos além da certeza.

O tema da escuridão cobriu a minha última sessão. Seja a escuridão física do consultório, seja a escuridão simbólica que uma imagem promoveu em mim há dois anos atrás. O sentido deste temor da escuridão é, na verdade, temor do descontrole. Mas que descontrole é esse? Não sei... Em meu caderno do ano passado me perguntei sobre isso algumas vezes. Que descontrole? Se eu simplesmente me largasse o que surgiria? Eu já não estou largado? O que me faz pensar que controlo algo? Minha preocupação é perder-me. A escuridão liga-se a isso, ao que parece.

Não sei por que não creio que exista uma verdade fundadora do "eu". Desvelar o "eu" não seria descascar uma cebola na intenção de encontrar a cebola?

A avó, grávida de morte, que rezava para Deus trocar o repouso dos berços pelo dos túmulos, eu nunca conhecera. E esta sua face desesperada só me foi apresentada quando já era homem feito. Quanto aos muros de pedra que minha mãe tinha diante de si, à beira de sua cama, quanto a sua vontade de sumir, confessada a mim a ao muro como um mantra, não era assim tão novidadeiro, tendo em vista que eu próprio havia nascido já sumido.

É certo que este mal estar, esse pasmar do não pertencimento gera, entre várias cepas de sentimentos, a angústia. E é por isso que recorro a Bataille. Pois é ele quem diz: “A ingenuidade da angústia é infinita”. Imagina-se uma saída: “quem sabe outra mulher ou mais dinheiro”<sup>128</sup>.

Ao invés de naufragar no sumidouro desse mal estar, tende-se a se debater até a exaustão. Desconhece-se que o mal estar poderia ser uma oportunidade que se abria. Que o pressentimento de uma fratura primordial, de uma inadequação fundadora, poderia ser uma dádiva.

Praga beatífica. Vital adoecimento. Produtiva inaptidão, quem sabe. Hoje estou inclinado a pensar assim. Nascido antecipadamente assassinado. E vendo-se morto, mesmo assim insistir em ressuscitar. Construir uma vida. Uma vida qualquer. Um abrigo qualquer. E ali sobreviver.

Não saberia dizer por que algumas pessoas com quem convivi, que também diziam jamais terem nascido, não encontraram força suficiente para fabricar seus próprios partos. E sucumbiram a este tipo estranho de nascimento adiado, eternamente adiado, retornando quase adormecidos ao sumidouro de sua chaga umbilical.

Não sou capaz de dizer para mim mesmo, mesmo depois de pensar tanto a respeito, como esse tipo de nascimento pode ocorrer. Sei que nasci roxo, sem ar, asfíxiado pelo cordão que há pouco me mantinha vivo. Sei também que este tipo de nascimento asfíxiado é considerado condição para o surgimento do artista entre os *Mundugumor*, da Nova Guiné, povo estudado pela antropóloga Margareth Mead. Naquela tribo canibal, apenas aqueles quase mortos pelo

---

128 BATAILLE, George. (*Op. Cit.* p.43)

25.11.1996

Creio que aquilo que seguro entre meus punhos é a imagem que cultivo para meu pai. Uma parte de mim quer a aceitação de meu pai. A outra quer ser outro homem. Diferente do Antonio que minha mãe construiu e que contou para mim.

Mas penso... isso é o método de arqueologia da dor proposto pela psicanálise. Até que ponto o método não cria o objeto? Um outro método construiria outra dor.

25.11.1996

Para uma performance: um dia antes da abertura da exposição, enterrar quatro cadeiras, uma mesa, quatro pratos de porcelana, talheres, um vaso de flores. Na abertura, eu cavaria o chão e retiraria cada artefato e montaria o espaço.

27.11.1996

Anotações de trabalhos dos últimos dois cadernos:

1. malas que guardem elementos primários: sal, água, terra, cinzas, roupas de bebê.
2. duas cadeiras numa sala, uma de frente a outra, distantes uma da outra, em paredes opostas. No centro, um monte de cabeças de peixe.
3. um cano longo com duas caixas de vidro em cada ponta. Numa a palavra "sangue", na outra um lenço manchado de sangue.
4. um dicionário mesclado com uma bíblia.
5. uma cadeira fundida em uma cadeira de rodas.
6. doze palavras em Braille unidas a significados íntimos.
7. refazer tijolos holandeses.
8. copos de porcelana com leite até a borda.
9. uma página de meu diário ampliada para 2m x 2m. um monte de cabeças de peixe na frente.

próprio cordão umbilical possuem o direito inato de exercer a atividade de artista <sup>129</sup>.

Nasci algumas vezes. E servi de parteiro para mim mesmo. Não há como nascer assim tantas vezes sem que algo do nascimento se banalize. Para servir de parteiro de si faz necessário estar fora de si. Faz-se necessário ver-se de fora, alçar outra topografia, esta mais elevada, e dali se veja distante, tentando sair, forçando a saída, feito um pedacinho de merda.

Distante, emprestando força para o rebento que insistia em refazer aquele mesmo trajeto, este eu desdobrado via com nostalgia as dores agudas daquela cloaca rasgada novamente, pondo no mundo mais uma vez aquele mesmo choro ontológico. Cloaca de si mesmo, parteiro de si mesmo, respirei fundo para mais uma vez mergulhar. Novamente, mergulhar para fora.

Sei o que implica aproximar o artista de um nascimento tramado com a morte. Não esqueci dos textos e entrevistas de Marcel Duchamp que, aos meus 18 anos, li entusiasmado. Neles havia uma batalha sociológica travada contra a figura social do artista que, mesmo em pleno modernismo, ainda estava ligada aos moldes de um tardio romantismo. Tampouco esqueci do que Piet Mondrian escreveu. E que li, igualmente entusiasmado, na mesma época. Ali a prescrição era de um completo apagamento de qualquer subjetividade em nome dos universais de uma visualidade pura. Em ambos os casos, nas duas pontas opostas das vanguardas históricas, o autor precisava ser desconstruído e remontado. Para Duchamp, aos moldes de uma espécie de sociólogo; para Mondrian, aos moldes de um funcionário público <sup>130</sup>.

<sup>129</sup> MEAD, Margareth. **Sexo e Temperamento**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2009. p.21.

<sup>130</sup> A oposição traçada por Octavio Paz entre Duchamp e Picasso no início de seu ensaio sobre Marcel Duchamp sempre me pareceu bela e inteligente (PAZ, Octavio. **Aparência Desnuda: La Obra de Marcel Duchamp**. México: Ediciones Era, 1985). Outra aproximação possível seria entre Duchamp e Mondrian. Estas duas forças são vistas em sua aparência como opostas por nascerem filiadas a tradições e projetos totalmente opostos. Projetos estes que, inclusive, se agrediam mutuamente em suas publicações: um oriundo de um suposto irracionalismo vindo do Dada e do Surrealismo e o outro de um suposto racionalismo vindo dos movimentos construtivos. Porém, me parece curioso reparar nos elementos irracionalistas no projeto racionalista de Mondrian: a sua prática mística ligada às idéias de M. H. J. Schoenmaekers e a Sociedade Teosófica Holandesa; e no que havia de frio racionalismo no irracionalismo de Duchamp: o impulso sociológico e marcadamente epistemológico de sua obra. Haveria de se pensar também no que havia de convergente entre Duchamp e Mondrian. Ambos desautorizavam o elemento subjetivo e

10. analogia entre instrumentos cirúrgicos e pás, picaretas, etc.
11. um monte de cabeças de martelo ao lado de um monte de cabos de martelos sem cabeça.
12. refazer objetos de tecnologias perdidas: encaixes de carros de boi, instrumentos litúrgicos.
13. serra pelada.
14. na vernissage um grupo de cegos recitaria em Braille trechos de meus diários.
15. numa parede a imagem filmada de um oceano; na outra um homem cava um buraco.
16. tubos de laboratório com textos impressos fora do vidro (em serigrafia)
17. montes de argila seca numa sala. No centro desta disposição caótica, um vidro de água, coberto com um pano branco.
18. três cópias de mim mesmo.
19. vídeo: os sonhos cegos.
20. sete lugares do mundo onde seus mares seriam filmados ao mesmo tempo. Uma vídeo-instalação.
21. construir em 24 horas um barco.
22. um monte de mármore empilhado ao lado de um monte de tecidos empilhados.
23. uma mesa cujo tampo seria um espelho de água.
24. lápides numa sala com a genealogia da palavra “palavra”.
25. metade de uma sala com centenas de recipientes com água; a outra metade com centenas de recipientes com óleo.
26. pegar 5 kg de metal (escolher o metal) e derreter. Moldar um objeto e fundi-lo com os cinco kg e fotografá-lo. Derreter novamente e moldar outro objeto qualquer. Fotografar. E assim ao infinito. Para a exposição, exibir as fotos das várias formas que os 5 kg tiveram e mais o bloco de 5 kg na sua forma mais recente.

Ambos apostaram suas vidas no desmanche da figura romântica do artista, esta espécie de cristo unguído, dotado de uma subjetividade e de uma sensorialidade especiais.

Desta época de leitura pouco ou nada persistiu em mim. Sobraram, fortes e implacáveis, as obras. O *Ar de Paris* seqüestrado em vidro; o esperma derramado em uma pequena tela dada de presente a uma intangível amante brasileira; *Etant Donés*, segredo guardado, obra tramada por anos que desmente a abstinência e o silêncio auto-imposto do artista celibatário; um telegrama enviado ao amigo Picabia que morria, cujo texto dizia: “Caro Francis, até logo”<sup>131</sup>.

Por fim, o que sobrou foi a vida que, invadida, surgia e se enramava por entre o labor cuidadoso de uma obra. Por entre estas obras, surgiu um clamor, uma conclamação. Elas indicavam uma aproximação entre arte e vida de uma forma que Duchamp provavelmente não previu. O que vi nunca foi a morte da arte ou a dissolução total da obra como Alan Kaprow e tantos outros preconizaram. O que vi foi seu renascimento para além da própria arte.

O *ready-made* duchampiano e suas extensões na forma de um conceito como “infraveve”, não haviam definitivamente promovido qualquer desestetização ou antiarte como sugeriam críticos como Harold Rosenberg ou Allen Leepa<sup>132</sup>.

Este renascimento para mim foi uma espécie de poder de transubstanciação. Um par de botas não era mais um par de botas. Uma pedra não era mais uma pedra. Uma mão que segura outra mão para logo mais largá-la não era mais um mero cumprimento cordial. Um copo que vibrava sobre uma mesa ao passar um carro na rua deixava de ser um tremor trivial. Um cão morto não estava mais morto.

---

emocional do artista e freqüentemente procuravam aproximar artista e obra deste grande fetiche modernista: a máquina.

<sup>131</sup> CABANE, Pierre. **Marcel Duchamp: O Engenheiro do Tempo Perdido**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1987. p. 149.

<sup>132</sup> Refiro-me aos ensaios “Desestetização” de Harold Rosenberg e “Antiarte e Crítica” de Allen Leepa, entre outros, presentes no livro “A Nova Arte” organizado por Gregory Battcock. (BATTCKOCK, Gregory. **A Nova Arte**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1975)

27. confissões em áudio feitas em várias línguas.
28. pensar em conjugar verbos: respiro-me, morro-me, ando-me, corro-me, falo-me, nasço-me, pulo-me.
29. traduzir em todas as línguas a palavra “eu”.
30. acompanhar o abate de um porco, a retirada da pele, a negociação do preço. Gravar na pele do porco trechos de meu diário.
31. um navio e um copo d’água.
32. inúmeras escadas jogadas em um amplo areal.
33. um grande barco encalhado em uma sala pequena. Num canto da sala, uma panela grande sobre um fogão aceso. A água da panela deverá estar sempre fervendo.

27.11.1996

Não confio em I. Acho que seu discurso e suas ações são duas coisas diferentes. Ela é a ausência de si. Para ela se relacionar com alguém precisa tornar-se este alguém. Para relacionar-se com C. ela precisa esquecer-se de si mesma e tornar-se C. Quem não confia em si mesmo ou quem não sabe quem é, irá seduzir. Seduzir o mundo inteiro para sentir-se aceita. Não posso ser tragado por isso. Isso é loucura. Tenho que cuidar da minha vida. Mandar I. à merda. Não sou uma peça de um jogo. Tenho de continuar vivendo. E encontrar outra pessoa no caminho. Que deposite em uma relação o valor que eu deposito.

Uma qualidade invisível, imanente às coisas, se mostrou. E dali, daquele surpreendente vigor que tudo lentamente assumiu, era possível ver uma espécie de tensão dramática que ia muito além de qualquer linguagem específica.

A crer no que Duchamp escreveu ou falou toda sua obra visava o sistema de arte. Mas não há nenhum controle sobre a recepção de uma obra. Ele próprio previu este descontrole, epistemólogo que era, ao propor o conceito de “coeficiente artístico”<sup>133</sup>.

Vi no *ready-made* e no “infravele” uma espécie de retorno a uma lógica pré-moderna. Ouvei em Duchamp a voz do antropólogo Mircea Eliade: toda cultura humana constrói “descontinuidades” no espaço e no tempo. A descontinuidade do espaço e do tempo seria a passagem do caos para o cosmos, do profano para o sagrado. Em poucas palavras, a passagem do não-sentido para o sentido<sup>134</sup>.

O que vi nestas idéias foi o mesmo princípio que habitava os *hay-kays*: a captura de um fragmento de realidade que ao ser pinçado pareciam despirm a vida de sua banalidade e revestiam-na de vasta majestade. Para mim as moscas da casa de Issa, que fazem amor na ausência do poeta não eram diferentes de uma das definições do “infravele”: “o calor de um assento que se acaba de deixar”<sup>135</sup>. Foi o que vi muito nitidamente em uma viagem ao Sertão do Pajeú.

---

**133** Duchamp define o coeficiente artístico como “(...) uma relação aritmética entre o que permanece inexpresso embora intencionado, e o que é expresso não-intencionalmente”. Nesta cadeia de “falhas”, há ainda o público que em sua fruição irá mais uma vez reconstruir a obra, fora do controle de seu autor. (Marcel Duchamp. O Ato Criador. In BATTCKOCK, Gregory. **A Nova Arte**. São Paulo: Ed. Perspectiva. 1986. p. 73-74)

**134** Esta ruptura no espaço é o que faz com que certa parte de uma dada paisagem seja tida como especial, diferenciada. É o caso de certas montanhas ou elevações que passam a ser sagradas para certos povos ou da arquitetura dos templos das casas. O tempo também é rompido e nele é imposta uma descontinuidade. As festas de colheita, o nascimento e a morte, o orgasmo, a refeição, dentro de uma lógica sagrada pré-moderna, são bem mais que, trabalho, procriação e definhamento, sexo e alimentação. Pois cada uma destas ações está dentro de uma temporalidade descontínua, e portanto, são sagradas. Ou ainda as peregrinações, que para além de serem meros deslocamentos ou viagens, são uma ação sagrada onde tempo e espaço se mesclam. (ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano**. Lisboa: Livros do Brasil, s/d)

**135** Diz o Hay-Kay de Issa: “Vou sair / Divirtam-se fazendo amor / Moscas da minha casa”. Diz Duchamp: “Le chaleur d’un siège (qui vient / d’être quitté) est infra-mance”. DUCHAMP, Marcel. **Notas**. Madrid: Editorial Tecnos, 1989. p.20.



28.11.1996

O sabor é sempre solitário

O tato é sempre solitário

O olhar é sempre solitário

O odor é sempre solitário

29.11.1996

O sabor é o tato do paladar

O olhar é o tato da memória

O tato é a memória da pele

O odor é o tato do ar

A audição é o odor do som

02.12.1996

Quando não há imagens, há palavras.

Quando não há revelação, há explicação.

Recordo que às sete e meia da manhã, já não era mais brisa o que entrava pela janela do carro. Era o sertão abrindo a boca, bocejando seu hálito morno, exibindo seu interior desmedido. A estrada era uma reta sem fim que sumia no miolo do horizonte. Sempre igual a si mesma, a reta tornava todo movimento um fracasso. O que ficava para trás era igual ao que se abria. Retrovisor e pára-brisas exibiam em seus vidros uma viagem circular.

Lá fora, atrás dos vidros, a caatinga cinzenta coroava a estrada com galhadas de espinhos. Rápido, tudo esquentava, a paisagem pegava fogo, o ar dentro do carro fervia. Evaporavam as forças de vontade e um incontornável torpor invadia nossas carcaças. Os quatro recolhiam-se em seus silêncios.

A planície mudou bruscamente e a viagem era agora uma ampla planície ocre. O chão do horizonte, coberto por pedregulhos, às vezes fendia-se em vales profundos ou erguia-se em imensas rochas redondas. Quieto, com o nariz no vidro da janela eu olhava aquele infinito queimado, aquelas pedras desconumais, equilibradas umas sobre as outras, o iminente despencar das rochas.

Peso suportando peso. Nenhuma argamassa. Apenas um pacto temporário travado entre as pedras que, cedo ou tarde seria traído. A eminência da queda, o risco do desabamento era algo que eu via com entusiasmo. Havia ali uma intensa força dramática. Nunca haverá teatro suficiente para aquilo. Esta força, este drama que passei a assistir no sertão não era visível até pouco tempo atrás. O que tornou visível, o que revelou tal potência que habitava desde sempre aquela paisagem e que eu cruzava anualmente, displicente e cego, foi *Mile Long Drawing* de Walter de Maria, foi *Spiral Jet* de Robert Smithson, foi o “Castelo de Cartas” de Richard Serra. Era isso o que via grudado ao vidro, no banco traseiro do carro.

Heidegger se pergunta se foi o artista que criou a obra, ou se foi a arte que criou ambos, obra e artista<sup>136</sup>. Autor e obra não dividem uma mesma natureza. Mas ambos advêm de uma mesma fonte. Autor e obra são efeitos. Efeitos cuja causa é a arte.

---

136 HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*. Lisboa: Edições 70. 2010. p. 37.

02.12.1996

Existe qualquer coisa de fundamental incongruência entre vida concreta e arte. É como se arte fosse o discurso do desejo, do vir a ser. Enquanto a vida concreta é a mecânica dos fatos tal qual são.

Mas como Munch, Bacon ou qualquer outro sujeito sangüinolento se encaixa na idéia de arte como discurso da vontade? Parece que existe ali uma vontade de denúncia. Só. São como que paralisias diante desta incapacidade de prazer total, de paz que a vida nos nega.

Quando penso em Oiticica ou mais ainda em Lygia, vejo além da paralisia. Vejo a construção de um espaço outro, longe da vida. Um espaço construído para o desejo. E se existe um sentimento sem concretude, que não está situado em canto algum é o desejo.

Desejo é situação em movimento. Desejo é vontade de vir à ser. Quando o desejo é saciado, some. O desejo é, digamos, a energia motora. Amor, carinho, melancolia, depressão são sentimentos que possuem lugar. Pense: desejamos amor. Desejamos o carinho. Desejamos sair da melancolia. O desejo não possui lugar.

Arte parece ser o discurso absoluto do desejo.

03.12.1996

Estou no centro de educação física. Natação. Há um ano nado 1 km por dia.

Lembro de Pignatari, de Panteras: "A poesia matou o amor real". O discurso do amor transformou o amor em lugar impossível.

Não há perfeição. É condição natural. Incompletude. Aceitar é buscar a saúde. Ou talvez seja mais exato dizer: suportar.

E aquela viagem ao sertão me parece confirmar esta idéia de que a arte é uma força que empena um homem na direção do artista e inclina o mundo na direção de uma obra.

Em seu pequeno livro Heidegger estava interessado em estabelecer uma origem para a obra de arte. Mas é bom atentar que arte para ele é algo que não cabe no artístico. É algo que se pressente e para onde aponta a obra. Mas é algo que difere e oferece resistência à obra. É uma eterna “outra coisa”<sup>137</sup>.

Esta “coisa” é um “in-habitual” que toma de assalto, como um ladrão, o homem<sup>138</sup>. O in-habitual, este reverso do hábito, é *Issó* que nunca parou de nascer. E a arte parece ser uma de suas extensões. É desejo sem língua, gozo impossível, selvageria que não se domestica.

Essa força é anterior e posterior a arte e a obra. E o autor parece não passar de um nó. Um nó feito nesta força, capaz de desacelerá-la. Seu papel me parece ser aquele proposto por Blanchot: cuidar, acompanhar esse fluxo que o atravessa e que se põe em obra<sup>139</sup>.

---

<sup>137</sup> HEIDEGGER, Martin *Idem*. p. 49.

<sup>138</sup> HEIDEGGER, Martin. *Idem*. p. 55.

<sup>139</sup> BLANCHOT, Maurice. *O Espaço Literário*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1987.p. 30.

12.12.96.

Dissolução da obra no corpo. Modificação e reintrodução de uma dimensão da obra: o tempo.

Ruptura com o projeto construtivo.

Recuperação da “aura” do autor, anulada pela idéia de indústria.

O corpo seria, por base, uma forma de expressão brasileira.

Com o conceito de “terapia” vê-se o espectro de ação/atuação.

Arte como cura, religa a ação do artista propositor com a figura do xamã.

25.12.96

Luna chora durante a noite. Chora e grita por minha mãe. Ela, tão pequena, grita entre os sonhos que tem, por minha mãe. “Vovó”, diz ela. Então penso ver entre ela e mamãe um longo fio, de cor dourada, a uni-las, a atá-las. Alguém tão jovem, alguém já mais velha. Duas mulheres morenas. Uma tem na outra o remédio para suas ausências.

30.12.96

Preciso fazer um desenho por dia. O ano de 97 seria completado com 365 desenhos. Penso no couro de bode, penso em tecido, i don't now. O resultado será o menos importante.

31.12.96

As criações musicais andam, andam, e sempre acabam em um território sólido e fixo: o samba. O samba, esta ritmía que condensa em si várias outras ritímias. Bossa nova, Jorge Benjor, Gil, Caetano, Mundo Livre, a música contemporânea pop brasileira, etc. todos amparam-se neste terreno fixo.

Existe um correspondente do samba para as artes plásticas?  
Não.

## CAPÍTULO 2

### 1. O Incêndio como Método

Tudo o que se guardou sobe aos céus em grossos nós de fumaça. Lençóis e travesseiros manchados dos tantos sumos noturnos. As nódoas de toda uma vida. O trono dos sonhos estala. O repouso do passado se calcina. Os descansos do futuro estão brasa. As cinzas de todos os planos voam débeis ao vento. Vejo à distância a casa consumida em uma noite enluarada: “se minha casa pegasse fogo, eu salvaria o fogo”, diz Jean Cocteau <sup>140</sup>.

Esse fogo que precisa ser salvo não é o mesmo fogo que há 350 mil anos se controlou, que fez o dia invadir a noite, que serviu para paleontólogos assinarem o desabrochar das culturas humanas <sup>141</sup>. Este fogo, produzido do atrito entre pedaços de madeira, saído das faíscas de sílex e pirita, conservado em lamparinas de óleo, em bastões de cera ou gordura, é fogo amansado. Domesticado, este fogo não pode mais ser chamado de fogo. Domado, não passa de chama.

Se a luz serviu de metáfora para a razão e para o controle; se da iluminação se fez um projeto civilizatório; o ardor deste fogo primevo é a fulminação de qualquer projeto. Sua selvageria incendiária abre o tempo à faca. E lança nesta brecha aberta, o inaugural. Este fogo sempre será o primeiro. E mesmo quando se repetir continuará sendo o primeiro.

---

<sup>140</sup> COCTEAU, Jean. *Idem*.

<sup>141</sup> ALVAREZ, A. *Noite – A Vida Noturna, A Linguagem da Noite, O Sono e os Sonhos*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1996. P.19.

1997

01.01.1997

Primeiro dia do ano. Ando obcecado por sexo.

02.01.97

Sonho: era uma calçada. Eu estou de farda do exercito. Uma espécie de plantão. Calçada larga. Semelhante as da Guara-  
rapes. A cor das roupas é cinza. Uso um capacete de guer-  
ra. O presidente da república passará por lá. Atrás de mim  
uma grade de loja. Ele entra. Escoltado. Diz algo com ar  
sério. Somos obrigados a nos ajoelhar e, de olhos fechados,  
acompanhar uma espécie de oração. A oração tinha ares de  
uma bronca. Existe outro soldado comigo. Era Marco, meu  
irmão. Em determinado momento, Marco entra no pré-  
dio, estimulado por uma espécie qualquer de indignação.  
Eu fico. Após algum tempo, um superior vêm a mim e diz  
que preciso ver meu irmão. Ele não parecia bem. Haviam  
tomado sua arma. E eu lhe digo que fizeram bem. Segundo  
eles a forma de falar de Marco havia se tornado estranha.  
Entramos juntos numa ampla sala, como que um salão de  
festas, de pé direito imenso. Forma arredondada, ladrilhos  
decorados, poltronas aveludadas, Luis XV. Marco no centro  
da sala, andando, estava transtornado. Todas as suas frases  
– que eram faladas como que representadas num teatro – se  
iniciavam com um engasgo, as primeiras sílabas se repetiam  
como um tiro de metralhadora. Eu tentava persuadi-lo a  
parar com aquilo, acalmar-se. Ele não me ouvia. Me amea-  
çou violentamente. Papai era o único a ter contato com ele.  
Marco estava representando seu interminável texto metra-  
lhadora. Mamãe ao lado. No chão, notas de cinquenta e  
cem reais. Haviam caído dos bolsos de papai. Pergunto a  
mamãe de quem são e recolho as notas.

O primeiro dos fogos, bruto e inaugural, não ilumina o breu. Não lança mi-galhas de dias no ventre da noite. Ao contrário, esse fogo lança todo o ardor de sua noite sobre os dias, restituindo aos homens o que lhes cabe: sua nata despossessão.

Há como fazer desse fogo um método? Como cultivar o incêndio dentro de si? Como soprar suas brasas para que carreguem consigo meus espólios?

## 2. Breve História de Incendiários

Dom Luis bebia sempre no mesmo bar. Costumava embriagar-se da mesma bebida, na mesma mesa contra a parede, ao canto, onde quase nenhuma luz chegava. A hora adequada para entrar naquele santuário e iniciar seu rito regia-se pela ausência máxima de outros fiéis. Dom Luis preferia não encontrar ninguém. O pouco som, distante e titubeante, era o arrastar dos pés daquele mesmo garçom sobre o assoalho velho, aproximando-se para, à distância, cuidar da sede de sua taça.

Tal qual um São Simeão no alto de sua coluna, queria largar-se àquele vão, àquele cenário vazio onde o silêncio podia lhe servir de papel em branco <sup>142</sup>. Ali procurava, junto com o álcool, livrar-se das inscrições do bom senso que arranham o juízo até mesmo dos homens mais justos.

Embebedava-se lento e concentrado. Nesse cenário de breve e beato sumiço do mundo, procurava agarrar algum tipo de rebentação que por ventura se anunciasse em sua mesa. Embriagar-se diariamente, só e largado, como quem debulha um rosário, era uma técnica de evocação para Dom Luis. Insistência e repetição: a metodologia típica dos homens de fé.

---

<sup>142</sup> Diz Luis Buñuel: "Como São Simeão Estilita empoleirado em sua coluna e dialogando com seu deus invisível, passei longas horas de devaneio nos bares, raramente falando com o garçom, invadido por um cortejo de imagens que não paravam de surpreender-me." (BUÑUEL, Luis. *Meu Último Suspiro*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1982. p.57)



06.01.97

Aluguel: 210,00

Condomínio: 55,00

Atelier: 80,00

Telefone: 30,00

Faxina: 80,00

Total: 455,00

02.02.97

Sobre o último workshop não há muito a dizer. Além das mazelas de sempre, muito pouco a dizer.

R. parece ser a fragilidade incorporada. Suas questões articulam forma antes que qualquer coisa. O mais preocupante é que R. ao menos socialmente não sustenta uma opinião por muito tempo. Ou se cala ou passa a concordar. P. é uma alguém que não consigo confiar.

03.02.97

No vídeo sobre Lygia Clark ficam claras as minhas sensações sobre arte e rito. Eu sinto aquilo com muita força.

12.02.97

Hoje, quarta feira de cinzas. Me senti descontrolado pela primeira vez na vida. Senti pavor poucos momentos depois de dar urros de catarse entre os tambores do maracatu. Perdi o chão de verdade. Ninguém me convence que no interior da loucura não existe um lugar confortável.

Quando em Madrid, seu bar era sempre o do *Hotel de Paular*, instalado nos pátios de um velho mosteiro gótico. Dom Luís dava início à busca de seus êxtases tendo ao seu lado a mudez das imensas colunas de pedra *Castilla* e os gritos das ovelhas imoladas de Francisco de Zurbarán <sup>143</sup>.

Quem sabe uma mulher nua, ou outra coisa qualquer, surgisse à frente de Dom Luis e pousasse sobre os ramos leves da frondosa *zirlanda*, ao lado daqueles imensos ninhos de serpentes <sup>144</sup>.

Poucos homens abriram-se tão apaixonadamente a esse tipo de colisão como Luis Buñuel. O cultivo metódico deste choque parece querer precipitar o encontro com aquilo que sopra uma doce invasão, que impõe dizeres e oferece todo um cortejo de imagens cuja autoria definitivamente não parece pertencer ao autor.

*Eu* é clareira para a madrugada. *Eu* é palco onde, ao som de clarins, adentra decidida e claudicante a silhueta escura de uma outra tribo. *Eu*, aquietado, apenas ouve o tremor do solo sob as botinas deste exército manco. Encolhido em seu canto, de olhos bem fechados, *eu* assiste a solenidade de hasteamento desta outra bandeira. *Eu* vê-se terra ocupada, hospedeiro aturdido. Afinal, *eu* não sabia: nunca ocupara por inteiro sua própria terra.

*Eu* surpreende-se, assusta-se ou maravilha-se com a face estrangeira deste desconhecido que desde sempre dividiu consigo a mesma morada. A voz que mastiga esse sotaque sempre forasteiro, não vem “do alto”, tampouco “de baixo”. Esta outra topografia sempre esteve ali, sempre arrastou o pó do mesmo chão. Nele sempre ergueu suas cidades e para elas projetou o mesmo devir arruinado.

---

<sup>143</sup> Francisco de Zubarán trabalhou para o clero e para corte espanhola no séc. XVII. Contemporâneo de Diego Velázquez e Pedro Díaz de Villanueva, um dos herdeiros da “Época de Ouro” do barroco espanhol, Zubarán é uma referência para a pintura espanhola. Luis Buñuel se refere ao pintor como um de seus favoritos e assim descreve suas tardes de êxtase alcoólico no antigo mosteiro de *Santa Maria de El Paular*: “Sozinho com as reproduções de Zubarán e as colunas de granito, essa admirável pedra de castilha, na companhia de minha bebida preferida, eu me deixava ir, fora do tempo, sem esforço, abrindo-me às imagens que logo se insinuavam no recinto.” (*Idem*. p. 59)

<sup>144</sup> “Zirlanda” é uma espécie de árvore tropical. Quando morou no México Buñuel bebia e trabalhava no *Hotel San José de Purua*. Agora exilado, seguia seu rito alcoólico no bar do hotel cujas janelas “(...) davam para uma paisagem muito bonita, o que, em princípio, é um inconveniente.” (*Idem*. p. 60)

20.02.97

O homem é uma das variações possíveis do cálcio.

O homem é uma das variações possíveis da água.

20.02.97

A marca da mão cuspidada na pedra significa pedir permissão para entrar em um lugar sagrado. (aborígenes, Gabudju)

28.02.97

A rede branca

A porta do guarda roupa

O sapato de meu irmão

03.03.97

Tive de pedir fezes emprestadas.

03.03.97

Uma narração onde as vozes de um diálogo seriam cortadas:

Então ele disse:

(silêncio)

Do alto de sua tristeza respondeu ela:

(silêncio)

“Por que *Eu* é um outro”, diz André Breton <sup>145</sup>.

Aquele que se deixa invadir pela língua desse *Outro* é um “ladrão de fogo” cujos esforços são simplórios e quase monacais: “o importante é não romper a corrente, manter esta atividade fora das preocupações da arte e da beleza”. “Se tem forma ele dá forma; se é informe, ele dá o informe”: trata-se, antes de mais nada, de deixar chegar o desconhecido <sup>146</sup>.

É certo que Buñuel viu-se atingido pelo que na França era urdido, à maneira de ambiciosa revolução cultural, pelo surrealismo. Tais métodos de atenção e evocação do acometimento, de urdidura do seu relato, foram usados na construção da primeira obra surrealista, *Les Champs Magnétiques*, escrito por André Breton e Philippe Soupault. Para além da arte, este texto é apresentado como “uma experiência científica”, recusando qualquer intenção de ser “literatura de vanguarda” <sup>147</sup>.

Mesmo que fosse ruptura com a especificidade das categorias artísticas; mesmo que se auto-denominasse de investigação científica, inspirada pelos métodos recém construídos por Freud de acesso ao inconsciente, forçar essa porta entreaberta para que um continente escuro pudesse entrar, era igualmente esmagar a própria ciência.

Ditados e escritos no breu, tais relatos não registravam mais que os restos de uma fome, os adornos destrocados de um incêndio que acometera o palácio da razão. Afinal, *Isso* só advém quando a pele da consciência é rasgada, esfoliada, para que ali se inscreva esta gramática bárbara.

Ciência não se faz à sombra. Era assim no início do século XX e, infelizmente, continua sendo. Mesmo que tanta poesia tenha sido inoculada em suas veias, mesmo que tenha sido descrita por um químico como uma “escuta poética da

---

**145** BRETON, André. *Apud*. NADEAU, Maurice. *História do Surrealismo*. São Paulo: Ed. Perspectiva: 1985. p.41.

**146** *Idem*, p.41.

**147** Diz Nadeau, historiador do grupo surrealista: “Esse procedimento de conhecimento novo desconhece as armas tradicionais do trabalho científico, especialmente o aparelho lógico, para recorrer tão somente aos meios empregados em todos os tempos pelos poetas: a intuição, a inspiração, concretizadas principalmente em imagens.” NADEAU, Maurice. *Idem*. p.47.

13.03.97

Paisagem:

Às sombras da muralha

O primeiro fruto

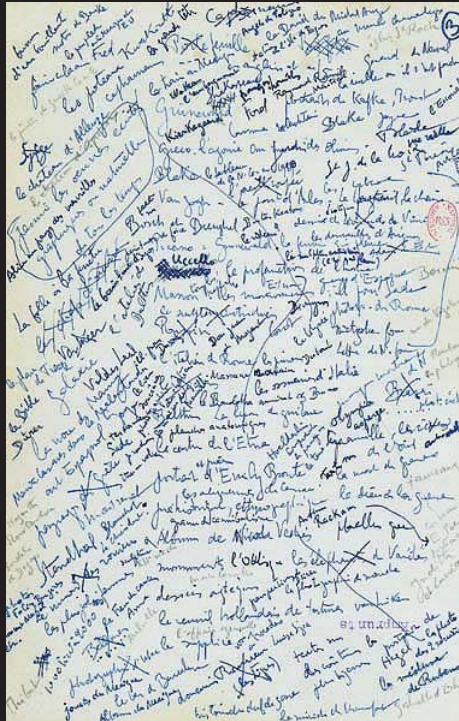
Janela severa

Viga esticada

Pratos típicos

O organismo

Ao fim, o vento



natureza”<sup>148</sup>. Para ela os fenômenos naturais precisam estar sob seu foco de luz para que assim se efetive a vontade de controle de sua taxonomia.

Mas, aqui, luz ou sombra não passam de letra morta. *Issó* só aparece pela metade, esgueirando-se pelo canto dos olhos, adiando o encontro frontal. *Issó* só surge pleno quando a lei da gravidade é revogada. Seja por demasiada velocidade, seja por exagerada paralisia. Seja por exaustão ou relaxamento, por jejum ou gula, vigília ou cochilo, esta outra fala só se articula na suspensão dos hábitos.

Às vezes a escritura precisa ser rápida e frenética para que a consciência não consiga alcançar seu passo. Ou tão lenta e frouxa que *Issó* possa se arrastar por entre os cochilos entediados da razão. Diante das intermitências deste fluxo o sujeito se cala e não emite nenhum julgamento. Nenhuma reticência, nenhum retoque. Cale-se o sujeito. Que não reste a ele mais que abrir as janelas para a visita inesperada do ladrão. Que ele ofereça em holocausto não mais que sua *metanóia*.

Assim como o som de vozes cozendo frases, cuja perfeição estilística a mão nunca estaria à altura, *Issó* traz imagens. Nunca seria o caso de desenhá-las dada a frustração da representação. Seria mais adequado porém decalcá-las, para que algo se preserve de sua poesia insular.

Breton e Aragon escreveram em um dia mais de cinquenta páginas. Para surpresa de ambos, seus escritos mostravam entre si “uma notável analogia”.

---

**148** É assim que o físico-químico Ilya Prigogine define a ciência. Ao menos se esta quiser ser uma “nova ciência”. Prigogine estudou a organização química de partículas subatômicas e a partir destas pesquisas criou o conceito de “estruturas dissipativas”. Este conceito descreve como na termodinâmica a entropia (a aparente “desordem” e “caos” molecular) leva a matéria, da instabilidade, a novos e ineditos platôs de reorganização. Esta “desordem organizadora” impõe sobre nossas observações da natureza uma incontornável incerteza, demolindo a idéia de “leis da natureza”. Restaria à ciência uma mudança de posição, abrindo mão da idéia de controle e abraçando a idéia de “escuta” e “diálogo” com a natureza. Este conceito migrou para diversas áreas da ciência e mesmo para a filosofia, como é o caso de seu uso por Gilles Deleuze e Félix Guattari em “Mil Platôs”. Curioso reparar o quanto esta definição, vinda das chamadas ciências duras, construída por um premio Nobel em física, possui laços com a noção desenvolvida por Heidegger do poético como sendo, simultaneamente, a “essência da linguagem” e o acesso ao Ser. (PRIGOGINE, Ilya e Isabelle Stengers. **O Fim das Certezas: Tempo, Caos e as Leis da Natureza**. Ed. Unesp, 1996. p. 157-167)

15.03.97

The new beggining... o que fazer sobre I.? Vejo a hora em que, entre um beijo e outro, cada qual mais apaixonado, ela me diga: Tchau. Deveria dizer este tchau antes.

25.03.97

Vejo João Cabral na TV. Rigorismo puro saído da boca. Difícil pensar da boca pra dentro, o que há... Enxaqueca, feiúra, periferia, drama social. Tudo pra se tornar um feixe de panfletos. Nada. Nenhuma lágrima corre de seus olhos. Difícil pensar dos olhos para dentro, o que há...

Uma faca só lâmina. Ou criaturas feto e nunca falo. Penso no momento quando a mínima imagem poética colide o poeta. Penso em um cão sem plumas e nas origens do raciocínio surrealista que chegou ao jovem João Cabral. Como rigorismo e surrealismo são avessos? Como a imagem de um cão sem plumas é conectada a descrição de um rio? Apolineidade seria possível, em sua pureza, de estabelecer-se no Brasil? No maior grau de racionalismo tropical, não existiria sempre este pensamento mestiço, que quer-se mestiço...

Sinto a colisão de imagens em mim. Nascem em qualquer lugar de mim, e que em dado momento aparecem à minha consciência. Sentimento de criação poética é sentimento diferenciado. O artista organiza o mundo por um viés específico. Talvez fosse momento de redefinir “inspiração” e reabilitar o termo. Pois a colisão de uma imagem compacta sobre mim ocorre sempre. Seja imagem plástica, seja poética, seja ligada ao raciocínio científico. “Satori”, “revelação”, ou nos meus termos, a “colisão”.

Chamar o rio Capibaribe de “cão sem plumas” não é trabalho braçal. É “satori”.

Possuíam os mesmos vícios de construção, as mesmas falhas, o mesmo tom burlesco e o mesmo número de imagens “de uma tal qualidade que não teríamos sido capazes de preparar uma só delas, mesmo com muito empenho”<sup>149</sup>.

André Breton e Louis Aragon, assim como Buñuel, também eram vigias para as investidas do *Outro*. Os métodos desta sentinela são variados. E os lugares de encontro, com o tempo e a disciplina, podem ser previamente marcados: o lusco-fusco das vigílias, a queda dos sonos, o desmoronamento dos devaneios, o fogo das narrativas oníricas, as falhas semânticas que deixam escapar a palavra “sorte” no lugar de “morte”, a pujança da embriaguês ou a meditação, feita de forma simples e plácida, sobre todo este oceano de ossos.

Porém, após tal assalto, após servir de pradaria para as patas desta cavalaria, o solo que nos compõe já foi revolvido e não é mais o mesmo. Poder-se-ia alertar os desavisados: não ofereça à *Isso* nem um copo d água. Pois de bom grado *Isso* aceitará. E após o aceite tua mesa não será mais tua e nela não mais serão servidos alimentos para ti. Tua cama não acomodará mais teu descanso. Teus filhos não terão os mesmos olhos a te mirar. Teus próprios olhos não mais reconhecerão no espelho a mesma velha face. No coração de tudo passará a habitar este estranho galope<sup>150</sup>.

*Isso* é tudo. E sendo tudo, quer recobrar, quer reconquistar o tudo que habita a origem de cada particularidade. *Isso* fulmina o que se distingue solicitando dele que regresse ao todo de seu ventre generalizante.

---

**149** Breton se refere sempre a estas primeiras experiências como sendo impossíveis de ser transpostas em sua íntegra, sejam frases, sejam imagens. (BRETON, André. **Manifestos do Surrealismo**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985. p.53-55)

**150** Muito recentemente revisei um livro monumental que havia comprado há pelo menos 10 anos atrás, do antropólogo Gilbert Duran. O primeiro capítulo de “As Estruturas Antropológicas do Imaginário” oferece um amplo panorama de um bestiário que formaria as bases primeiras da formação do imaginário de uma cultura. Este bestiário indicaria como o mundo animal fornece as primeiras e mais persistentes formas de veiculação de mitos básicos que, por sua vez, se atualizam e se manifestam inexoravelmente na produção poética, independente de épocas e lugares. O antropólogo sugere que o cavalo surge como veículo para forças tectônicas como a morte, o desterro, a errância, o hades. Nas dobras do imaginário, a figura mitológica do cavalo pode também surgir como “mãe”, essa primeira cavalgada, essa porta para o primeiro dos destertos. Ou ainda como a força não domesticável do inconsciente. (DURAND, Gilbert. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1997. p.69-90)



02.04.97

Sonho: uma espécie de curral minúsculo com 2 bodes, alguns papagaios, galinhas. Duas entradas. No meio de um parque. Os animais andavam em círculos se espremendo. Eu entro no curral e tento passar para o outro lado. Os animais esbarram em mim e, com dificuldade, saio do circuito dos animais em círculo. Mas logo depois caio novamente. Este contato entre tantos bichos diferentes era uma agonia. A agonia se prolonga até que alguém de fora me avisa: “suba no centro do curral, nesta espécie de banco, e espere. Os animais vão dar duas voltas e aos poucos vão morrer de tanto circular em torno de si”. Dito e feito. Os animais vão caindo um a um, no chão de terra. Papagaios, galinhas e, por fim, os carneiros. Vejo no sonho o carneiro mostrando os dentes do lado, arregalando os olhos e caindo. Os dentes eram cinzentos. O cheiro do sonho era de azedo. A terra estava molhada. Dia chuvoso mas sem chuva. Senti certo enjôo.

02.04.97

“Tracema”: um anagrama de “América”.

08.04.97

Tudo está em seu lugar

E eu estou em meu corpo

10.04.97

A. Fala sobre uma “lógica do próprio objeto”. O objeto sendo o fenômeno observado teria uma mecânica interna que refutaria qualquer observação específica (uma metodologia específica). O método poderia ser criado a partir da voz do próprio objeto. O que está sendo discutido é o método e não o objeto. Pois a abordagem que A. se refere vale-se para qualquer objeto. A obra de arte possui este mesmo problema.

A cada naco de carne arrancada à dentadas deste íntimo desconhecido, os efeitos da ingestão permanecem vibrando, invadindo a vida desperta. A cada nova imagem abatida e arrastada desta outra pradaria, os efeitos da experiência de caça passam a vaziar e invadir os olhos em pleno dia. Foi assim com os surrealistas. E é assim que *Issó* costuma se deixar entrever para mim.

Muitas vezes, os restos de uma atmosfera na qual estive envolvido durante o sono se estendem e permanecem vibrando ao acordar. Meu corpo desperto arrasta atrás de si o peso dos membros adormecidos de um corpo que não é mais meu. Nas ruas, ouço o ranger das coisas em movimento. Um talher cai no chão e faz ressoar um sino. Por um ínfimo instante, meus olhos se surpreendem ao me vêem à distância, multiplicado, cruzando a pé uma ponte, debruçado em uma janela, entrando em um restaurante. Ou uma mesma frase ressoa insistentemente com a urgência de um atropelamento. Abro meu caderno e como uma forma de assepsia, escrevo: “tive de pedir fezes emprestadas, tive de pedir fezes emprestadas, tive de...”

Pequenos açoites. Abismos minúsculos. Um segundo de queda e vertigem. O corpo cede. É agora o lombo para o cavalgar desse *Outro* domínio.

Nesta batalha de fronteiras, onde posições são conquistadas e perdidas, os poetas surrealistas relatam terem perdido o poder de manusear os efeitos de tal encontro. Ao meio dia, andando por uma rua com os olhos bem abertos, seus corpos eram invadidos por toda sorte de alucinações visuais, auditivas e tácteis.

Uma verdadeira “epidemia de sonos” tomou o grupo que agora passava a viver apenas para “estes instantes de esquecimento”, falando sem consciência, redigindo e desenhando em frenesi, como que “afogados ao ar livre”. Não havia mais hora marcada ou lugares especiais para que se desse o encontro <sup>151</sup>.

---

151 Diz Aragon: “Experimentávamos toda a força das imagens. Havíamos perdido o poder de manuseá-las. Nós nos havíamos transformado no seu domínio, na sua montaria. Num leito na hora de dormir, na rua com os olhos bem abertos, com todo o aparelho do terror dávamos a mão aos fantasmas...” (ARAGON, Louis. *Apud*. NADEAU, Maurice. *Op. Cit.* p.49)

17.04.97

Sonho: uma festa. Uma casa coprida, de quintal. Uma festa. Outra cidade. Eu entro. Bebo qualquer coisa. No fundo do quintal, C.G. sentado em uma cadeira. Próximo, uma máquina de costura. Plantas. A festa agora parece ser de C.G. O ar de papai e de Marco é presente.

Entro com meu caderno debaixo do braço. Converso qualquer coisa com C.G. Ele me diz que eu preciso me impor mais. Falar menos manso. Mais impositivo. Fico chateado. Pego meu caderno e reparo que alguém o rasgou em dois.

Olho para trás indignado. Ele ri cinicamente. No caminho para fora de casa, vou pegando pelo chão os retalhos de meu caderno que alguém do convívio de C.G. havia rasgado. No caminho de saída, varais de roupa e algo no chão que eu chuto.

12.05.97

Sonho: deitado na sala, sonho com um exame médico ao qual eu me submetia. Uma mulher, a médica, sentada em frente a um monitor de TV me mostrava meus espermatozoides, nadando. Me vinha a sensação de que eles eram anormais, lentos. Um deles possuía a cabeça arredondada, o outro a cabeça pontuda.

20.05.97

Só com 3 horas de sono a consciência se altera. Mais sensível a luz... memória piorada... irritabilidade... ou melhor, certa sensibilidade, que potencializa todos os humores. O riso é gargalhada. Irritação, raiva. Desgosto, choro. Sobre as diferenças entre palavras e fatos, alguma coisa. Sempre bele e apaixonante.

Numa mesa de bar, em meio ao vozerio, acotovelando-se com a multidão, Robert Desnos “só precisava fechar os olhos” para dormir e falar, gritando no tom abrasado do profeta, do fundador de cidades, do “tribuno de um povo sublevado”<sup>152</sup>.

Quem sabe o rumo que tomaram estas vidas chamuscadas? Muito ainda há de ser esmiuçado nos espólios desta virulenta geração e em suas práticas. Práticas que definitivamente não se limitaram a uma metodologia científica ou de criação artística.

Se René Crevel envolveu-se em uma “rápida introdução ao espiritismo”<sup>153</sup>, Buñuel estudou e desenvolveu uma metodologia pessoal para, assim como seus amigos, deixar-se cair apaixonado neste abismo.

Aprendeu as técnicas do hipnotismo e as pôs em prática sobre platéias de bares e bordéis e sobre seus amigos Marcel Duchamp, Max Ernst, Yves Tanguy e André Breton<sup>154</sup>. Em sua autobiografia, dezenas de páginas são dedicadas a este assombro que o arrebatava e que passou a ganhar espaço de inúmeras formas no seu cotidiano<sup>155</sup>.

Se lhe fosse dado escolher, Buñuel dividiria as vinte e quatro horas de seu dia da seguinte forma: “duas horas de vida ativa e vinte e duas de sonhos, contanto que possa lembrar-me destes”<sup>156</sup>. Sua atenção estava toda voltada para sonhos

---

**152** Louis Aragon fala que era corrente alguns se perguntarem se Desnos, este “dormidor fantástico”, não estaria simulando o sono e as vozes que supostamente o atravessavam. De qualquer forma, diz Aragon, caso fosse simulação, o choque permanecia o mesmo, assim como o inaudito daquilo proferido por Desnos: “Que alguém me explique aliás, através de simulação, o caráter genial dos sonhos falados que se desenrolavam diante de mim.” (ARAGON, Louis. *Idem*. p.50)

**153** NADEAU, Maurice. *Idem*. p.49.

**154** BUÑUEL, Luis. *Op. Cit.* p.95.

**155** Buñuel diz que tais experiências com hipnotismo o levaram a curar a retenção urinária de uma mulher chamada Rafaela. Fez adormecer simultaneamente sob seu comando duas irmãs que estavam em lugares diferentes na cidade de Madrid. Os relatos de Buñuel se espriam sem qualquer pudor sobre experiências místicas como ouvir junto com amigos, em um passeio na madrugada de Toledo as vozes e os risos de crianças mortas, ou da capacidade que desenvolveu de relatar a uma pessoa desconhecida toda a sua vida pregressa. (BUÑUEL, Luis. *Op. Cit.* p.93-101)

**156** BUÑUEL, Luis. *Op. Cit.* p. 127.

22.05.97

Pensar em cartas feitas de ferro. (dobrar uma folha de ferro e desdobrá-la)

23.05.97

Sobre os relatos de sensações complexas: antes de iniciar uma descrição, construir um pequeno banco e sentar sobre ele. Então, descrever, sentado, a sensação.

Poderia segurar uma pedra na mão enquanto falo.(verificar outro símbolo de fixação)

No segundo relato, antes de começar, construir outro banco. Caso as narrações durassem 7 dias e compusessem um conjunto de 50 relatos, existiriam cinquenta bancos no final da ação. Cada novo banco construído seria meu novo acento, de onde eu narraria a sensação seguinte.

27.05.97

Por que sinto o rito como arte? Em mim, ações específicas são tão caloricas simbolicamente quanto uma instalação, uma pintura ou qualquer expressão plástica.

Em mim, a vontade de fé, a confissão ou a conversão provocam uma sensação semelhante àquela da obra de arte. Um desses dias vi na TV a cerimônia do lava pés. Fiquei muito tocado com aquelas imagens.

01.06.97

A primeira lembrança de minha vida é mais uma sensação física que uma imagem. Vejo um quarto iluminado, predominantemente branco, uma luz matinal sobre uma rede branca. Descrevo para mim mesmo esta cena há tanto tempo que não sei se me recordo, na verdade, de meus relatos e não mais do fato.

Não sei bem o que me faz pensar que esta é a recordação mais antiga. Talvez tenha a definido assim, um dia. E as-

e devaneios diurnos. Catalogou quinze tipos de sonhos que se repetiram no correr de seus oitenta e três anos. Usou alguns outros em filmes como *Un chien Andalou*, “O Discreto Charme da Burguesia”, “A Via Láctea”, “Viridiana”, entre outros.

Quando a vida cotidiana passa a exhibir as cicatrizes desta batalha apaixonada, quando tais cicatrizes estão nos olhos, não se enxerga mais esse mundo da mesma forma. O próprio cotidiano rompe sua anódina banalidade e expõe em sua ossada as mais variadas fraturas.

Não seria um tipo qualquer de fratura nos ossos da realidade que uma mendiga louca entre à passos largos em um restaurante, caminhando decidida em minha direção, e com os olhos nos meus, no meio de tanta gente, me beije a face e se vá como uma ventania?

E o que dizer da visita que Luis Buñuel fez em Toledo à casa de um cego? Naquela casa escura, sem nenhuma lâmpada, sentavam sobre o sofá todos os membros cegos da família. Nas paredes da casa inúmeros quadros representavam cenas de cemitérios. Ao invés de tinta e pincel, a representação era feita com cola e cabelos. Sepulturas de cabelos, ciprestes de cabelos, decoravam, para o toque dos dedos e não para os olhos, aquela casa desde sempre apagada, que redundava trevas <sup>157</sup>.

Em um de seus devaneios recorrentes, Buñuel é um bom e justo senhor feudal, isolado do mundo, bebendo vinho diante de uma lareira onde animais inteiros são assados. Uma “vaga e persistente atração pela Idade Média” varria frequentemente seu juízo, indicando uma genealogia mais profunda e imêmore para a família de suas paixões <sup>158</sup>.

Para além de uma herança surrealista tal arrebatamento por *Issó* que não se controla, o encanto e o cultivo metódico desta colisão com o inesperado pode possuir outras raízes. Raízes muito mais antigas, plantadas no mais profundo solo da cultura ocidental: o misticismo cristão.

---

<sup>157</sup> *Idem*, p.100.

<sup>158</sup> *Idem*, p.136.

sim convencionei para mim o início de minha cronologia. A partir daí são fragmentos. Fragmentos das plantas das casas onde morei. Das casas que visitei. Das casas onde passei férias. Lembro de um quintal quadrado. Cimentado. Onde eu andava em um tricículo vermelho. Do tricículo de meu irmão que possuía uma cadeirinha atrás, costurada com uma fita de plástico branca. Lembro de um avião de lata, um teco-teco que parecia ser de meu irmão mas que poderia ser de algum vizinho ou primo.

Dos quartos, dos guarda-roupas de madeira escura onde estava sempre a escova de engraxar sapatos. De cabo de madeira, com ela minha mãe nos ensinava os segredos da boa conduta. Uma rede balançava quase até o teto. Almoço. Eu acordo com os restos de um pedaço de pão na boca, mastigado desde a noite anterior e coloco aquela massa gelatinosa em cima do móvel da sala.

03.06.97

Sonho: Uma espécie de ruína. Mas na verdade era mais uma casa abandonada. Estávamos eu e I. existia no ar um clima de perseguição e tensão. Nós detínhamos uma certa quantidade de ouro em pó que queríamos esconder de ladrões. A solução para escondermos o ouro foi jogá-lo no chão e misturá-lo com a poeira e a areia. Varremos todo o ambiente cheio de ouro agora invisível e juntamos todos os restos de sujeira num canto de parede.

05.06.97

Sonho: um bairro de praia de João Pessoa. Casas com telhados grandes. Lá, parte das pessoas estava dominada por alguma entidade ou doença que as tornava enlouquecidas, violentas. Eu, I. e nossa filha éramos sãos. Existia um cachorro igualmente são. Foi a 1ª vez que me vi pai: uma garota de três anos, cabelos levemente em cachos, castanhos, rosto redondo, olhos castanhos, de calcinha branca.

### 3. Deserto em Chamas

No anticlericalismo de Dom Luis Buñuel agia subterrâneo o êxtase barroco, a poesia catártica, casta e sensual, de Santa Tereza D'Ávila, as grandiosas visões da escalada num improvável Monte Carmelo, escritas em forma de glosas ou mesmo desenhadas por San Juan de La Cruz.

Há fartura no cristianismo tradicional deste tipo incomum de acometimento corporal, assemelhado aos do xamã das culturas asiáticas e norte americanas, parente do “cavalo” das tradições iorubas, onde o corpo é fendido e invadido por paisagens e dizeres alheios. Um corpo que ao recobrar a gravidade comunica, entre o pavor e a paixão, o que viu e ouviu <sup>159</sup>. Para além da contra-reforma espanhola ou do moralismo às avessas do grupo surrealista há essa vastíssima tradição hagiológica, heremita e louca, do cristianismo primitivo.

A admiração por essas vidas excêntricas e embriagadas, atingidas por algum tipo de urgência arrebatadora, motivou a filmagem de “Simeão do Deserto”, um de seus poucos curtas-metragem. Uma fatal atração pelo abismo foi o que Buñuel sentiu com a vida de São Simeão, o Estilita que, no século V, viveu por quarenta anos em cima de uma coluna de 25 metros de altura, plantada no miolo do deserto da Síria <sup>160</sup>.

Caso Dom Luis tivesse se aprofundado nesta tradição, quem sabe teria se deparado não com apenas uma coluna, porém com uma centena delas, uma verdadeira floresta de colunas, plantadas no meio do deserto de *Guetsêmani*, na

---

<sup>159</sup> Um belo estudo comparativo do fenômeno do êxtase em varias culturas, pode ser encontrado nos trabalhos do antropólogo Ioan Lewis. (LEWIS, Ioan. *Êxtase Religioso*. São Paulo: Perspectiva, 1977)

<sup>160</sup> Os restos desta coluna de 25 metros, onde São Simeão viveu, onde era surrado pelo vento, ainda se encontram no deserto sírio de *Qala'at Sema'an*: “A base desta coluna existe ainda hoje na Síria, na mesma localização onde morreu o santo, nas proximidades da imensa basílica que se edificou em sua memória e na qual importantes vestígios ainda existem. Esta coluna terminava, em seu topo, numa plataforma de quatro metros quadrados de superfície, o que mal permitia que o santo se deitasse. De fato, passava todos os seus dias de pé, imóvel, a orar ou a fazer adorações e dormia sentado, apoiado na pequena balaustrada que fez construir ao longo da plataforma, para não cair em caso de vertigem. Acontecia-lhe mesmo de passar os dias de pé sobre uma perna só.” (LACARRIÈRE, Jacques. *Idem*, p. 186)





Palestina, cada uma tendo em seu cimo o vento, a areia e um homem <sup>161</sup>.

Ou, quem sabe, teria encontrado este estranhíssimo tipo de ascese, praticado pelos *soloi*, os “dementes de cristo”, cuja vida em muito se assemelhava a certas ações dadas e surrealistas, envolvidas que eram por uma fúria acintosa, semelhante à de Jacques Vaché ao sacar o revólver para a platéia de um teatro. Para abandonarem-se de toda vaidade os *soloi*, estes monges primitivos, perambulavam mal trapilhos pelas grandes cidades imitando débeis mentais, simulando desvios morais como o adultério e o roubo. Em busca de uma imoralidade fingida, no cultivo cuidadoso de uma real ojeriza pública, para que assim sua santidade não se mostrasse, os *soloi* entravam em igrejas, jogavam pedras em velas, ícones e cruzes e praguejavam contra a moral dos bispos <sup>162</sup>.

Renunciar radicalmente a qualquer santidade. Assim se forjava um santo. Só na suspensão do habitual, só no corte e na supressão do esperado, *Isso* pode surgir. Nesta tradição Deus é movimento e a vida é barro a ser modelado para que Seu sopro venha, carregando consigo Sua *hesíquia*. Só o exercício ininterrupto de cultivo de um estrangeiro dentro de si pode acender um olhar desnudo sobre o mundo e sobre sua face adocida. No cristianismo primitivo este exercício é corporal e visa a desnaturalização radical dos hábitos.

As práticas corporais são métodos de recobrar a memória, de reintroduzir o homem em sua verdadeira natureza: estar suspenso entre o absurdo e a graça. Regressar ao homem que se é através desse *Outro* que respira em mim, em meu próprio corpo.

---

**161** Jacques Lacarrière menciona “um documento do século X, atribuído a um monge chamado Epifânio, que menciona em *Guetsêmani*, na Palestina, uma curiosa colônia de cem estilitas, verdadeira floresta de colunas, reunidos em torno de um superior”. Havia casos de estilitas heréticos que se insultavam mutuamente em acaloradas disputas teológicas do topo de suas colunas. (LACARRIÈRE, Jacques. **Padres do Deserto: Homens Embragados de Deus**. São Paulo: Ed. Loyola, 1996. p. 190)

**162** Monacato Oriental: Variedad de Tipos de Vida Monástica em La Antigua Siria. [http://www.mercaba.org/FICHAS/pro-ortodoxia/monacato\\_oriental\\_03.htm](http://www.mercaba.org/FICHAS/pro-ortodoxia/monacato_oriental_03.htm)

## *Doença transforma escocesa em africana*

■ Uma escocesa acordou um belo dia com entonação e pronúncia que lembravam o sotaque sul-africano, ao contrário do forte sotaque escocês que a acompanhou durante toda a sua vida. O motivo deste estranho fenômeno é uma raríssima doença de linguagem com cerca de uma dúzia de casos registrados no mundo inteiro, informou o Daily Telegraph. Citou também o caso de um britânico que se surpreendeu falando sua língua natal com sotaque mexicano, o de um checo que começou a falar como se fosse polonês e até mesmo o de um português que adquiriu de repente as entonações metálicas próprias do idioma chinês. Vários meses foram necessários para apagar o sotaque bôer da escocesa, traumatizada pela anomalia que provocou gozações constantes das pessoas a seu redor. Os médicos e psicólogos que trataram de seu caso explicaram que a doença - conhecida como síndrome do sotaque - é causada por lesões cerebrais provocadas por um pequeno ataque cardíaco ocorrido durante o sono. Geralmente, as lesões cerebrais afetam o lado esquerdo, responsável pelo mecanismo da linguagem.

Isto só ocorre rasgando as leis do homem. Pois são as leis do homem que levam ao esquecimento do homem. Só mantendo-se fora da lei é possível recobrar a santidade de ser o que se é: um notável e miserável milagre.

Para tornar-se um homem faz-se necessário quebrar os acordos e não mais andar sobre duas pernas. É preciso retornar à estabilidade dos quadrúpedes. Ornar-se de sua nudez e aprender com os búfalos a pastar. Vários homens exercitaram esta ascese, vivendo suas vidas como búfalos, movendo-se com as manadas pelas margens do Mar Morto. Alguns chegaram a esquecer a fala e apavoravam-se ao ver a distância um ser humano <sup>163</sup>.

Para continuar em movimento, outros resolveram parar. Não mais mover-se. Sob sol ou chuva, no deserto ou na cidade, era preciso levantar os dois braços e manter-se assim, imóvel, como um escombros. Caso o sono viesse, depois da chuva de granizo que caiu sobre aquele resto de gente, era necessário amarrar-lhe uma corda nas axilas, atá-lo a um muro para ajudá-lo a persistir em sua árdua tarefa de voltar a ser um homem <sup>164</sup>.

Faz-se necessária uma outra ordem. É preciso construir casas menores do que o corpo e nelas caiba ali apenas um pedaço de si. Regar por anos uma vara seca no meio do deserto até que ela fique verde. Habitar o oco estreito das árvores. Atar pesadas correntes ao corpo e passar a viver com elas como extensões de si. Passar 38 anos sem se sentar ou viver em cima de um cipreste balançando com ele nos dias de tempestade. Faz-se urgente morar nos túmulos, fazer de travesseiro um crânio, conversar com ossadas sobre o desespero. Carregar pedras ao meio dia de um canto a outro do deserto e rezar diariamente pelo bem dos demônios. É indispensável gozar furiosamente, entregar-se a luxúria com trezentos marinheiros num barco em alto mar. E, por fim, dar tudo aos miseráveis

---

**163** Diz Evágrio, o Escolástico, historiador da Igreja do séc. VI: "Há homens e mulheres que entrando ali [no deserto] quase nus, desprezam todas as estações, o rigor do frio como os excessos de calor. Desdenham usar alimentos que outros usam e se contentam em pastar como os bichos. Têm mesmo muito do aspecto exterior dos bichos, pois, tão logo vêem um homem, saem correndo e, se são seguidos, escapam com uma velocidade incrível e se escondem em locais inacessíveis." (Evágrio, o Escolástico. *Apud*. LACARRIÈRE, Jacques. *Idem*. p.178)

**164** Lacarrière refere-se a Santo Adolo, também do séc. VI, um dos criadores deste tipo de ascese amplamente documentada e muito difundida entre os ascetas da época. Estes homens eram chamados de "estacionários". (LACARRIÈRE, Jacques. *Idem*, p. 179)



(sem data) 1997.

Com os olhos vendados, segurar um olho de vidro.

até ficar nu, em meio ao burburinho indiferente da cidade <sup>165</sup>.

Só assim abre-se a porta e recebe-se de forma digna esse nobre estrangeiro, este *sebastós*, sem nome e sem língua, este vigor impronunciável que bate à soleira da porta. Este eterno reverso que descose as linhas e emendas mal costuradas das tramas simbólicas.

#### 4. A Cozinha dos Êxtases

George Bataille não prendeu em seu corpo fios invisíveis que o levassem a simular uma plácida levitação sobre os impecáveis e limpíssimos escombros da antiga cozinha carmelita, onde um dia cozinhou Santa Tereza D'ávila. Não houve qualquer artifício, como fez recentemente Marina Abramovic, para que de forma ilustrativa e elegante o sagrado supostamente calcinasse com seu fogo o recinto <sup>166</sup>. Assim como Santa Tereza, Bataille temperou sua própria carne com o sal do inaudito e experimentou, a sua maneira, êxtases reais. Cindiu ao meio, naufragou em suas próprias rachaduras, tremeu e babou as mais deselegantes febres extáticas.

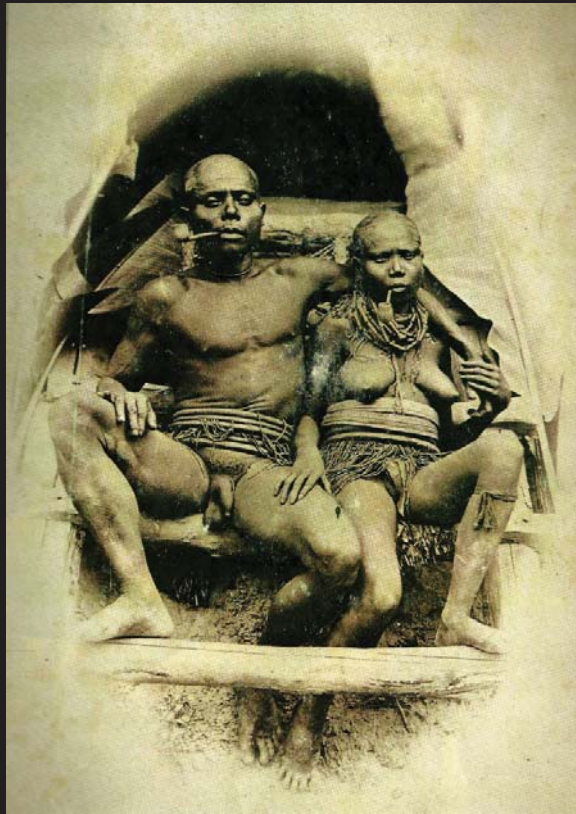
Expulso do grupo surrealista, Bataille escreve “A experiência Interior” seguindo sem pudores os passos de místicos como Pseudo-Dionísio, o Aeropagita, Isaac de Nínive, Evágrio Pôntico, Mestre Eckhart, Santa Tereza D'ávila e San Juan de La Cruz.

O que se mantém das experiências surrealistas é a paixão pelo inaudito, a furiosa busca pelo extremo, por uma “real vontade do impossível”. Porém, Bataille dirá que tal vontade aquietou-se no grupo. Seus membros se deixaram seduzir por efeitos de linguagem, e reduziram tudo a um pequeno “*Moi*” que possuiria

**165** Respectivamente refiro-me as vidas de: São Marcião; São João, o Pequeno; São Serafim de Sarov e os chamados “dentrilas”; Santo Eusébio; São Marozo; um monge anônimo do séc. VI que viveu no mosteiro sírio de *Mar Maron*; Santo Antão; Santa Maria do Egito e São Bessarião. (LACARRIÈRE, Jacques. *Idem*.p.119-192)

**166** Refiro-me ao vídeo e a série de fotografias *Homage to Saint Therese*, produzidos por Marina Abramovic em 2009 e exibidos na cidade de São Paulo, na Luciana Brito Galeria, em novembro-dezembro de 2010.





(sem data) 1997

A palavra é “vertigem” quando, sem as balizas do olhar, nos encontramos no interior de uma densa escuridão. Quando, de súbito, acordamos no miolo da madrugada e, por alguns instantes, abandonados pela visão, nos deparamos com a impossibilidade de mensurar. Para o escuro, não existe medidas. Nele, nosso corpo sempre será menor.

Outra categoria da vertigem, desta vez, provocada pelo excesso do olhar. O olhar diante do vasto. Quando o horizonte se perde. E junto com ele vai-se o conforto proporcionado pelo limite. São os oceanos. Ou os desertos. Estes opostos, de água e areia. Para a vastidão nossos olhos sempre serão cegos.

em si um infinito inconsciente. Para Bataille o surrealismo faria arte através de um “mero automatismo intencional”, e praticava “ritos sem qualquer subsídio de inteligência”<sup>167</sup>. Não bastava investigar o inconsciente pessoal e dar-lhe voz, mas sim detectar dentro de si essa irascível alteridade.

Livro onde objeto e método são unos, “A Experiência Interior” quer ser a análise de transes, visões, febres e, por fim, de êxtases vividos por Bataille em sua busca pelo extremo de si, por um sentido último. A experiência interior “é o que habitualmente se chama de experiência mística: os estados de êxtase, de arrombamento”<sup>168</sup>.

Longe do surrealismo, tais experiências exigem que o autor pense em uma linguagem justa e árida, que, ao invés de sedutora, siga o teor arrebatado da experiência extática e, assim, entre em colapso. Esta linguagem colapsada seria o veículo necessário da “verdade”. Uma verdade que eclode da singular experiência vivida, longe do dogma religioso.

A justeza a que me refiro ocorre quando a linguagem distancia-se de sua suposta transparência, afasta-se de sua mania de aproximar as coisas para si. Uma linguagem que, como diz Maurice Blanchot sobre Mallarmé, faça as coisas desaparecerem<sup>169</sup>. E ali, diante de seu “desaparecimento vibratório” possa dar a voz mais adequada a esse sumiço.

Mesmo a literatura pode perder a brutalidade necessária para afastar de si as coisas e ajudar que elas recobrem seus vazios. Um vazio que, em última instância, ocupa o lugar central na fundação e na forja de tudo.

Pois a literatura e a arte podem se deixar seduzir por si mesmas, e sem que se dêem conta passam a ter com tema suas próprias formas e sua própria história que, como tais, já estão instituídas. Se são instituídas, como poderia haver nelas um espaço para *Isso* que, por natureza, é a própria destituição?

---

<sup>167</sup> BATAILLE, George. *Apud*. SOARES, Cristina Elizabeth Strauss. **George Bataille e a Violência da Experiência Interior: Da Soberania Inútil ao Êxtase da Comunicação Literária**. Niterói: Tese de Doutorado. Programa de Pós Graduação em Letras, Universidade Federal Fluminense, 2007. p.103.

<sup>168</sup> BATAILLE, George. **La Experiencia Interior**. Madrid: Taurus Ediciones S.A. 1986.p.13. [Tradução minha]

<sup>169</sup> BLANCHOT, Maurice. **O Espaço Literário**. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1987. p.32.





(Sem data) 1997.

Imagem: Um barco tosco, pequeno. Sobre ele, uma caneca de água.

(Sem data) 1997.

Imagem: Uma montanha em fogo.

Seguindo a si mesmas, consumidas pelo “artístico” da arte, pelo “literário” da literatura, seriam “projetos” e não “vivências”. Nada mais possuiriam de fuga, gagueira e colapso. A literatura e a arte seriam duas figuras de autoridade que Bataille gostaria de se livrar, de extirpar ao relatar seus acometimentos extáticos.

A verdade de “A Experiência Interior” procurava surgir da subtração de qualquer traço de autoridade externa a experiência. Por exemplo, a autoridade exercida por uma “finalidade” para o exercício da experiência. Nenhuma teleologia deveria existir que antecipadamente, condicionasse o próprio processo de busca. Concentrada em si mesma, a experiência deveria estar atenta para, inclusive, extirpar a autoridade do próprio autor que a sofre.

Em conversa com seu amigo e confessor Maurice Blanchot, vê-se que a negação da “autoridade” do autor visava colocar em primeiro plano uma única autoridade: a própria experiência. Seria ela que arbitraria em seu estado virginal, e ao “autor” restaria o papel de “acompanhamento”<sup>170</sup>.

Bem distante da escrita automática, o além de Bataille não está fora. A ausência de qualquer teleologia na busca deste além, não buscava qualquer encontro com um “fora”. A disposição para este “além” apontava para um movimento de “ir além”.

Neste ponto toda geografia é deserto. Pois geografias não são paisagens. É linguagem aplicada sobre relevos. Linguagem é não mais que obstáculo, anteparo, baliza, bengala, muleta, jogo de dominó, onde se apóia o andar cocho dos doentes. Usar o ferramental da linguagem seria manter-se estático. Enquanto buscar as rachaduras de seu corpo para ali forçar a demolição e arrebenhá-la, seria manter-se extático.

---

<sup>170</sup> Diz Bataille: “Conversa com Blanchot. Digo-lhe que a experiência interior não tem finalidade ou autoridade que a justifiquem. Se eu tento esclarecer a preocupação de um fim, de uma autoridade, no mínimo surge um vazio. Blanchot me lembra que finalidade e autoridade são exigências do pensamento discursivo. Eu insisto descrevendo a forma da experiência, lhe perguntando como acreditava ser isso possível sem autoridade, sem nada. Ele me diz que a experiência por si só é autoridade. Ele acrescenta que esta autoridade deve ser efetuada na forma de um acompanhamento.” (BATAILLE, George. *La Experiência Interior*. *Idem*.p.62) [Tradução minha]

19.06.1997

O nome da instalação: “vêdo” (não sei bem por quê)

22.06.1997

Nunca se sabe como tudo surge e ganha forma. Lembro sempre de Wittgenstein que descreve sua filosofia como uma escada que leva o indivíduo de um patamar à outro. Após subir a escada, deve-se chutá-la. E então não será mais possível retornar. Esta imagem é curiosa por que no correr da vida frequentemente não recordamos o trajeto que nos levou de um lugar a outro. Talvez pelo fato do trajeto ser a instabilidade, a incerteza. E os pontos onde ancoramos nossos trajetos representarem repouso, quietude, estabilidade.

24.06.1997

Leio em Wittgenstein as diferenças entre “dizer” e “mostrar”. Receio não ter percebido as sutilezas profundas disso. Receio igualmente não entregar a maneira que compreendo e percebo. Afinal, só estas eu posso defender.

A linguagem textual ou oral descreve os fatos (ou tenta descrevê-los). Fora dos limites de possibilidades de figuração da realidade, fora dos instrumentais que a linguagem oferece, nada poderia ser dito sem que se incorresse em contra-senso. Wittgenstein oferece a esse respeito a idéia da linguagem como “régua graduada”. Não poderíamos discorrer sobre, por exemplo, a transcendência da vida, tampouco sobre o valor de beleza da arte.

(sem data) 1997.

Vêdo Hálito.

Para Bataille a culminância destas experiências não ofereceu qualquer vislumbre de luz que curasse as dores e agonias de seus êxtases. O que vivenciou foi a mais rija e sólida impossibilidade. Seus relatos foram escritos neste *front*, onde se debatia desconjuntado feito epilético, tentando empurrar um pouco mais para além os limites de si.

A experiência interior abriu para Bataille a possibilidade de ver, diante de si, o impossível. Relato de um desespero, o livro é escrito por um místico que não teve o espírito apaziguado e que no fim de sua jornada deparou-se com um pleno e luminoso nada. Um nada que, para o Mestre Eckhart, seria a mais justa definição de Deus <sup>171</sup>.

Talvez a diferença entre um místico crente e um ateu seja que as paixões do primeiro não esperam sentido algum pelas vias deste mundo. Enquanto as do segundo se revolvem e se debatem, tal qual porco no abate, por tentar emprestar a este mundo alguma teleologia. Para o místico crente parece óbvio que a linguagem humana é artifício arruinado, que dela nada se deve esperar além da lei dos homens. Seu apaziguamento é paradoxal: há certo prazer, um prazer ancestral, em dissolver-se, em aniquilar-se na fulminação de toda lei reconhecível, nesse oceano de não-saber. Para ele a falência e a morte do sentido é, simultaneamente, a abertura para *Isso*, para um *Outro* radical cuja natureza nunca lhe será totalmente acessível.

São Serafim de Sarov, místico russo do século XVIII, costumava repetir as palavras de São Paulo: “Se alguém julga saber alguma coisa ainda não sabe como deveria saber” <sup>172</sup>. Este tipo especial de saber se dá através da ignorância. A potência deste saber é saber que nada sabe. Nesta “nuvem de não saber”, desarticulada e afásica, a razão se cala. E surge finalmente algum silêncio. Um silêncio prenhe de sentido.

A experiência interior para o *staretz* São Serafim de Sarov tem como método a oração contínua, a respiração, o esvaziamento da mente e a repetição ininter-

---

<sup>171</sup> “Deus é o nada”. (Mestre Eckhart. *Apud* BATAILLE, George. *Idem*. p. 14)

<sup>172</sup> SAROV, São Serafim de. *Instruções Espirituais e Diálogos com Motovilov*. São Paulo: Ed. Paulinas, 1989. P.112.

28.06.1997

Construir um outro vocabulário, que indique sinais pessoais que não possuem representação na língua.

Vêdo: sensação de algo que une tudo, coordena, invisível, tudo aquilo que vêm a tomar forma.

Vêdo: s.m. 1. Sensação de união ou fusão dos fatos e das coisas existentes. 2. Ligação entre fatos e coisas por algo invisível que promoveria uma ordem.

11.07.1997

Isso que me reveste.

16.07.1997

Acabo de ler “HélioLygia – 1964-74”. Fascinante. O profundo respeito. A amizade. Penso que Lygia tinha razão em usar a imagem da “luva” para falar dos dois. A freqüência de correspondências torna claro que os dois trabalhavam juntos.

A gestação das idéias, o choque de um sobre o outro quando surgia uma nova proposição.

Sinto o trabalho de Lygia mais agudo que o de Hélio. Podem ser minhas afinidades.

16.07.1997

O jornalismo é uma atividade grotesca. O jornalista é um profissional que combina duas possibilidades de caráter: a desonestidade compulsiva e a ilusão mais deslavada. A matéria de Celso Fiarovante na Folha de S. Paulo sobre Kassel é ilusão por um lado, quando fala de um tipo de arte que se apresenta no evento. Por outro é desonesta quando faz disso a cara da exposição e pior, vê nesse tipo de arte um “destino” ou “direção” para a arte. O pior é a resenha idiota sobre “Cultura ou Lixo?” de James Gardner. Possui ares de julgamento. Julgamento das artes deste final de século. Se-

rupta das duas palavras gregas *Kirie Eleíson* <sup>173</sup>. Por este método, “uma chave abre o mundo”, adquire-se o “conhecimento da linguagem da criação”. Assim, “escuta-se o louvor das criaturas e compreende-se como é possível conversar com elas” <sup>174</sup>.

A experiência mística do homem religioso rasga a lei em nome da fé. Uma fé amolada que não mantém inteira qualquer lei vinda dos acordos estruturantes do simbólico. A lei é cega e alheia à experiência. A função da lei é prometer que se mantenha afastado o descontrole, o desconhecido, o que não participa da ordem conhecida. Ela quer suprimir o que não tem passado, o que não assegura qualquer futuro: ela é avessa a fulminação premente do instante <sup>175</sup>.

Por isso este tipo de místico é uma perigosa e problemática personagem para as leis rituais que inadvertidamente os integram em seu ventre. Erráticos, eles arrombam todos os vasos. São capazes desprezar as leis sacrificiais e imolar o próprio filho ao invés do cordeiro. Destituem o valor sagrado do descanso aos sábados e, indiferentes, passam a curar as afasias femininas. Abolem a circuncisão e matam em noite de trovoada todo um rebanho a golpes de facão. O que restaria a São Paulo, após a revelação, senão dizer “estando sob a lei, morri para a lei” <sup>176</sup> ?

---

**173** A tradição oriental do cristianismo, conhecida como cristianismo ortodoxo, mantém seu eixo central montado sobre a chamada “oração do coração” que é a repetição ininterrupta das palavras gregas *Kirie Eleíson*. O método prescreve o esvaziamento da mente, postura corporal e tipos diferentes de respiração. *Kirie Eleíson* significaria, em tradução imperfeita, “Senhor Jesus Cristo, tem piedade de mim”. Vale a pena dizer que a palavra “piedade” possui raiz na palavra grega *pneuma*. Pedir piedade a Deus seria portanto pedir ar para melhor respirar. (LELOUP, Jean-Yves. **Escritos Sobre o Hesicasmo**. Petrópolis: Ed. Vozes, 2003)

**174** SAROV, São Serafim de. *Idem*. p. 37.

**175** Bataille irá dedicar grande parte da sua introdução a uma condenação do dogma e das comunidades de fé. Irá estabelecer as diferenças entre “projeto” e “experiência”, indicando como a idéia de projeto tende a anular a singularidade da experiência vivenciada. O dogma e as comunidades seriam o equivalente aos limites do projeto. As relações entre estas idéias de Bataille com as de Heidegger sobre as diferenças entre “fé” e “lei” me parecem imensas. (BATAILLE, George. **La Experiencia Interior**. Madrid: Taurus Ediciones S.A. 1986.p.19-39)

**176** O choque entre a “fé” e a “lei”, entre a evidência imaterial do acometimento e a artificialidade prévia da moral e da razão, é tema para Heidegger em seu *Fenomenologia da Vida Religiosa*. São Paulo e suas epístolas aos Coríntios e aos Gálatas é o tema de Heidegger. Em São Paulo a força da revelação através da via da fé o leva a romper com os ritos e a moral judaica, desviando definitivamente o cristianismo de sua origem hebraica. De passagem, Heidegger liga Paulo a Abraão, recordando o seu drama ao ser impe-

ria risível se não fosse tão nocivo.

É fácil encontrar fragmentação e aparente dissolução na arte contemporânea. É igualmente fácil enxergar um retorno ou uma recuperação do tema “arte e vida”, típico dos anos 60 e 70. Ações sociais, performance, estetização da banalidade, etc.

Algo está acontecendo... Possível que seja um novo estatuto da arte. Um novo papel. Algum tipo de culto, algum tipo novo de psicologia social, ou antropologia. Não é mais possível dizer. O julgamento hoje é pura irresponsabilidade.

16.07.1997

Saio da análise. Estou no café. Falei mais tempo de Lygia e Hélio do que de mim.

A década dos sessenta e seus prolongamentos são o que existe de mais fascinante para mim. Ao mesmo tempo, seria possível distinguir os anos 60 do resto da história do séc. XX? E como separar o século XX do resto? Isto é impossível.

Lygia e Hélio falam todo o tempo de “evolução” das artes. Falam da “crise do retângulo”, criada por Mondrian. Após Mondrian, nada poderia ser feito no retângulo.

Claro que entendo o que os dois dizem. Entendo a crítica que fazem ao retorno do surrealismo ou dos prolongamentos do *ready-made*. Talvez entenda muito mais isto do que a nova ordem social.

Pois a nova ordem das coisas não permite nenhuma categorização. Diversidade. Desestrutura. A construção de uma outra estrutura, de uma outra auto-imagem ocidental.

Lygia e Hélio foram as últimas carnes que restaram no cadáver ocidental. Nos resta, talvez, sentar sobre uma pilha de ossos e lavá-los com ácido para deixá-los brancos, absolutamente brancos.

Talvez após lavar os ossos se construa um outro corpo.

Seria possível pensar definitivamente fora da estrutura mo-

Quem sabe, por isso o riso era tão importante para Bataille e lhe parecia ser a gargalhada descontrolada assemelhada e parente do êxtase, um tipo de êxtase que diante do impossível e do limite vê-se pequeno e incapaz diante da dimensão da escalada e ri de si, do diminuto das forças, da grandeza da arrogância, da imensidão da escalada. Não apenas Bataille chegou à gargalhada diante do muro. Os monges budistas falam de igual risadagem quando após os esforços de uma vida inteira, quando por fim chega à iluminação do nirvana, pode-se enxergar por fim, de corpo inteiro, a incompreensão em toda sua pujança e totalidade.

Mesmo que fosse um místico sem Deus, Bataille deparou-se com um muro de não-senso. Com uma floresta de não-saber. E, à maneira da tradição apofática da teologia cristã passou a descrever tais experiências usando a estratégia da negação <sup>177</sup>.

O método apofático ainda hoje serve de solo para o cristianismo oriental. A teologia ali desenvolvida não é feita aos moldes de uma investigação filosófica. O que gera esta teologia é o não-saber adquirido através da prática da oração. E as descrições do acometimento dão-se numa fala febril, animadamente falada, sobre o que *não é* o acometimento.

Linguagem arruinada, mente esgotada, resta falar sobre algo que “não é vida ou essência”, que está situado além da substância que compõe as coisas ou do bem que constitui as morais. A fala apofática é o som do impossível.

---

lido por Javé a sacrificar seu único filho. A fé é vista como elemento de ruptura de uma ordem, de uma lei, que limita previamente o possível da ação e da reflexão. (HEIDEGGER, Martin. **Fenomenologia da Vida Religiosa**. Petrópolis: Ed. Vozes, 2010.p.61-67)

**177** A tradição apofática, “evoca a incompreensibilidade do Ser que está para além de todos os seus qualificativos até mesmo além do Ser; portanto é celebrado, de preferência, pela contemplação e pelo silêncio.” Ela se difere da tradição catafática que “indica com precisão o que se pode conhecer do Ser e dos transcendentais (verdadeiro, o bem, o belo)”. (LELOUP, Jean-Yves. **Introdução aos “Verdadeiros Filósofos”**: Os Padres Gregos: Um Continente Esquecido do Pensamento Ocidental. Petrópolis: Ed. Vozes, 2003. p.50.)

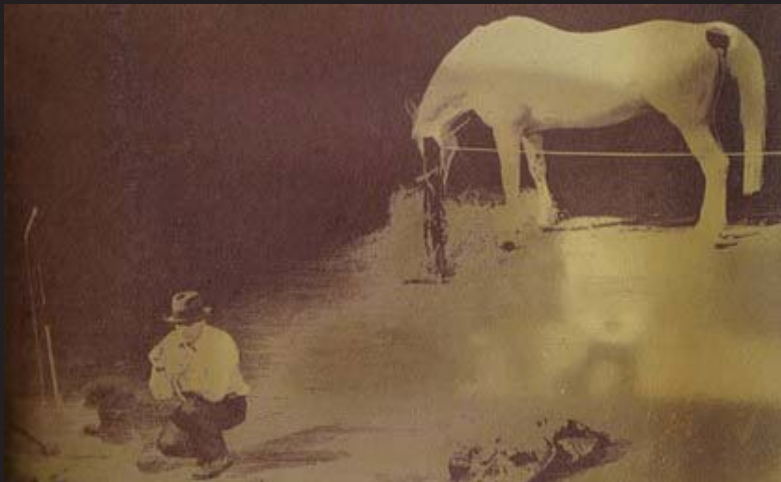


derna? Fora do dogmatismo da “evolução”?

Quando pensamos na perenidade da voz mitológica proposta pela antropologia todo o raciocínio evolutivo se esvai. Pois a voz mítica subjaz a toda construção social é a mesma desde que o mundo é mundo e a cultura é cultura.

17.07.1997

“O centro se encontra em toda parte e a periferia não está em lugar nenhum.” (Carl Jung)



Para ela, deve-se situar *Isso* “de preferência, onde está excluída e superada qualquer forma do ser, qualquer movimento, vida, imagem, opinião, expressão, enfermidade, unidade... em poucas palavras, tudo o que pertence ao ser”<sup>178</sup>.

É nisso que repousa particularmente meu interesse nesta obra de Bataille. Pois desenterrar a tradição apofática como ele o fez é delinear um outro método. Um método mais adequado para descrever o que não possui escrita, dar voz ao que se esconde do dizer.

Há como reforçar esta aposta pelo negativo, esta recuperação da tradição apofática da teologia cristã feita por George Bataille, como método de investigação. Lacan fala deste mesmo princípio ao referir-se a “Coisa” que, irrepresentável, se apresenta através da experiência de uma impossibilidade.

É na falência da representação, na falha do relato que se vê incapaz de atingir o que tem por meta e alvo que se “presente a dimensão da Coisa”.

Diz Bataille: “se a poesia introduz o estranho, faz pela via do familiar”. O poético é para ele “o familiar dissolvendo-se no estranho, levando-nos com ele.” Seria bem esta a diferença entre o “belo” e o “sublime” para Lacan.

Para Lacan, o belo institui medida, forma, proporção, numa cadeia semântica que desliza de precisão em precisão, reconfortando a percepção. Já o sublime é a demolição do belo e instauração do desmedido, do informe, da desproporção, a desinstalação de qualquer conforto, é a convulsão da quietude, agitando e excitando a percepção.

Diz Lacan que o sublime (este *sub-lime*, este forçar do limiar, urdido por dentro, pelo interior de um movimento), exige e age junto com a sublimação (esta *sub-limação*). Ambas indicam a presença sensível do irrepresentável. E bem próximo de Bataille, diz Lacan: “a *Coisa* é Deus sem figura.”

O sublime construído pela *Coisa* sublimada, é a arte que conserva os vínculos com o identificável, com a identidade, trazendo submerso, na forma de um *sub-lime*, de um quase-fora. O sublime destrói, é certo, o reconhecimento. Mas nos faz entrar neste desconhecido através de algum tipo de deslumbramento.

---

<sup>178</sup> Dionísio, Teólogo. *Apud* LÉLOUP, Jean-Yves. *Idem*. p. 53.

20.07.1997

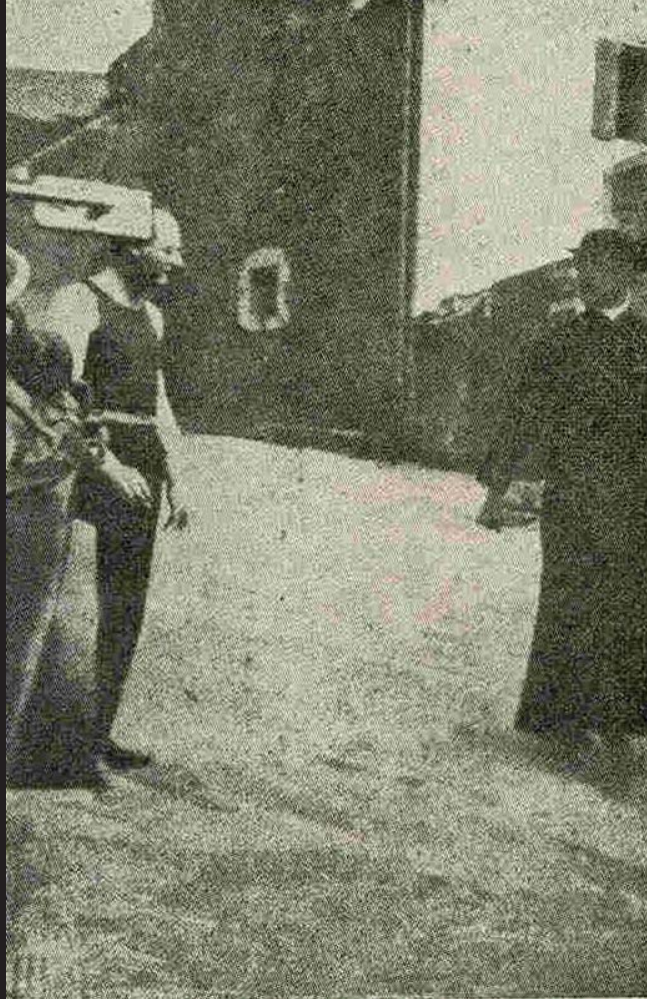
a palavra como um prolongamento de meu corpo... um tipo de prolongamento corporal... mais uma variação fisiológica de meu organismo... como os pêlos que crescem, cobrindo parcialmente minha constituição... como as unhas que projetam minha ossada para o lado de fora de minha carne... como o calor que o funcionamento de meu organismo emite, e que forma uma outra camada de mim, invisível a olho nu... como o suor ou a urina que saem de mim, junto com parte da matéria que me constitui... parte da urina, vem do mundo... e retorna à ele transubstanciada, me levando parcialmente embora... estabeleço relações inauditas com o mundo que este meu fluido encontra, sem que eu tenha consciência do fato ou do teor das negociações que travo nesta área de relações físicas... o mesmo trânsito ocorre com o crescer de minhas extensões ósseas... parte destes descartes, destes restos de mim já eram do mundo antes de serem meus... eu apenas os reposicionei... recompus as relações antes estabelecidas... a palavra também já era elemento do mundo e, em mim ela apenas se reposiciona... eu ponho em movimento aquilo que não é meu e que estranhamente me compõe... aonde ela ressoaria... quando profiro uma palavra... o que ela desencadearia... a palavra não seria imaterial... seria possível que a palavra fosse um órgão... seria possível pensar que sendo um órgão, ela se manteria como que ligada, ou articulada com outros órgãos... a ação da palavra sobre a matéria não seria apenas um artifício simbólico, colado sobre as coisas, aleatoriamente... e se a palavra movesse as coisas... mas as palavras movem as coisas... articulariam uma outra esfera de manifestação física... as palavras seriam mais pesadas que o pensamento... e estes também não são meus... são antes, da esfera do pensamento... a qual estou ligado... na qual participo... na qual reposiciono seus elementos constituidores... eu sou um destes elementos... pois nesta esfera de manifestação física, tudo pensável participa... e, sendo eu elemento pensável, passo a habitar esta área de manifestação das coisas... neste espaço do pensável, só não é presente de forma concebível o impensável... mas, o movimento, as sibilacões e as circunvoluções dos elementos que constituí o pensável, parece ocorrer sobre um outro pano de fundo... sobre um outro campo de manifestação... o campo do impensável... os corpos visíveis, apreensíveis através dos olhos, poderiam estar transpassados... poderiam ser um carrefour... uma encruzilhada... um ponto de confluência por onde transitam todas estas outras esferas de manifestação

O sublime nos oferece os holocaustos necessários da sublimação e nos mantém inteiros. Mesmo que íntegros de outra forma, com a vizinhança do informe à espreita. Não há tanta diferença entre obras de arte e as dádivas em holocausto, entre obras e os “novilhos que se oferecerão sobre Seu altar” <sup>179</sup>. Ambos são fruto de um erro ontológico. De um alvo que para sempre se perde vista. Da impossibilidade de atingi-lo.

---

**179** O Salmo 51 faz parte do gênero das “lamentações”. É atribuído a Davi, que após um reinado de sangue pede que Deus o livre “dos crimes de sangue”. É curioso reparar que Davi fala de um Deus “que não se compraz com sacrifícios”, “nem se deleita com holocaustos” e pede a este Deus que “abra seus lábios” para que sua boca “entoe louvores”. O canto, feito com o “espírito quebrantado”, seriam os verdadeiros “sacrifícios”. Na tradição da liturgia cristã, a bela poesia do Salmo 51 está presente no “Ofício de Tércia” lido pelas manhãs e antes das liturgias de domingo.

25.07.1997



Benjamin Péret insultando um padre

## PARTE III

1998

05.02.1998

A questão para o I-Ching é: Arte como *religare*. Arte que se reintegra ao campo das religiões, da cura. O que posso esperar deste sentimento caso eu o leve a frente em meu trabalho?



33. *Tun/A* retirada

O hexagrama me aconselha a retirar-me da empreitada. O “poder do obscuro” ascende numa empreitada assim. O recuo vem de algo extra-humano, vem da natureza. Meter-me neste idéia pode levar-me ao esgotamento.

O “juízo” diz que a retirada indica sucesso. Diz que nas atuais circunstâncias forças hostis avançariam. Ligo as forças hostis a loucura. Ao sofrimento interno que iria me infligir caso “tomasse o boi pelos chifres” e mergulhasse inteiramente nessa questão que me encanta.

10.02.1998

Os objetos votivos possuem muitas faces. Algo deles liga-se aquele tipo de presente, de dádiva, que se constrói para alguém especial, como para um amigo ou para um amor, cujos códigos só os dois conhecem, cujo valor estético é indiferente ou subalterno ao valor afetivo.

Mas o que os objetos votivos evocam é a graça. É a consolidação, a cristalização entre devoto e divindade. E quando se está frágil emocionalmente, é perigoso ligar-se a isso.

Ontem fiz dois ensaios de objetos votivos. Um para minha família, outro para mim e I. constrói-se, pude notar, uma

## CAPÍTULO 1

### 1. Um Diário Para o Incêndio

Digamos que há 25 anos passei a escrever diariamente <sup>180</sup>. Assumirei como data inaugural o ano de 1986, ano em que fui morar na cidade do Recife. Escrevi durante anos a fio, às vezes de forma obcecada, seguindo a regra de apenas escrever todos os dias, não importando o que havia para ser relatado. Perguntei-me varias vezes nestas páginas: “Para quem escrevo?”

Não importava hora ou lugar. Ao meio dia, sob o sol de verão do Nordeste, fugindo das aulas, sentava em uma mesa, em meio ao burburinho do centro de Recife, numa calçada com cheiro de barata e escrevia. Procurava retirar alguma coisa do cheiro dos esgotos estourados, algo particular, algo entre eu e esse abandono em que me largava.

Foi assim que conheci intimamente todas as igrejas do velho bairro da Boa Vista. Sentei em seus bancos e escrevi sobre aquele surpreendente silêncio, aquele apagamento, aquela supressão de todo movimento que ocorria ao entrar ali. A cidade sumia. A igreja se impunha como o mais radical lado de fora. Fora do tempo, fora do espaço.

---

**180** Para simplificar as coisas, para retirar delas ao menos uma parte de sua monstruosidade, não entrei em detalhes sobre o diário que montei aos oito anos. Tampouco entrei em detalhes sobre o código numérico que àquela altura criei, aos moldes de uma gematria, para cultivar uma admiração genérica pelo segredo.



outra realidade. Tem-se tendência de ligar-se ao objeto de forma mística. Proteger o objeto ou pensar que algo aja sobre eles é ligar-se diretamente ao fato ou desejo que ele presentifica, representa. Algo como vodu. Creio que o nome para isso é “fetiche”. O objeto votivo é diverso disso pois ele é o pagamento da dádiva divina. Então o construtor do objeto desliga-se dele quando cumpre com suas responsabilidades. O objeto apaga a dor. O fetiche presentifica a dor, a rememora.

10.02.1998

Me vem a mente a imagem de um país faminto. Que devora tudo e cospe os ossos. É fome de identidade. Identidade, esta entidade etérea que alimenta boa parte das discussões brasileiras. (...) São tantos os ensaios e debates... Sergio Paulo Duarte, Ronaldo Brito, Teixeira Coelho, Alfredo Bosi, Roberto Schwartz, Antonio Cândido, Mario Pedrosa, Gilberto Freyre, Guy Brett, Suely Rolnick, Aracy Amaral, Ana Mae, e alguns passageiros de última hora como Nelson Aguilar, Agnaldo Farias, Lisete Lagnado.

À fora os críticos literários e sociólogos, os outros buscam fórmulas estanques, coaguladas, de imagem nacional, brasileira. Naturalmente, eles esperam ver dados óbvios dessa “brasiliidade”. E agora mais que nunca, num retrocesso espantoso, de “regionalidade”. Os sinais óbvios desse caráter regional, para estes pobres coitados, tem de vir da cultura popular. Um esvoto aqui, um camelô ali, um maracatu de Dona Santa acolá. Para mim isso é preguiça. Ou, pior: preconceito. Essas pessoas nunca conheceram o Brasil, o país em que nasceram. Se esquecem que Bule Marx desenvolveu-se aqui. Que Marlos Nobre é daqui. Nunca ouviram falar em Evaldo Coutinho. Ou que a arquitetura moderna passa inevitavelmente por Recife. E replicam para seu próprio país uma imagem construída por estrangeiros.

Poucos entravam em igrejas ao meio dia. Havia alguns raros mendigos, deitados no chão à espera da expulsão ou de alguma esmola. Ou aquelas velhas senhoras, sacudindo seus corpos em um mudo e narcotizado ninar, polindo os bancos e moendo uma dor qualquer numa voz sussurrada. De resto o que havia era a presença de um tempo maciço, sem medida, sem começo nem fim, emparedado num canto de cidade. E meu caderno servia de ancoradouro para este lado de fora.

Meus cadernos não eram um projeto. Um projeto de obra de arte ou de obra literária. Os cadernos eram uma forma de me manter falando. Mas... falando para quem?

Se em algum momento, pelos idos de 1988, li os diários de Hélio Oiticica e pensei nos meus; se, à luz de Hélio, vi minhas páginas com surpresa, brilho e orgulho juvenil, em pouco tempo estes escritos ganharam sua verdadeira proporção<sup>181</sup>. Não eram os diários de uma límpida formação intelectual, de um artista obcecado com seus processos e com uma obra a ser urgentemente feita. Eram, antes, o que Gilberto Freyre chamou de “substituto de um confessor católico ou de psicanalista profissional”, uma forma de tratar a saúde de um espírito que “estava em risco”<sup>182</sup>.

Mesmo que haja neles longas resenhas de livros lidos, e muitas articulações entre teoria e prática - isso que chamamos de reflexão poética - seu eixo é a voz dilacerada de uma intimidade totalmente desprovida de encanto. Na falta de grandes paisagens exteriores, eu voltava-me para o exercício de vasculhar o fundo de minhas rachaduras. Tratava-se, antes de tudo, de curar-me.

---

<sup>181</sup> OITICICA, Hélio. *Aspiro Ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1986.

<sup>182</sup> Em seus “diários de adolescência e primeira mocidade”, Gilberto Freyre diz: “A verdade, porém, é que o diário foi mantido durante anos como um documento estritamente íntimo, por ninguém lido ou conhecido. Espécie de substituto de um confessor católico ou de um psicanalista profissional de quem o autor se socorresse em benefício de sua saúde de espírito, exposta, em período de transição tão aguda a tantos riscos.” (FREYRE, Gilberto. *Tempo Morto e Outros Tempos*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1975. p.ix)

12.02.1998

Numa palestra há algum tempo atrás, na Fundaj, perguntei à Agnaldo Farias por que em publicações como Revista USP, Novos Estudos CEBRAP ou até mesmo em cadernos de cultura como o Mais! Da Folha de São Paulo, existia uma ausência tão grande de textos de arte escritos por críticos da área e, ao mesmo tempo, a crítica literária era sempre profusa. Enfim, perguntei: por que a crítica literária brasileira cuidava tão bem de seu objeto, refletia tão constantemente e profundamente enquanto a crítica de arte era tão ausente. A resposta foi assombrosa: “A literatura nacional é muito melhor que as artes plásticas nacionais”.



Eu sabia que me interessava por aquilo que se mostrava singular. Era este singular que fazia dos dias os *meus* dias. A escrita domesticava aos poucos meu caos, é certo. Mas esta domesticação era feita aos golpes desse “fora” que se avizinhava e, inexoravelmente, eclodia. Era ele que tornava a bruma da indiferença, o caldo fedorento do dia-a-dia, algo respirável.

Os diários de Hélio Oiticica, como os diários de adolescência de Gilberto Freyre só assumem algum interesse quando organizados sob as molduras daquilo que seus autores se tornaram. Estas divagações e confissões, seqüestradas pela urgência do momento, inúteis em si mesmas, acabam por servir como a documentação necessária para o escopo de uma posteridade. Sob o foco do que veio a ser, fora do tempo que os forjou e que não é mais seu, surge luminosa a coerência de um caminho que se trilhou.

Mas não era coerência o que impelia minha escrita. Era o desejo de fabricar um corpo inexistente, recompor uma imagem qualquer de mim que, definitivamente, eu não via refletida no espelho. O que vejo, ao retornar depois de 15 anos aos meus cadernos, é que antes de um artista eu ansiava, como disse Marcel Duchamp, “a possibilidade de ser um indivíduo”<sup>183</sup>.

O oco que me acoitava, esta ampla falência do sentido, levou-me a escrever sobre pequenas, mínimas, imperceptíveis paisagens que se abriam neste cotidiano desencantado.

Uma destas paisagens foi um rádio de mão, pendurado em um prego, num quarto de empregada. Este rádio, ligado em um volume baixo, sintonizava duas emissoras ao mesmo tempo. Nada se compreendia por inteiro. A cama desfeita, os lençóis revirados, o cobertor puído ainda dobrado em seis partes, caído no chão: tudo balançava como que à deriva naquele mar de estática e restos de frases. Mas havia uma outra voz naquele cenário. Era a voz amplificada daquilo

---

<sup>183</sup> Diz Marcel Duchamp: “Não quis ser chamado artista, sabe. Eu quis desfrutar da minha possibilidade de ser um indivíduo, e suponho tê-lo conseguido, não?” (DUCHAMP, Marcel. *Apud*. OLAI, António. **Ser um Indivíduo, chez Marcel Duchamp**. <http://br.monografias.com/trabalhos-pdf902/ser-um-individuo/ser-um-individuo.shtml>)

12.02.1998

Difícil. Tonto às vezes. Ela não sabe. Ela me mantém em suspenso. No ar. Imóvel. Não sei o que fazer. I. administra a crise dela com minha dúvida. Há um ano foi a mesma coisa. Era carnaval. Noite dos Tambores Silenciosos.

O que fazer? O ideal era ter tranqüilidade para esperar. Suspender a crise. Crise que não sei qual é. Crise dela.

Eu deveria ir embora? Eu não quero ir embora.

13.02.1998

I. não aparece em casa há dias. Não atende telefones. Simplesmente sumiu.

que aprendemos a chamar pelo nome de “sumiço”, de “abandono”. Porém ali estas palavras pareciam ter abandonado sua pele velha e passavam a sibilar uma pujança que até então não lhes coubera na boca.

Estas pequenas paisagens ofereciam variadas atmosferas. Como uma pilha de lençóis dobrados, limpos e brancos, repousando no canto de uma mesa de madeira velha, marcada por inúmeras e profundas queimaduras de um ferro de engomar. A escada de madeira, encostada na parede, ao lado da mesa, tinha um dos pés quebrados e não mais era capaz de dar acesso seguro a qualquer coisa. E havia, envolvendo tudo, vindo da cozinha, aquele cheiro de ovo cozido. Estes objetos tão desiguais, envolvidos pelo aroma, convocavam um sentido grande demais em mim. E eu me perguntava em meu caderno: “por quê? De onde vem esse sentido?”. E me respondia: “quem sabe exista esse branco que une as roupas, a limpeza, e os ovos? Quem sabe seja o fato de que tudo descansa e está pronto, à espera? A roupa limpa, os ovos cozidos... Quem sabe a paz seja de fato branca?”

Cenas também eram anotadas. Escrevi sobre meu olhar cruzando um espelho de restaurante e encontrando desavisado, meu próprio olhar: olhos de bicho, absorto, de cabeça baixa, saciando-se com um pedaço de carne. Descortinava-se ali, no espelho, um estrangeiro. Vi-me outro. Como um alguém qualquer que cruzava a rua, ou bebia um copo d água na mesa ao lado. Como um animal, com carne e gordura entre os dentes. Algo que, de uma forma ou outra, não era eu.

Nunca contabilizei quantos sonhos foram anotados nestes cadernos. Certamente, ultrapassam bem mais de duas centenas. Muitos deles são acompanhados de desenhos. Desde muito cedo o sono e os sonhos ocupavam um espaço grande em meu cotidiano.

Recordo de meu pai de pijama penteando os cabelos e colocando perfume antes de dormir. Ele ria para nós e dizia: “quem sabe tenha de ir esta noite para alguma festa?”. Claro que ainda era incapaz de suspeitar que a possível festa não ocorreria nos “braços de *Morpheu*”, porém entre os braços terrenos e concretos de minha mãe. O que me interessava era imaginar meu pai em um

14.02.1998

Como devo proceder sobre minha relação com I. ?

O I-Ching responde:



49. *Ko* / Revolução

15.02.1998

Eu posso esperar ainda algo entre eu e ela?

O I-Ching responde:



23. *Po* / Desintegração

16.02.1998

Uma ventania corre entre cada um de meus dedos. Entre minhas coxas. Entre meus braços. Parado. Meu corpo está parado. No fluxo.

Me vejo de costas. O vento sopra forte. Corre de trás pra frente. Algumas gramas de meu corpo se vão com ele. Pele, ácaros, sujeira. Estou de olhos fechados. Só sinto o vento.

18.02.1998

Ela finalmente apareceu.

amplo salão de festas cheirando a sândalo e dançando de pijama uma valsa com minha mãe.

Era comum a família acordar e, na mesa do café da manhã, contarmos uns para os outros o que havia se passado durante a noite. E este hábito era o mesmo entre tios e tias, avôs e avós. Invariavelmente, as histórias acabavam enveredando por relatos de sonhos especiais, alguns premonitórios, outros onde os mortos enviavam notícias. Era o caso de minha avó materna, Antonia, que sonhara certa noite com seu primeiro marido.

Albino que estava no Recife há mais de um mês a trabalho, certa noite apareceu nos sonhos de minha avó. Disse-lhe pesaroso que estava morto, que a febre espanhola o havia levado, e agora ela precisaria ser forte, agora estaria sozinha, ela e o pequeno bebê. Poucos dias depois surgiu no portão da casa de Antônia, na cidade de Tapera, sertão da Paraíba, aquele senhor elegante, de paletó preto e chapéu de feltro. Falou de febre espanhola, de Albino e de morte.

Trata-se de um traço de cultura deste lugar onde nasci, o Nordeste, região do Brasil velho, ainda hoje muito místico e sincrético. De família sertaneja vi se cruzarem e se entretecerem um catolicismo bastante místico, tradicional, e uma forte presença das ervas e rezas indígenas, sacudidas pelas mãos de uma velha cabocla. E neste caldo de sóbria paixão pelo inefável, os sonhos sempre foram um tipo de narrativa a ser levada a sério no nosso cotidiano. Seja pelo humor peculiar de uns, seja pela revelação de alguns, seja pela poesia misteriosa que emana de tantos outros.

Mas, para além das preensões da cultura, há um componente claramente fisiológico. Herdei de minha mãe um tipo incomum de distúrbio do sono. Não há diagnóstico preciso sobre isso, tampouco tratamento. A medicina chama inconclusivamente de “paralisia do sono” ou “narcolepsia”.

Durante toda minha vida, vi minha mãe gritar um grito torto e abafado, debater-se na cama de olhos semi-abertos, tentando desgrudar-se do peso de imagens que a tragavam durante o sono. Por volta dos 8 anos passei a ter o mesmo tipo de acometimento e pude conhecer o terror que sacudia as suas noites.



20.02.1998

Acabou. O que sinto tem o tamanho do mundo.



Durante a noite abre-se uma perturbadora clareira que embaralha as fronteiras entre a vigília e o sono. Neste meio do caminho, consciência e corpo estão cindidos. Os olhos entreabertos vêem tudo ao redor. A consciência acesa cheira, vê, ouve, mede, julga. Mas o corpo não possui mais ligações com a consciência e não passa de um peso morto. Mesmo sobre um dedo não há mais comando possível. A urgência do grito não eclode. A consciência não possui mais musculatura. Na posição que se adormece, os olhos semi-abertos vêem a janela, um canto do quarto e a ponta da cama. Definitivamente, estou acordado. Mas neste despertar há apenas a consciência solta, batendo frouxa no oco de sua carcaça.

Outra camada de realidade parece se sobrepor àquela do quarto, da janela, da cama. Vejo vultos. Ouço vozes. Sinto o colchão afundar, sob o peso de alguém que acabou de sentar na cama. É um homem de chapéu marrom. Ele é velho. Mudo, olha para meus olhos inertes. Três crianças se aproximam. Sentam ao lado do homem e logo depois ficam de pé sobre o colchão. Sorrindo, urinam sobre o rosto de minha carcaça paralizada. O homem de chapéu mantém os olhos fixos e sérios sobre os meus.

Em vários momentos senti enquanto dormia, um súbito hálito pestilento. Acordo pela metade, despido de meu corpo. Assustado, paralisado entre o sono e a vigília, sei que é a presença do mal. Dou-me conta, que ele é uma força da natureza. O mal é como aquilo contido no pólen, nas fezes dos pássaros, na fumaça dos incensos, no ar que entra sem cerimônia nos pulmões quando se reza. O mal é como o amor. É um tipo de energia. Mas o mal, pode reparar, é uma força natural que difere do amor. Pois o mal é ausência de vida. É uma força que quer anular o que insiste em viver. A morte não é má. Pois em seu seio habita a vida. Mas o mal é mal por não admitir que a vida queira viver. Vi que o mal é macho. E possui alguma coisa que se assemelha a um pênis. Durante alguns anos o mal se deitou em minha cama. E com seu pênis me estuprou várias vezes. Senti as dores dessa penetração forçada. E ouvi de muito perto as gargalhadas do mal.

Fendido entre um corpo inerte e uma mente viva, experimentei algumas vezes um tipo profundo de exaustão e de aliviado abandono. Nestas situações, sequer

23.04.1998

É ar. O ar puro que envolve a alegre dança dos bastardos: ácaro e pele, Ícaro e sol.

05.03.1998

Numa coletânea de sonhos com I. , nestes últimos dias, estão as seguintes imagens:

1º sonho em João Pessoa: Ela faz sexo oral com homens muito velhos, com deficientes físicos em ambientes sórdidos. Eu via e me sentia nauseado. A única forma de mantermos nossa relação era nos tornarmos cúmplices neste tipo de “rito”. Então passávamos a fazer sexo oral, juntos, em velhos e em deficientes mentais. Assim, num pacto que, no sonho, era um pacto claro de loucura, trepávamos.

2º sonho em João Pessoa: comia I. pela última vez numa espécie de apartamento de fundo de quintal, branco, com janelas basculantes. Eu a comia sabendo ser a última vez.

Sonho em Recife, ontem: era uma velha fortificação colonial. Uma festa. Uma espécie de batizado. Um rito pagão que ocorria no centro deste forte. Havia uma coroa de folhas na cabeça de I. e de seu irmão. Eu passo pelos corredores laterais do forte. Me furtava da cerimônia de batismo que era dela. Entro, junto com meu irmão Marco, através de altos degraus, em um quarto que mantinha a mesma mobília do século XVII. Da janela, assistimos a cerimônia de batismo de I. Meus pais participam, a contra gosto, com lágrimas nos olhos. Fotos de I. são projetadas em um telão. Fotos de vários momentos de sua vida. Em todas elas I. possui um rosto desfigurado. Era como se sofrera um grande acidente que deformara seu rosto. Tratava-se de um momento de sua vida que eu nunca soubera. Assistio atônito a cerimônia.

a respiração parece ser capaz de manter-se. Afogo-me em pleno ar. Sei que o sufocamento é questão de tempo. Luto para sair deste meio do caminho. Às vezes, o esforço é demasiado e inútil. A consciência, cansada de chamar para si sua carne, desiste. De súbito, um imenso e genérico conforto toma os sentidos, a temperatura cai e um silêncio tátil se instala. A consciência sai pelos pés da carcaça e a vê, lá em baixo, largada sobre a cama. Logo depois retorna, refazendo o caminho de saída. Entra pelos pés, reveste-se de carne e desperta. Corpo e mente, finalmente rejuntos, levantam. E, sabe-se lá por que, despertam plenos de um vigor incomum. As luzes da casa piscam, o rádio relógio toca sem ter sido programado.

Pouco antes de dormir, quando o peso dos corpos e sua gravitação são revogados, quando a prudência conhece seu ocaso, quando toda cautela amolece, exposta às chamadas do sono, podem surgir como que ditadas por uma boca, tal qual marteladas na vidraça, ao pé dos ouvidos, frases completas, de cadência impecável, de prosódia irreparável. Por isso era necessário manter papel e lápis sempre à mão, mesmo ao lado da cama.

Acordo atordoado. Mantenho os olhos fechados. Sei pela experiência de tantos anos que ao abrir os olhos, a gravidade retorna, os pontos cardeais se reconfiguram, o peso dos poucos móveis de meu quarto cai sobre o que acabei de ver e sufocam as vozes que acabei de ouvir. Abrir os olhos é perder rapidamente qualquer rastro deste outro lugar. A luz não pode ser ligada. Pego o caderno, abro no meio, onde certamente há páginas em branco. Pois, no frisson de registrar às cegas, já escrevi sobre escritos. Então, escrevo no escuro o que acabei de ouvir:

“Bósforo, Bósforo, que língua há para cantar e adormecer-te, para adormecer-me junto contigo e assim vigiar melhor tuas ruínas?”.

Escrevi. Escrita apressada. Sempre atrasada. Mão pesada. Débil. Cheia de gravidade. Tentando agarrar esta outra espécie de peso. Nestas horas de urgência, a mão não pertence ao corpo. É possível que não haja mais sequer um corpo.

04.12.98

Início de outro caderno. O anterior iniciou-se com um lance de i-chig. Provavelmente farei algo semelhante. Penso que já marcam quase doze meses de minha separação. Parece incrível observar a loucura que passei. Tudo está distante. Muito ainda é próximo. Mas o que predomina é confusão. Perda de parâmetros. Um desejo sem objeto.

10.12.98

Imagem: Uma mesa com pés de argila.



A sensação inflamada clama por um ritmo improvável para músculos, tendões e ossos.

Flagelo mútuo: natureza fluida, incorpórea; natureza densa, corpórea. Os arranhões sobre a pele do papel é tudo o que resta deste *pathos*. As mesmas letras, as mesmas palavras, escalando novamente este mesmo e sempre inaugural fundo do mundo.

Asseguro que mesmo o pensamento não participa deste tipo de acometimento, diante da aparição deste fundo do mundo. O pensamento ainda está perto demais do corpo. É uma de suas emanções, assim como suores, calores e vapores. O acometimento é uma temperatura em que, de súbito, tudo se vê imerso. Há cognição, mas não há pensamento. Algo em mim sabe. Mas não sou eu.

Névoa densa que envolve o barco. Há mar. Sabe-se do mar. Sabe-se que é vasto. Há um barco. Sabe-se que é estreito. Isso também é certo. É nele onde repousam meus pés. Sabe-se que há dois pés. Que sobre eles algo em mim, também muito estreito, busca equilibrar-se. E há a névoa. Duplicando a imensidão.

Lidas pouco tempo após o frescor desse naufrágio, resta apenas a casca seca do acontecimento. Um certo brilho nos olhos: “Vi o fundo”, penso com prazer. O prazer em saber de algo especial que se passou. E, atônito, não sei mais o que soube.

Adio a despedida. Escrevo sobre as sobras. Construo um palácio para minhas ruínas. Assim como Gustavo Monteiro, sei que “as ruínas ainda me servem de abrigo”<sup>184</sup>. Tais ruínas por várias vezes invadiram ainda no nascedouro a arquitetura de certos relatos. Ao abrir meu caderno em busca das sobras do que havia surgido, não consegui reconhecer nada além de traços e arranhões. Tão febril foi o que urgira que sequer sobraram letras, palavras ou frases.

Passei a olhar, um tanto assustado, para estes meus escombros como uma espécie de desenho de uma cultura distante, cujos códigos eu não possuo a chave. Algum tipo de desenho *naif* ou uma produção própria de internos em sanatórios. Como João, que visitei algumas vezes no Hospital Ulisses Pernambucano.

---

<sup>184</sup> MONTEIRO, Gustavo. *Vilânias*. Original do autor a ser publicado pelo Segunda Lei Produtores Associados.

26.12.1998

Uma cama num quarto de hotel

Num cochilo, um pesadelo

Sonho que estou num hotel

Acordo para livrar-me do que vejo:

uma cama num quarto de hotel.

Sonho:  
CASA ANCIANA em VIA LINDA (estava desmoronada, precisava)  
MARIAGE, RESTAURANTE, MARCO, SERRAS.  
UMA MÃE DE SAO ANTONIO (em frente a  
FUNDACAO). ELA ME LEVAVA EM BUSCA  
NOITE.  
FIZEMOS UMA VISITA A FUNDACAO. QUANTO  
ALGUMAS PARTES - ISSO (em um momento) nos lembramos:  
O DEBILITADO QUE PERDI, A + IMPORTE  
DA AMIZADA CIDA. A HANA OBRIGADO QUE  
DEU SEU O QUE MUITO FIZEMOS NA VIDA  
DEVERIA MORRER, A FUNDACAO REVELADA, SEM  
EM BREVE, MAS NOS DIAS.  
SEM AS ANIMAS. TUDO P/ O IRIFUNC  
MILHO (MILHO) (COMPRESSA O-K MUITO  
ROD).

João, que escrevia durante horas as mesmas duas palavras, sempre uma sobre a outra. “Mãe” e “José” se sobrepunham um sobre o outro naquele pequeno papel amassado, feito palimpsesto <sup>185</sup>.

## 2. A fala e o falo

Sem querer, sem me dar conta, construía um método. Qual método? Deixava que as chamas da sensação me invadissem. Não colocava entre mim e o que me queimava qualquer concepção, interpretação, qualquer opinião pré-concebida. Consegui aprender, com o tempo, a me deixar queimar. Para depois, com lápis e papel, lambar minhas feridas.

Antes de tudo é necessário esquecer este tão monstruoso e grandioso esquecimento: *eu*. *Eu* é o maior esquecimento das experiências do eu. Assim como a experiência das coisas é totalmente esquecida da idéia vaga e genérica de *coisa*.

Toda a pujança e violência rebentadora do mundo está oferecendo sua face estrangeira a todo o momento. Sempre ofereceu sua face desconhecida. Está oferecendo agora mesmo. Neste instante. Não é natural que as rodas rodem, que o solo segure sobre si todo esse peso. Não é natural que os olhos se cruzem e busquem entre si algum porto, algum descanso.

---

**185** Em fevereiro de 1999 visitei por várias vezes o Hospital Ulisses Pernambucano de Melo, conhecido como “Manicômio da Tamarineira”, um dos mais antigos internatos manicomial do Brasil. O hospital recifense passava finalmente por uma mudança de política de saúde mental e contava com um setor de arte terapia. Além disso, possuía um interessante programa de ocupação da antiga capela do hospital por parte de grupos de teatro da cidade. Encenações de talentosos diretores e coreógrafos do Recife aconteceram naquela pequena capela, tendo como público internos e público em geral. Projetei uma performance para o lugar, onde me propus a viver sozinho, fechado dentro da capela por um mês, construindo escadas de madeira. Seria a primeira montagem da palavra “miaflo”. A proposta de “miaflo” foi aceita e felicitada pela administração do hospital. Porém, o contato prévio que fiz por semanas com os internos me deixou de tal forma abalado que não consegui dar prosseguimento ao projeto.



1999

Jane, meu amor:

Fui ao médico hoje a tarde. Novas chapas de pulmão serão necessárias. Um exame estranho com uma câmara que entra no nariz e vai até a garganta.

Sinto falta de telefonar para ti nos finais de tarde. Telefonar e não ter muito pra dizer. Reclamar do trânsito, desejar boa noite. Só pra saber que você esta por perto. Que eu tenho você.

Lembrei-me de nossa conversa num domingo há duas semanas. Desta vez, foi uma conversa olho no olho, na sua sala. Nos seus olhos eu via tão claramente por que te amo... Algo dentro deles... através deles.

Sempre te falei de teus olhos. Olhos de odalisca.

Não consigo me imaginar viajando com mais ninguém. Comprei uma revista de turismo sobre a Grécia. Olhei as fotos, as casas brancas, as igrejinhas, o mar de azul tão profundo. Isso só faria sentido com você.

Por que eu precisei de uma distância? São muitas as confusões. Novelo desalinhado. Preciso de um lar, de uma casa. Preciso ter uma base, um chão para plantar os pés. Preciso de uma família. Preciso me sentir pertencendo a algo.

A construção de uma casa não se inicia com tijolos e cimento. Primeiro é preciso se sentir abrigado. Depois, este abrigo ganha o peso da matéria e pode tornar-se tijolo e cimento.

Sabe... acho que meus nervos vão romper de tão esticados... Não sei viver. Não sei por que faço você sofrer... Como fazer sofrer quem mais se ama?

Talvez a arte seja este tecido fino de trama por demais aberta. Talvez este tecido não seja capaz de deter todo esse mundo que renasce a todo instante, impondo sua face inaudita. Mas mesmo deficiente, a arte, quem sabe, não consiga esquecer. Não embarca nesta nau cega que funda a linguagem e seja externa a esse mercado, a essa feira, onde se vende e se compra toda sorte de certezas e esquecimentos.

Basta fazer a experiência. E ver se não serão calafrios e tremores, muitas vezes de alumbro, outras de susto, outras de pavor, o que se sente quando tentamos suspender o que pensamos saber.

Se, por um segundo que fosse, nos despíssemos das vestes da linguagem, quem sabe veríamos que a mulher que treme embaixo de nossos corpos não é uma mulher, mas outro continente. Sentir profundamente o cheiro que exala deste outro continente talvez abra algo virginal, como se abriu para Lygia Clark. Para ela, aquele falo que a penetrava não era do homem. Era extensão de seu próprio corpo que, no outro, a permitia copular consigo mesma <sup>186</sup>.

Quem sabe, como Lygia, sentiríamos que não se encontra neste mundo nenhum lugar para se amparar, que não há qualquer categoria capaz de aplacar o clamor desse vazio. Assim, desnudos, mesmo que por um breve segundo, uma criança em nós poderia chorar de pavor. O sentido do tempo poderia sumir e, num minuto, perceberíamos o passar vago dos séculos <sup>187</sup>.

---

**186** Lygia Clark escreveu muito. Registrou inúmeros sonhos, sensações pessoais além de relatos de sessões com seus "pacientes". Em um de seus relatos descreve "a consciência de que o entregar-se no fazer amor não existe, mas sim uma apropriação do pênis como parte integrante do meu corpo, o sentir-me através do outro como se copulasse comigo própria." CLARK, Lygia. **Lygia Clark**. Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980. p.5.

**187** Diz Lygia: "Me sinto sem categoria, onde meu lugar no mundo? (...) O tempo continua elástico, enorme, num minuto tenho a percepção de séculos. Visão constante de uma forma que me parece ser a soma dos dois sexos, feminino e masculino. Dentro de mim uma criança chora de pavor". (*Idem*. p.5)

14.01.99

Relatos de Salvador: As casas, construídas nos vãos do viaduto.

Uma vertigem e quase desmaio ao ver sangue em meu pênis, cortado enquanto fazia sexo no banheiro do hotel.



**africo.** S.m. e f. **1.** Linha de forte resistência que se localiza paralelamente à coluna vertebral, responsável pela ancoragem da fluidez do pensamento em torno de si. **2.** Eixo estático que mantém organizadas em distâncias sempre orgânicas e móveis, as diferentes direções do pensamento. **3.** Mesmo de grande resistência e de natureza estática esta linha desaparece periodicamente, para logo em seguida ressurgir.

**alhime.** v. t. d. **1.** Ação deliberada de corte em um padrão rítmico constante, presente no entorno. **2.** Disseminação de uma frequência, num contexto impróprio para tal. **3.** Tentativa discreta de modificação de uma constante energética, que se mostra consoante, interna e externamente ao indivíduo.

**aveclo.** S.m. **1.** Auto imposição de uma regra, que poderia afastar um coágulo de imagem que interrompe o fluxo natural do indivíduo, prendendo-o no passado e comprometendo-o no futuro. **2.** A palavra liga-se a um “meio” e não a um “fim”.

**arra.** pron. pess. da 1ª pessoa singular. **1.** algo de funcionamento intenso destinado a reter e reconduzir as várias retenções e reconduções vindas de outros algos. **2.** algo que balbucia através de outro algo que também balbucia. **3.** algo que é fruto de uma matriz perdida, e que, por sua vez, será uma matriz perdida para outro algo.

**cinclate.** adj. **1.** Característica assumida repentinamente por seres, animados e inanimados, que se tornam incorpóreos. **2.** Acometimento simultâneo no sujeito e nas coisas que o cercam, que retira de tudo o peso, a gravidade e a capacidade de bloquear a luz, tornando tudo semi-transparente. **3.** Planificação transparente de todas as coisas que estão no espaço tridimensional, incluindo o próprio observador.

**loce.** Adj. **1.** Uma presença nebulosa, dividida em três partes que, tal qual uma capa, envolve o indivíduo. **2.** Um corpo de improvável visibilidade, dividido em três partes que, quando chamado através de *mavio*, provoca estabilidade

26.01.99

Como seria se pedisse para um cego descrever como sou?

26.01.99

*O que você pensa da aparência minimalista desta instalação?*

Acho que todo raciocínio instaura uma genealogia. Quando comentamos um fato, estamos falando sobre o próprio comentário. É como se o comentário se referisse mais a história do comentário, antes de ser sobre o que supostamente se tem em vista.

Acho impossível ver esta instalação e não lembrar de Donald Judd, Serra ou Carl André. Resta ao observador pensar se a obra se refere de forma pura ao minimalismo. Creio de meus “cantos” de madeira e argila não possuem sentido sem a mesa de pés de barro. E ela com seus pés de barro nada possui em comum com o minimalismo. Ela é alegórica, metafórica. Acho que é uma imagem aberta, uma metáfora forte. Mas é a evocação de uma sensação pessoal.

Meu trabalho fala disso... busco sensações. Dou-lhes um nome, uma dicionarização. E busco formas de melhor representá-las. Não vejo o menor parentesco com o minimalismo. Seria melhor falar de uma vontade ética...

*O que seria uma construção ética?*

Seria aquela que não possui excessos. É exata. Nada sobra. Uma mesa tem 4 pés e uma superfície. Isso constitui uma mesa. E uma ética.

28.01.99

Pressão em torno do indivíduo que se apresenta através de uma pressão nos olhos.

Pressão em torno do indivíduo que

Quando se chama

Quando se convoca a presença de

e clareza naquele que o evoca.

**miaflo.** S.m. e f. **1.** Uma ordem interna que direciona o olhar e as ações corporais para o alheamento. **2.** Ordenamento alheio ao indivíduo que, como forma de proteção, acaba por promover uma planificação do olhar, uniformizando semelhanças e diferenças que se expõem à sua frente. **3.** Paralisia temporária do gerenciamento das diferenças, acarretando um estado de torpor e ausência de reação.

**mavio.** S.m. **1.** Quando, em geral de olhos fechados, as luzes se apagam e enxerga-se duas linhas paralelas que tendem a se tornar uma. **2.** Vê-se o mavio quando se deseja algo longínquo e, através de meios imateriais, tenta-se alcançá-lo.

**nosfate.** S. m. **1.** Percepção de um dado novo num ambiente, que se mostra exatamente igual ao que sempre foi. **2.** Percepção de modificação de um ambiente, através de um elemento qualquer que escapa, que não se mostra. **3.** Alteração da percepção de um lugar por saber-se que algo externo a ele, paradoxalmente, o compõe. **4.** Turvamento de um ambiente por algo que sabe-se, porém não detecta-se.

**ô.** v. t. d. **1.** estado de suspensão em que se instala a percepção instantes antes de apresentar-se a algo por demais vasto e desconhecido. **2.** prenúncio, nor-

malmente envolto em uma ampla luz branca, de que algo paralisante e muito amplo está por vir. **3.** quando, diante da enormidade de algo desconhecido que se pronuncia, o que resta é a paralisia.

**olo.** prep. **1.** Partícula gramatical usada para pôr em movimento de devir palavras e outros fragmentos da língua. Quando juntas a esta preposição, verbos, adjetivos, pronomes, advérbios passam a ter seus sentidos desfeitos para tornarem-se, junto com o que se unem, uma terceira coisa. **2.** Para além de um elemento conectivo puro, **olo** destitui de sentido particular os termos gramaticais envolvidos em uma sentença para fazer surgir um terceiro sentido. Diz-se p. ex. “arra olo raar”, “mavio olo africo”, etc.

**raar.** pron. pess. da 2ª pessoa singular. **1.** Enodamento fibroso geralmente momentâneo, cujas inúmeras fibras organizam-se em forma de bola, postado um palmo abaixo do pescoço, mais precisamente entre os dois mamilos. Este enodamento ganha a forma de inúmeros brotos que estendem-se por entre os membros, cabeça, nuca e genitália, ultrapassando a epiderme em busca de floração. **2.** Elemento que instaura a ligação orgânica entre duas temporalidades, lançando sobre a presente uma suspensão e sobre a futura um chamado inexato.

Quando se convoca a presença de

Quando eu desejo uma direção, um caminho,

Quando se deseja um caminho cuja direção não é conhecida, convoca-se a presença de três estruturas.

Quando se convoca a chegada

1. através da pressão contínua dos olhos, três presenças surgem em torno do indivíduo.

2. Uma pressão contínua nos olhos que promove a chegada de três presenças

1. uma companhia nebulosa dividida em três partes, que tal qual uma capa, envolve o indivíduo.

2. um corpo de improvável visibilidade, dividido em três partes que, quando chamado, promove estabilidade e careza naquele que o evoca.

**Loce.** Adj. **1.** Pressão descontínua sobre o corpo. **2.** O corpo do indivíduo, pressionado por três presenças. **3.** A evocação e a imediata chegada de três presenças que entornam o indivíduo.

**Loce.** Adj. **1.** Uma companhia nebulosa, dividida em três partes que, tal qual uma capa, envolve o indivíduo. **2.** Um corpo de improvável visibilidade, dividido em três partes que, quando chamado, promove estabilidade naquele que o evoca.

30.01.99

Pensei em acumular entulhos embaixo de cadeiras, mesas,  
etc.

01.02.99

Segunda Feira. Dormi na casa de Sophia. Estranho... momentos bons... momentos ruins... sexo, muito bom...

Sonhei muito. E não recordo de nada. Aliás, o último mês foi cego de sonhos.

**estifo.** adj. **1.** Dois ou mais espaços que ocupam o mesmo espaço. **2.** Dois ou mais espaços sobrepostos onde se desenrolam, simultaneamente, dois ou mais acontecimentos sobrepostos, alheios uns aos outros. **3.** Dois ou mais acontecimentos que ocorrem sobrepostos um ao outro em espaços diversos que igualmente se sobrepõem em um mesmo espaço sem que

se percebam. **4.** Qualidade de espaços e acontecimentos que se interpenetram sem que um tome conhecimento do outro.

**vêdo.** S.m. **1.** União ou fusão dos fatos e das coisas existentes. **2.** Ligação entre fatos e coisas regida por algo invisível que promoveria uma ordem totalizada.



(sem data) 1999.

Pensei em uma sala quente e uma sala fria

Pensei em uma instalação. Uma série de objetos quebrados:  
colheres sem cabo, facas sem gume, garfos enferrujados, ca-  
deiras sem pés, etc.



Sacudido por imagens inesperadas ou frases sopradas, não foram poucas as vezes que minha pressão sanguínea caiu, que senti tonturas, ou que fui invadido por uma urgência sem propósito que me obrigava a andar. Apenas andar. Sem destino. Para tentar dissolver *Isso* que me invadira.

Recordo do corredor da velha casa neoclássica dos pais de minha ex-mulher. Em certa madrugada, percorrendo o longo trajeto entre o quarto e a cozinha, ele abriu-se sob meus pés. Seu piso, de nobre ladrilho vermelho, era agora penhasco. A casa não abrigava mais nada. Estômago e casa, contraídos, eram queda livre. Pedi por ajuda. Minha mulher acordou, me carregou até o quarto, me fez deitar e me perguntou o que havia acontecido. Algumas semana depois respondi lendo o caderno:

“Naquele dia, durante a madrugada, acordei e tive uma daquelas sensações de completo desnorreamento. Tentei olhar para a posição dos móveis e, ao menos no espaço, recobrar alguma forma de orientação. Mas não havia qualquer solidez neles. Tentei pensar no que havia feito ontem na tentativa de, no tempo, encontrar um amparo fixo, algum norte. O fato é que não me recordava de ontem. Porém, me veio nitidamente o sonho que havia sonhado na noite passada. Tentei pensar em antes de ontem e surgiu o sonho sonhado antes de ontem. Apavorado, vi que existe uma espécie de memória cronológica da vida sonhada, assim como existe uma memória da vida concreta.”

O caderno era aonde todo esse tipo de catrevage acabava por repousar. Como por exemplo, quando fui acordado numa manhã ensolarada com uma cálida

02.02.99

Quem? Ele... ele caminhou pelo bairro onde morava. Durante todo o percurso pensava que o ato de caminhar nada lhe somava. Não tranquilizava seu espírito, não exibia novas imagens aos seus olhos, nenhuma temperatura tampouco bafejava sua pele.

Apenas uma frase na cabeça lhe vinha à mente: “só a ficção me salva”. Repetia isso incessantemente até que a frase repetida criava volutas em sua cabeça repleta.

03.02.99

Hoje, às três da tarde estarei sem dormir há 48 horas. Curiosamente, me sinto muito bem. Só o corpo não supor-ta. Mas a adrenalina é perfeita.



voz feminina, de assustadora concretude, falando docemente em meu ouvido:

“Você sabe qual é o significado de um símbolo? O significado de um símbolo são todos os símbolos”.

Acordei aturdido. Certo, absolutamente certo, de que aquilo era uma revelação. A sensação em mim era algo além do convencimento intelectual. Era o que passei a chamar de “minha pequena epifania semiótica”<sup>188</sup>.

É possível que quando *Issó* se insinua por entre as falhas do cotidiano os limites que separam corpo e espaço se desfaçam. Certo dia, em 1997, na minha varanda fui surpreendido em pleno dia pela percepção de que não existiam espaços vazios entre as coisas.

A mesa da sala, as cadeiras, a janela que se abria para as árvores e a xícara cheia de café frio que repousava no chão, eram relevos de uma mesma superfície. Meu corpo estava igualmente imerso neste mesmo relevo infinito e minha consciência, alegre, percebia que não era minha. Era uma das extensões da xícara e das árvores, do chão e da janela, do café e do corpo adormecido de minha mulher.

Desta vez *Issó* reverberou em mim durante todo o dia, até dissolver-se aos poucos na ficção cotidiana. Pude, ao menos brevemente, experimentar o sentimento de pertencer a algo. Era um pertencimento muito profundo. Cujas densidade me levou anos depois na direção de uma prática religiosa.

Porém, naquele momento o que fiz dele foi arte. Esta sensação gerou a primeira palavra que criei para *Issó*. E ela foi o primeiro verbete de meu dicionário. Chamei este substantivo de *vêdo*:

---

**188** Até hoje tenho dificuldade de explicitar o conteúdo ou comunicar essa verdade muito intensa que se abateu sobre mim. Eu poderia dizer que a voz feminina não expunha nada de novo dentro das filosofias da linguagem, da lógica ou da semiótica. Lacan, Wittgenstein, C. S. Pierce ou mesmo K. Gödel, já diziam que um signo significa outro signo, evocando um ciclo vicioso próprio das linguagens e esta recursividade foi indicada como a impossibilidade de comprovação da verdade. Mas a voz feminina dizia mais que isso. Dizia que um signo significava não outro signo mas todos os signos ao mesmo tempo.

05.02.99

No hospício da Tamarineira: um dos internos escreve sobre um papel a palavra “mãe” e logo depois sobre esta escreve a palavra “José”. É difícil ler ali alguma coisa. A folha de papel está inteiramente ocupada por uma palavra sobre outra palavra.

08.02.99

Construir uma caixa que conserve estabilizada a temperatura de 36,5 graus. Guardaria nela pedras aquecidas por minhas mãos.

09.02.99

- *Qual é a questão mais importante?*

- Creio que a anterioridade da expressão. O momento anterior a comunicação. Antes da palavra.

- *Aquilo que não pode ser dito?*

- Sim. É terreno obscuro. Muitas atividades humanas fazem, se referem a este lugar. Religião ou sentimento religioso, refere-se a isso. A arte, herdeira da religião, salvaguarda este mesmo impulso de dirigir-se a este lugar, anterior às expressões.

- *A dúvida que me vêm é: existe de fato uma situação anterior a comunicação? É possível separar meio e mensagem? Mesmo as religiões não seriam em si mesmas linguagens? Afinal, existem muitas fés e conseqüentemente muitos ritos. O rito não seria ao mesmo tempo a fé?*

- É... esta é uma questão interessante. Provavelmente falar de qualquer anterioridade dos fatos e das coisas seja no máximo falar de arquétipos. E arquétipo é, em si, a inexistência física. É apenas direção, potência de vir a ser, latência das coisas.

- *Neste caso, seria a latência. Mas provavelmente seu problema com a arte seja também ligado ao corpo.*

- Sim... é um grande problema.

**vêdo.** S.m. **1.** União ou fusão dos fatos e das coisas existentes. **2.** Ligação entre fatos e coisas regida por algo invisível que promoveria uma ordem totalizada.

Em português os substantivos possuem sexo e gênero. São masculinos ou femininos. O inglês é mais generoso e a eles abre a possibilidade da neutralidade. Mas o que gerou *vêdo* não era macho ou fêmea. E tampouco era neutro.

Logo, logo, no primeiro balbucio, a dificuldade se impôs. Pois sempre haverá as tais “coordenadas semióticas” demonstradas por Deleuze e Guattari que, antes de permitirem a fala, obrigam a falar <sup>189</sup>.

Displicentemente, quem sabe enfeitado pela feitura paródica de um dicionário que se iniciava, não pensei nisso. E *vêdo* passou a ser, infelizmente, um substantivo masculino.

Abriu-se logo no início a vastidão deste dicionário. Era necessário, caso mergulhasse nesta idéia até o fundo, refazer uma gramática. No horizonte se fazia necessária a construção de uma gramática onde não poderia haver coordenadas que constrangesse *Issó* como macho ou fêmea. Tampouco inibir sua potência em um “neutro”, esta categoria abjeta. Aliás, neste dicionário que tentava descrever forças, nunca poderia haver um “neutro”. Pois, simplesmente, não existem forças neutras.

Além destes machos, fêmeas e destes neutros impotentes e sem vigor, se enfileiraram todos os outros precários personagens das línguas. Os maltrapilhos adjetivos que nunca poderão ter a substância dos substantivos; os verbos coxos que nunca emitirão a voz dos pronomes. Os singulares zarolhos que nunca verão as amplas pradarias do que é plural. E a megalomania dos plurais que nunca sentirão o cheiro do que é singular. Todo esse teatro dos horrores é como bem como dizem Deleuze e Guattari: “A linguagem não é mesmo feita para que se acredite nela, mas para obedecer e fazer obedecer” <sup>190</sup>.

Displicentemente chamado de macho, *vêdo* foi montado como áudio-instala-

---

<sup>189</sup> DELEUZE, Gilles e Félix Guattari. *Mil Platôs Vol. 2.* São Paulo: Editora 34, 1995.p. 11-20.

<sup>190</sup> *Idem.* p.12.

10.02.99

Compor imagens por similaridade simbólica.

Compor imagens por descontinuidade simbólica.

22.02.99

África é o masculino de África. Aos olhos europeus, África é o continente do inconsciente, do feminino no que o feminino possuiria de “dark continent”. Dotar a África de pênis seria evocar um controle para o descontrolado.

(sem data) 1999

Há um ano e meio atrás fiz uma rodilha com meu pênis. Ele transformou-se, aos olhos da câmara fotográfica, num orifício. O orifício lembrava um ânus ou uma vagina. Um pênis-orifício.

02.03.99

Sonho:

As margens de um rio. Aquele homem. Uma velha casa. Casa de três andares. Muitas pessoas em seus jardins arruinados. Aquele homem matou a todos. Sobrou apenas eu, escondido no estábulo, atrás de um cavalo recém-nascido e dois cãesinhos.

09.03.99

O Vazio é redondo.

O nada é arredondado.

ção, em maio de 1997, no Instituto de Arte Contemporânea da UFPE. Naquela sala, minha voz manipulada digitalmente, formava camadas sobrepostas de um mesmo texto escrito por mim. O texto era longo. Para não cansar o leitor, transcrevo apenas seu primeiro parágrafo:

“Todas as possibilidades, todos os devires de conformação coabitam esta substância. No plano das conformações matéricas, é como se mármore, elefantes, samambaias, garças imperiais, jericos, pradarias, hominídeos, vermes, babaçus, camundongos, falésias, formassem um só corpo. Um animal. Uma criatura repleta, plena dos inúmeros e diversos devires. Esta criatura também é, em potência, todos os sistemas de medidas e todas as categorias. Fahrenheit, raízes quadradas, centígrados, Celsius, dólares, nós, centímetros, braços, luas, quilates, dias, gerações, passos, épocas, cordas, matrizes, quantuns, arrobas, cruzeiros. Todos os modelos mentais da geometria, triângulos, quadrados, octaedros, circunferências, paralelepípedos, elipses, estão lá, em potência de traço. As línguas se entrecruzam num só jorro constante em camadas interpenetrantes de hebraico, sânscrito, tacuch, português, brâmane, inglês, esperanto, zulu, mirandez. E para além do som das línguas, todos os piados e grunhidos animais, todos os arrastares de móveis, lábios a salivar, baques, os roncões e revirares de intestinos, tecidos a se rasgar, escarros, estalares de sementes, rangeres, bateres de asas, fôlegos e resfôlegos, piscares, sugadouros, pêlos a rebentarem, borbulhações, deglutições, bocejos e urros de tédio, o pulsar surdo do sangue, todas as notas musicais e seus harmônicos, todos os acordes e desacordes. E também todos os silêncios”<sup>191</sup>.

Fragments deste texto foram escritos manualmente em pequenos bilhetes de papel e fixados em por toda a sala. Teto, chão, portas e janelas. Em um canto da instalação, entre dois tamboretos de madeira, havia um significativo volume de argila. Nesta argila podia-se ver o molde negativo das pernas de duas pessoas que nos bancos se sentaram. E que preencheram com esta argila o vazio que havia entre elas.

---

<sup>191</sup> O texto aqui transcrito é a versão que fiz anos depois, em 2001, e que introduzi em meu livro “Antão, O Insonne, de Tomé Cravan”. Nele o leitor poderá lê-lo na íntegra. CRAVAN, Tomé. **Antão, O Insonne**. Documento Areal 6. Porto Alegre: Ed. Zouk, 2008.p. 133.



27.03.99

Na vida, nada indifere.

Na vida, tudo difere.

A indiferença verdadeira é reservada apenas aos túmulos.

05.04.99

Madrugada. Trato meu caderno como meu cão de guarda.

Leio algo sobre Gérard Nerval. Apaixonante. Trata-se de uma espécie de família. De fato, o cisma, o vácuo acusado pelo movimento romântico me atinge. Possivelmente o cisma. Razão e fé. O vácuo da função transcendente das religiões.

(sem data) 1999.

Às vezes um sonho me satisfaz como uma obra.

09.04.99

É possível que esteja desenvolvendo alguma espécie de pânico. Medo de gente. As vezes é superável. As vezes incontrolável.

11.06..99

Sonho: Um elevador me leva até a cobertura de um prédio. Lá existiam algumas casas de madeira onde camponeses cultivavam a terra vivendo ali entre filhos, árvores e flores. Acho o lugar fascinante e passo a conhecer as pessoas. Vejo um arbusto semelhante a uma parreira de flores róseas em forma de corneta. Pergunto para uma mulher como se chamava tal flor. Ela arranca uma delas e diz oferecendo-me: "Chama-se AVECLO".

Ninguém ouve. O chão da Ponte Duarte Coelho ecoa em minha cabeça. Um passo após o outro. A cada encontro de meus calcanhares com a pedra, a ponte retoma seu dizer. Um murmúrio de batuque. Eu sou o tambor que oferece a pele esticada para a voz deste encontro. Eu sou caixa de ressonância, que oferece a pele esticada para a voz desse encontro. Carne, ossos e pedra. Assim, eu sou passagem para a ponte.

Ninguém ouve. Isso não chega pelos ouvidos. Essa queda surda que invade cada passo, só é ouvida através de meus calcanhares. É certo que este baque se estende como onda, de dentro para fora e pareça querer transbordar pelas orelhas. Aqui, cruzando o Rio Capibaribe, toda a cidade corre atrás de suas urgências. E eu, passo a passo, ouço a ponte mugir. O que sinto em meu corpo é eco. E o que agora falo é o eco desse eco. São as ressonâncias surgidas entre eu e a ponte.

Inerte? O que é inerte se tudo quer viver em mim? Tudo é reverberação em minhas entranhas e é assim que tudo se perde em mim. Ao mesmo tempo, o que vibra comigo me carrega para mais longe de mim. Auxilia-me na árdua tarefa de manter-me perdido. Cada vez mais perdido de meu início. Cada vez mais longe de meu início.

Assim como a ponte atingiu-me sob meus calcanhares e, subindo por meu corpo, esqueceu-se de si, perdendo-se em minha matéria, eu também posso servir de vereda para a perdição de outrem. Posso esquecer-me de mim em alguém e levar alguém a perder-se de si através de mim.

Era o ano 2000, quando cruzei a Ponte Duarte Coelho, no centro de Recife. Ainda não havia, Heidegger, Espinosa ou Gilles Deleuze. Esta intuição ocorreu como um tremor. Um tremor entre eu e ponte.

Havia em mim e em meus tremores, é certo, Claude Lévi-Strauss e sua descrição da língua *chinuque*, falada por índios do Noroeste da América do Norte e da inerente poesia que lhe serve de trama. Nesta língua, onde adjetivos são

26.07.99

Surgiu diante de mim um homem. Ele está no alto de uma montanha. Posso vê-lo. Está longe. Vejo sua silhueta. Seu contorno escuro. O céu lhe serve de fundo. Luz lunar. Seu corpo pesa. É possível ver sua cabeça baixa. Ela pende para frente, medindo algo. Já o ventre, triste, antecipa os cálculos da cabeça. E se contorce.

Como um prédio arruinado, seu corpo decidiu-se pelo movimento. E caiu. Ouço o som grave de um sino.



tratados como sujeitos, a “maldade” por exemplo não surge como atributo de um homem. Ela é entidade que se apossa de homens. Antes de descrever um “homem mal” que mata uma “pobre criança”, os índios *chinquês* dizem que a “maldade do homem matou a pobreza da criança”<sup>192</sup>. Habitava em mim também as descrições do biólogo e antropólogo Gregory Bateson sobre as relações de perseguição e fuga travadas entre o cão e o furão, entre o ópio e o homem<sup>193</sup>.

Havia o *Poema da Tarde*, de Murilo Mendes, evocando o buliçoso repouso das coisas e do homem que as observa, atado a si, atingido pelo inaugural disso que o invade<sup>194</sup>. Também me habitava o marinheiro Marlow de *O Coração das Trevas*, que pensava o significado de um episódio como algo que não estava em seu interior “como um caroço de noz”, mas fora, “como o calor que provoca névoa”, como os halos de vapor que o “fantomático luar por vezes faz visíveis”<sup>195</sup>.

Quartzo, esmeraldas, ouro e prata. Seixo, areia e água. Libélulas, louva-deus, esperanças e moscas. Lobos, galinhas, ornitorrincos, burricos e homens. Nada possui bordas. Tudo escorrega e procura escapar. Tudo quer ir na direção de seu fora. E sua rota de fuga favorita é sempre outra coisa ou alguém. Assim, o ferro escapa na direção do ar e o ar na direção do ferro criando a ferrugem. O vento foge de si, em direção às catedrais, e estas escapam junto com ele, na direção das ruínas.

Do que ocorreu na ponte, fiz um pronome. Seria um pronome da primeira pessoa do singular. Se a sensação era anterior a qualquer análise, sua formulação foi prenhe de deliberações. O “eu” que formulei para minha língua nada possuía em comum com qualquer coisa capaz de pensar-se, à maneira de um *cogito*. Havia um “eu” na ponte. Como havia um “eu” naquele ruído ensande-

192 LÉVI-STRAUSS, Claude. *O Pensamento Selvagem*. Campinas, SP: Ed. Papirus, 1997. p. 15.

193 BATESON, Gregory. *Natureza e Espírito: Uma Unidade Necessária*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987. p. 23

194 Diz o “Poema da Tarde”: “A tarde move-se entre os galhos das minhas mãos. /Uma estrela aparece no fim do meu sangue, /Minha nuca recebeu o hálito fino de uma rosa branca. /Todas as formas servem-se mutuamente, /Um de pé, outras se ajoelhando, /Outras sentadas, /Regando o coração e a cabeça do homem: /E dentre os primeiros véus surge Maria da Saudade /Que, sem querer, canta.”

195 CONRAD, Joseph. *O Coração das Trevas*. Lisboa: Editorial Estampa. 1988. p. 21.

2001

02.09.2001

Sonho: uma ponte grande nos estados unidos é alvo de ataques terroristas. Era algo como a "Medison". Eu via muitos corpos empilhados. Uns sobre os outros. Muita gente imprensada.



cido do centro do Recife. “Eus” era o que me vinha. Um “eus” que podia ser simplificado por um “algo”. Algo que se desfaz a cada instante, semelhante às marés, às forças naturais. Algo que se alimentaria de sua própria destruição:

**arra.** pron. pess. da 1ª pessoa singular. **1.** algo de funcionamento intenso destinado a reter e reconduzir as várias retenções e reconduções vindas de outros algos. **2.** algo que balbucia através de outro algo que também balbucia. **3.** algo que é fruto de uma matriz perdida, e que, por sua vez, será uma matriz perdida para outro algo.

Não há registro da primeira montagem de *arra*. Era uma sala arruinada. A altura era igual a extensão. Lá em cima, o telhado abria-se em frestas para a entrada do céu. Por aqueles rombos a chuva escorrera anos a fio lavando as paredes, deixando atrás de si um fértil caminho de lodo. Apenas uma porta dava acesso à este cubo. Ali funcionara uma das salas de máquinas do antigo complexo têxtil Tacaruna.

Com *arra* um píer de madeira passou a surgir à soleira desta porta de entrada. Subir aqueles degraus era a única forma de entrar. A três metros do chão o píer abria as vistas para que toda a ruína da sala-cubo se mostrasse ao público.

Sobre o chão úmido de lajotas quebradas e cimento rachado, seis camas impecavelmente limpas foram preparadas para o descanso. E amarradas ao para-peito do píer, tal qual amarras de barco, grossas cordas de lingüiça subiam na direção das frestas do telhado, ancorando algo que estaria para além. Impresso na parede acima de uma das camas, podia-se ler o verbete de *arra*.

04.09.2001

Quase um ano sem escrever. Escrever em cadernos, quero dizer. Vou à cidade do Porto hoje à noite. A exposição abre em dez dias.

Perdi o hábito de escrever. O que é importante de ser relatado? Que tal as expectativas de conhecer Portugal?

Portugal. É provável que eu fosse mais antropólogo que artista.

05.09.2001

Talvez nunca sinta algo tão familiar, tão confortável quanto Portugal. E, especificamente, o Porto.

05.09.2001

O sono aqui em Portugal tem sido diferente. Sinto como se aqui o sono fosse mais grosso e áspero.

08.09.2001

É difícil justificar para mim mesmo o que me leva a escrever isto. Muito provavelmente trata-se de resolver algo em mim, antes de tudo. Tornar mais claro para mim o que a religião passou a ser, a partir de certo momento de minha vida. Que lugar ela ocupa em minha vida hoje. E o que me parece ser o dado mais dramático: qual espécie de contorção intelectual eu desenvolvi para sobreviver como indivíduo ligado ao mundo laico, secularizado e, paradoxalmente, praticar uma fé religiosa.

Não tenho muitas dúvidas que a conciliação entre o mundo contemporâneo e o que há de mais arcaico pode provocar fraturas. Gelo e fogo: assim rompe-se o ferro. Gelo e fogo: assim rompe-se uma psique.

É possível que tenha adiado este confronto comigo mesmo. Pois, insidiosamente, a religião espraizou-se em minha vida. Como água que escorre lentamente de um cano furado,

Logo na primeira madrugada os ratos invadiram *arra*. Foram ali para roer as cordas de carne que ancoravam o céu na terra <sup>196</sup>. Fizeram de *arra* sua casa. E ali, mantidos a cada dia com carne nova e limpos lençóis, deitavam os sumos de seu leite. Em três dias, no rastro dos ratos, chegaram as baratas. Foi aí que os recursos escassearam. Não havia como manter por muito tempo, atados por nós de carne, céu e terra. Nem como manter alvos os lençóis manchados pelo coito ininterrupto destas núpcias de desiguais.

Cais para os detritos deste matrimônio, *arra* era atracadouro para tudo o que costuma rastejar. O que se escondia em tocas assombreadas era conduzido à luz deste porto. *Arra* foi desmontado em uma semana, com meu total consentimento, por oferecer risco à saúde pública.

O que moveu a construção deste pronome não vinha de um olhar escultórico. E se a filosofia, a biologia e a literatura formaram uma primeira camada de racionalização deste tremor que senti sobre a Ponte Duarte Coelho, não foram suas textualidades que se impuseram como expressão.

---

**196** A primeira montagem de *arra* foi produzida para o “Núcleo Contemporâneo”, com curadoria de Paulo Bruscky. Era uma das mostras da programação do 45º Salão de Artes Plásticas de Pernambuco. Este evento foi marcante no cenário nacional por anunciar um processo alternativo ao formato tradicional de Salões brasileiros que iria ser implementado 3 anos depois. Foi montado em 2002 na Antiga Fábrica Tacaruna e contou com um leque amplo de artistas brasileiros. Esta exposição seguiu a lógica padrão dos eventos de artes plásticas no Brasil nos quais o imediatismo da divulgação pública é mais importante que obras, artistas, reflexão crítica e documentação histórica. Mesmo contando com financiamento público os registros fotográficos de obras foram parcialmente perdidos. O catálogo, excelente peça gráfica, único resíduo de todo este empreendimento financeiro, humano e histórico foi publicado dois anos depois repleto de omissões além de conter erros gravíssimos quanto a autoria das obras. Como dado histórico vale a pena citar que esta reforma do modelo tradicional de salões de arte foi proposto ainda em 1999 por mim e pela artista e professora Oriana Duarte ao secretário de cultura José Carlos Viana. Foi uma proposta de parceria entre o Instituto de Arte Contemporânea da UFPE, dirigido na época por mim, e a Fundação de Cultura da Cidade do Recife. As idéias de bolsaamento de pesquisa para artistas ao invés de prêmios, de bolsaamento para pesquisa e produção de ensaio crítico-teórico sobre a produção pernambucana com garantia de publicação foram assimiladas e implementadas 3 anos depois quando esta mesma equipe estava no governo do estado. Não houve por parte da Secretaria de Cultura do Estado qualquer referência a estas negociações com a UFPE tampouco as idéias trazidas ali por dois de seus professores. (**Quadragésimo Quinto e Quadragésimo Sexto Salões de Artes Plásticas de Pernambuco**. Recife: Governo do Estado de Pernambuco. 2004)



umedecendo aos poucos tudo ao seu redor, ocupando cada falha do piso, empoçando cada relevo acidentado.

07.09.2001

João Ribeiro Teles: é o nome do pequeno toureiro português.

A tourada portuguesa revela muito as diferenças entre Portugal e Espanha. Se na Espanha homem e touro se confrontam num mesmo plano com espada e capa, em Portugal o homem está montado em um cavalo e separa-se do touro por uma lança de uns 3 metros. O embate não possui qualquer virilidade. No correr deste espetáculo covarde, são usados vários “ferros”, de vários tamanhos, que entram nas costas do touro. Só as últimas das espadas são mais curtas. Ou seja, a distância entre o cavaleiro e o touro só diminui quando o animal está cada vez mais depauperado. A música que toca tem algo de marcial, muito semelhante à espanhola. Mas não possui nada de sensualidade.

08.09.2001

No mercado público os sons são mouros, mesmo aqui no Norte. Negocia-se aos gritos, com todas as ferramentas necessárias para se seduzir alguém: elogios, falsa intimidade, drama, cultivo de culpa no outro. Isso seria um elemento mouro? Ou seria algo mais simples: pobreza. Pobreza que costuma levar à rua o que se passa na cozinha da casa?

08.09.2001

Recordo-me de Gillo Dorfles que não vê no português falado em Portugal a música e a sensualidade do português brasileiro. Isso é um completo equívoco. Há uma bela música e muita sensualidade aqui em Portugal. Na porta de uma suspeita casa de fado, um grupo de velhos bêbados e pobres bradavam como que num pregão: “vamos à Leiria!!”

Eu já havia sido tocado fortemente por entulhos e destroços montados por artistas plásticos. E não foram as amargas memórias soviéticas, ou o “conceitualismo romântico” de Ilya Kabacov o que me interessava em instalações como *The man who flew into space from his apartment*. Antes, era o ato deliberado de cuidadosamente projetar e edificar escombros.

A Fábrica Tacaruna, esta ruína tão especial, nunca foi recuperada. Tampouco deixaram que finalmente caísse. É mantida como arquitetura em coma, suspenso há décadas entre a vida e a morte. Em breve a Fábrica Tacaruna terá tanta história como ruína quanto como construção.

Ainda em 2002, meses depois do final da exposição, retornei a Fábrica vazia. Os labirínticos quatro andares guardavam salões dentro de salões. No terceiro andar da torre principal escolhi o espaço onde se daria a segunda versão da mesma palavra. *Arta* ganharia a forma de performance para vídeo. Seria uma ação física simples, pensada especificamente para ocorrer naquele espaço degradado.

O salão possuía oito grandes janelas arrebentadas por onde uma alva luz de tarde se derramava. Seu chão era coberto por uma fina poeira branca acumulada nos últimos cinquenta anos. Fezes ressecadas de ratos, pombos e morcegos davam àquele chão de fábrica a aparência de pele velha.

As paredes coloridas pelo lodo faziam com que os olhos fossem na direção do teto e ali encontrassem as imensas vigas de ferro que se desfaziam em pó de ferrugem. Em dia de chuva tropical, ali na beira o mar, as paredes certamente choravam. Do teto inchado minava toda aquela água que banhava os andares acima e escorria suja pelas belas colunas de ferro fundido, lavando o chão e os cacos de vidro de janelas e portas quebradas.

Escolhi um dia de verão. Vesti-me de branco. Ensaquei a camisa de linho na calça engomada e cingi o cinto preto na cintura. De sapatos bem engraxados, pentei os cabelos e entrei ali, resoluto. Limparia com a minha roupa alva aquele lugar.

11.09.2001

Eu, Basbaum, Edson assistimos na TV de um restaurante a queda das torres do World Trade Center. O chão sumiu sob meus pés. Ficção e realidade dão as mãos. Estou tonto como se estivesse bêbado. Na instalação de Edson, que possui muitas televisões, sintonizamos as TVs. Depois das torres os aviões foram para o Pentágono e para Casa Branca.

12.09.2001

Releio o diário. No dia 02 de setembro sonhei com um ataque terrorista em uma ponte em Nova Iorque. Vi corpos mortos empilhados.

14.09.2001

“Mirandês”, dialeto falado no interior de Portugal. Ao que parece, fala-se na região de Miranda.

Uma estranha roupa de região de Barroso: uma espécie de capa de palha, semelhante a uma casa que anda.

15.09.2001

Ver: “Antologia do Humor Negro” de André Breton.

12.10.2001

Deleuze e Guattari falam da linguagem como corpo e como elemento modificador dos corpos vivos. “Transformações incorpóreas” é o termo deles.

Fiquei pensando em “transformações supra-corpóreas”. Pensando que a palavra e suas conseqüências físicas de fato seriam substância. Substância sobre substância. Como a ação da água que descolore o vinho. Ou o vinho que colore a água. Ou a lâmina que se acomoda e ao mesmo tempo reacomoda a carne.

Por cerca de vinte minutos ininterruptos rastejei pelo chão, esfreguei-me em paredes e colunas. Com as costas, varri cada canto. Com os braços, poli a madeira das portas. Com as coxas, limpei as colunas. Meu rastro de suor marcava a trilha desse rastejar convulso.

Sem ar, com um dos joelhos cortados pelos cacos de vidro, prostrei-me exausto em certo momento, no centro da sala, esperando meu peito estourar. Reiniciei o processo até que não mais suportasse. Parei trôpego ao pé de uma coluna e dei por acabado o serviço. Bati a poeira da roupa, realinhei os cabelos desgredados e, meio desgovernado, sai da sala.

Limpar o chão com meu corpo purificado pelo branco era inútil. Para limpar era preciso sujar. Toda pureza se esvaia. Elegância e a sobriedade, eram se dissolviam. Os movimentos contidos e decididos do início tornam-se crescentemente descontrolados. Músculos que não sabia possuir eram acionados enquanto rastejava. A respiração era forçada a encurtar buscando em outro ritmo uma forma de livrar-se de tanta sujeira. O gosto de terra mofada invadia a boca e tornava a saliva grossa uma espécie de lama. O suor misturava-se com os resíduos e recobria a pele feito pasta. E, ao fim, o que sobrou daquele corpo foi uma imagem assemelhada àquela do salão arruinado em que resolveu entrar.

Esta fúria asséptica de *arra* faz rir. Pude ver isso nas poucas vezes que exhibi este vídeo. Não é um riso confortável. Ele vem de algo desproporcional que envolve a ação. Da desproporção e do despropósito. O mesmo impulso grotesco do dicionário vai da palavra para a imagem criada para *arra*.

## 6. Tempo e escultura

Andrei Tarkovski dizia que a essência do trabalho de um diretor de cinema era “esculpir o tempo”<sup>197</sup>. Para ele a imagem cinematográfica levava ao extremo o significado da palavra japonesa *saba*. *Saba* é o fascínio pela matéria corroída que exhibe em sua pele as marcas do tempo acumulado. São os sinais de velhice

---

197 TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o Tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p.72.

Mas nisso há algo de ortodoxo. É uma vontade se síntese ue possuo. Uma vontade de acomodar, reintegrar, partes repar-tidas de um antigo discurso.

Seria possível? Ser religioso e artista e cientista? Todos estes discursos na forma que acabaram por se organizar são excêntricos em relação uns aos outros. Seria possível um discurso concêntrico?

12.10.2001

Tenho a profissão e a projeção profissional no circuito nacional que sempre quis ter. Não tenho conseguido suportar este meio profissional e arte não me emociona mais. O que seria isso?

As pessoas são realmente arrogantes e pueris. Elas tendem a respeitar aqueles que os desprezam. É realmente incrível... Quanto mais antipático, mais se angaria o respeito destas pessoas...

19.10.2001

Rua Saint Roman, 226. F. 2513 8145. Copacabana.

04.10.2001

Onde as causas adormecem.

Onde todas as causas bocejam.

Penso nisso como uma imagem boa sobre a natureza conciliatória da cultura brasileira.

06.10.2001

Uma calça e um par de botas repousam sobre um tronco de árvore morta.

em cascas de árvores, é o desgaste em páginas manchadas pelos dedos que as percorreram, é o desalinho em rostos cansados após um esforço <sup>198</sup>. *Saba* é, portanto, o tempo.

Em seus filmes Tarkovski deixa clara sua íntima ligação com *saba*. Nestes longos planos sem corte os corpos andam, o vento sopra, as mãos titubeiam, os pés tropeçam, os vidros lentamente rolam e arrebentam-se no chão, o leite escorre e preenche as frestas do assoalho. O tempo é o protagonista da ação filmada.

Este tempo que age nos planos-sequência, despedaça e redefine a idéia de representação. Em “Nostalgia”, um personagem de sobretudo preto está dentro de uma antiga e arruinada piscina romana. Ele tenta acender uma vela e com ela acesa atravessar esta piscina seca sobre a qual sopra uma insistente brisa. Ele quer levar a vela acesa, de um lado a outro daquela grande vala de pedras. Mas a vela insistentemente apaga. E ele é obrigado a retornar ao ponto de partida, reacender a vela e tentar novamente essa caminhada. Este plano sem cortes só acaba depois de cerca de 10 minutos de ação <sup>199</sup>.

Depois deste plano, me pergunto se houve representação, se aquele corpo tenso e exaurido representou tensão ou exaustão. E quanto ao filme “O Espelho” onde o olho da câmara flutua através da porta da cozinha de uma choupana, revelando a brisa que sopra pela janela, que balança quase imperceptivelmente uma toalha de pratos branca? Sobre aquela mesa vazia, repousa a louça de um café da manhã já tomado. Mas a brisa torna-se vento repentino e a garrafa se desequilibra com o vento, rolando devagar pela mesa, despencando intacta no chão <sup>200</sup>.

Não há cortes. A imagem filmada é a inclusão de uma temporalidade dentro de outra temporalidade. A integridade daqueles minutos passados é exibida dentro da temporalidade presente do espectador. E este se vê obrigado a suportar o arrastar milenar destes minutos.

---

198 *Idem*. p. 66.

199 *Nostalgia*. Andrei Tarkovski, 1983.

200 *O Espelho*, Andrei Tarkovski, 1974.

30.10.2001

Idéia: me veio a imagem de luzes “moles”. Seriam “fachos” de lona murcha que saíam das janelas de um local específico. A lona precisa ser dura o suficiente para que suas dobras no chão fiquem evidentes e o volume total bastante desengonçado. Quem sabe unir a isso a rampa de barro e o quadro negro?



Eu não conhecia Tarkovski para além de sessões de arte que freqüentei aos 16 anos de idade. E ninguém aos 16 anos já morreu o suficiente para entender o tempo. Porém, algum tempo depois, ao mergulhar nas artes plásticas, me encontrei com essa potência do tempo esculpido e da palavra japonesa *saba*, através das *performances* produzidas a partir dos anos 60.

Foi fundamental para mim ver na Alemanha, na videoteca do Centro de Arte e Tecnologia de Karlsruhe, uma imensa quantidade de performances filmadas que não era acessível em 1998 no Brasil. Passei ali pelo menos três dias vendo aquele acervo precioso.

Assisti inúmeras pequenas ações de Joseph Beuys registradas em super 8, em vídeo e outras feitas para a televisão pública alemã. Vi a clássica *I Love America and America loves-me*, até hoje de um poder incomum. Assisti todas as performances disponíveis de Marina e Ulay Abramovic além de muitas de Herman Nitsche, Chris Burden, Vito Acconci entre outros.

Nestas obras é nítida a vontade de expor o tempo através do corpo que se depaupera e assim, supostamente, turvar as fronteiras entre a noção de arte e vida, de representação e apresentação, de ficção e realidade. Para estes autores o recurso do plano-seqüência parece ter sido a melhor estratégia.

É certo que nem todas estas obras foram produzidas usando este recurso de linguagem cinematográfica. Mas a grande maioria destes artistas encarava o filme como matéria neutra. Acreditava que o filme era registro puro de uma ação, recurso de captação pura da realidade. É certo que eles não tinham no horizonte de seus interesses que o filme é linguagem. Linguagem codificada como todos os suportes anteriores ao cinema.

O corte e a montagem surgem em várias destas obras como o encurtamento inevitável de uma ação que durou horas ou dias. Propositadamente descuidado com relação à linguagem áudio-visual, parte da obra de Ulay e Marina, de Acconci, Burden, Gordon Matta-Clark, Bruce Nauman entre outros, buscavam a neutralidade do registro e se limitavam a documentar. Sem perceber, ou sem querer se envolver, esta geração de artistas inevitavelmente encostava naquilo que os cineastas chamavam de “documentário”.



19.11.2001

Sonho na Catedral Ortodoxa do Rio de Janeiro: Estava em uma casa, uma cobertura, de onde via-se o topo de outros prédios. Uma bomba caía entre nós. Estávamos em certo número e éramos familiares. A bomba possuía astes como se fossem hélices. Ela caía no chão e não explodia. Eu a pegava, quebrava suas astes e arremessava de volta. Saíamos, eu e meus pais, pela varanda, paa o andar de baixo e víamos o horizonte dissolver-se. Era semelhante a uma foto que queima, ou uma película de cinema que lentamente queima. Era o “fim”. Mas, atrás do “fim”, a existência mantinha-se. Eram mulçumanos que tomavam as cidades. O cenário era de guerra. Um soldado árabe separava homens de mulheres e forçava todos a despirem-se. Um tipo de peça metálica era como que fixada em meus testículos e algo me puxava. Acordo com repuxão nos bagos.



Mas neste mesmo período histórico, dentro da curtíssima história do cinema e de sua teorização, a própria categoria de documentário já entrava em colapso. “Crônicas de Verão”, documentário de Edgar Morin e Jean Rouch, expunha, já em 1960, que a câmara artificializava depoimentos apenas pelo fato de estar presente no ambiente, na frente de um entrevistado. O entrevistado, já adestrado pela linguagem recém-nascida do cinema compunha um personagem de si mesmo sem se dar conta. A voz em off sobre a imagem dos passos cansados de uma mulher em uma rua parisiense dotava o depoimento, por mais real que fosse, de uma dramaticidade que não parecia pertencer ao registro puro e neutro da vida <sup>201</sup>.

Mesmo que o discurso do *performer* fosse o de anular estes anteparos de linguagem, mesmo que tantas vezes tenha ouvido artistas de minha geração chamar estes procedimentos de “formalismo”, o que vi acontecer foi estes artistas delegarem à profissionais de cinema e vídeo as escolhas de luz, de movimento de câmara, de captação de som e, posteriormente, de edição das imagens. Ou seja, os processos cinematográficos de manipulação de linguagem acabavam por entrar na obra, se não pelas mãos dos artistas plásticos, pelas mãos de cineastas.

Num certo sentido, performances ou ações físicas pensadas para serem captadas em filme irão inevitavelmente cruzar processos, técnicas e formas de produção. Há ali um corpo em ação e, no mínimo, uma câmara. Esta câmara pode estar em movimento ou fixa. E optar pelo tipo de movimento ou pela fixação da imagem é, queira-se ou não, construir um discurso.

O espaço onde ocorre a ação filmada igualmente destila sentido. Mesmo que a opção seja anular o espaço, torná-lo um fundo branco e anódino como fez tantas vezes Marina Abramovic. A intenção de não somar significado a ação, de reduzir a imagem a um corpo que se fere dentro de um cubo branco, acaba por trazer outros sentidos. O sentido de asséptico, de hospitalar, de isolamento, invade aquele cubo branco que se quis apenas negação de tempo e espaço.

---

201 Crônicas de um Verão. Edgar Morin e Jean Rouch, 1960.

20.11.2001

Imagem: eu lavo um bebê ensopado de sangue.

23.11.2001

O efeito da maconha desta vez produziu um total desmemoramento em mim. Não havia mais o instante. Nada. Nada que eu fazia se fixava. Me lembrava apenas do que era de alguma forma “antigo” em minha vida: meu nome era Marcelo, eu era filho de Antonio e Lisete. E Sophia era também um porto firme. E nada mais. Não havia mais

tomavam.

Depois do efeito passar, lembrei de vovô. Pouco antes de morrer, tomou remédio para esclerose. E memórias muito antigas ressurgiram. Porém, não surgiram como elementos do passado. Surgiram como urgências do presente. Ele passou a gritar: “Desamarra o cavalo!! Desamarra o cavalo!! Preciso trazer a parteira!! Josefa vai parir!! Antonio vai nascer!! Desamarra o cavalo!!”.

28.12.2001

O sistema crítico, como todo sistema de pensamento tradicional monta-se ainda sob o paradigma da auto-referência (autofagia). Trata-se de uma herança moderna, que pensa e se organiza de forma disciplinar. No modernismo as disciplinas montam-se de forma concêntrica, afastando de si aquilo que aparentemente não participa de seu foco.

No caso da arte brasileira, para que sua crítica funcione, seu objeto de análise, a obra, é vista como algo externo ao sistema social que a engendrou. Ela possui uma potência em si mesma. Áreas como a filosofia, a antropologia são usadas apenas como um adorno por esta crítica que continua, mesmo que não reconheça, inteiramente formalista.

Até 2001 eu limitei minhas ações físicas a grandes planos-sequência. A presença forte das performances e da *body-art* havia me levado a evitar o corte e a edição. Foi neste ano que criei a palavra *Alhime*, um vídeo de 20 minutos que era um dos elementos de uma instalação áudio-visual <sup>202</sup>.

Sentado em um banco, eu elevava meus braços estendidos até acima da cabeça. Este movimento simples e cotidiano foi executado o mais lentamente possível. Esta lentidão não se dava através de um recurso de desaceleração do vídeo em ilha de edição. Dava-se na própria ação corporal. Eu buscava uma espécie de tempo máximo, estendido ao limite máximo de resistência de meu corpo.

Foi necessário domar a tensão, suportar a dor muscular e, mais que tudo, aplacar a ansiedade crescente. Não é necessário mais que 20 minutos para que o peso dos braços se torne insustentável, que os tendões não suportem os tremores involuntários dos músculos.

A imagem deste movimento que se iniciara simétrico aos poucos cede a um débil e desarmônico descontrole. Esta imagem, por ser a captação de um movimento demasiadamente lento, traía sua própria natureza. Assemelhava-se a uma captura fotográfica e não a um registro temporal próprio do filme. Só ao final dos 20 minutos, quando o corpo se descontrolava, o expectador reparava se tratar de um movimento.

No espaço escuro da projeção do vídeo, construí como platéia um galinheiro. Galinhas vivas, viveiros de madeira, feno e sacos de milho, comedouros e bebedouros eram envolvidos pelo som de uma marcha militar composta e executada eletronicamente por mim. Nesta mixórdia de elementos, onde galinhas cacarejavam e punham ovos em meio ao som de uma banda militar, a imagem plácida deste movimento quase nulo oferecia um contraponto. Não era possível uma permanência duradoura nesta atípica sala de cinema.

---

<sup>202</sup> *Alhime* foi projetado originalmente para a exposição **Mistura+Confronto**, na cidade do Porto, Portugal, em 2001, com curadoria de Ricardo Basbaum. No mesmo ano foi remontada na mostra **O Artista Pesquisador**, no MAC-Niterói e mais uma vez montada no **Instituto Maria Antônia**, São Paulo.

28.12.2001

Pensei em trabalhar em uma pedreira por alguns dias. Extraindo e cortando pedras.

Quem sabe extrair um bloco de pedra em que eu possa depois subir?

Quem sabe extrair um bloco de pedra e depois recolocá-la em seu lugar?

Quem sabe enterrar o bloco de pedra em outro lugar?

Quem sabe enterrá-lo pela metade, deixando metade dentro, metade fora?

2002

14.01.2002

Sonho: Sou preso e condenado à morte por um tiro na cabeça. Seria em alguns dias. Era um mal entendido. Envolvia políticas internacionais. No cárcere, estão meus pais, Sophia, a família. Papai experimenta uma crise ética: cumprir a lei e assentir com a morte injusta do filho; se contrapor à lei e ajudar na maquinação da fuga do filho. A família de O. tem relações com o mal entendido. Pouco antes da hora da execução digo a meu pai que fugirei. Ele se envolve na fuga. Me dá dinheiro e passagens que faziam conexões até um lugar inóspito. Fujo à pé, em meio a uma festa popular de rua. Durante a fuga, penso feliz que sou um renascido. Que iria construir uma outra vida, inteiramente clandestina. Eu não seria mais artista.

01.02. 2002

Sonho: Eu, O. e P. estamos em um país estrangeiro. Visitando a exposição que fazíamos, uma crítica de arte comenta com P.: "As questões de Marcelo são questões de fenomenologia". Eu ouvia isso à distância e via P. rir e dizer para a mulher: "as velhas e previsíveis questões de fenomenologia". Eu vou até lá e sugiro a P. que não nos falemos mais.

E o verbete de *alhime*, impresso na parede, ao lado de um dos galinheiros dizia:

**alhime.** v. t. d. **1.** Ação deliberada de corte em um padrão rítmico constante, presente no entorno. **2.** Disseminação de uma frequência, num contexto impróprio para tal. **3.** Tentativa discreta de modificação de uma constante energética, que se mostra consoante, interna e externamente ao indivíduo.

## 8. *Raar*

É sempre pelas vagas abertas do olhar de outrem que um imenso alheio adentra, faz festa e sapateia sobre minhas desbotadas certezas. Ali, por entre aquelas frestas, sei que há um mundo. Um mundo que nunca me pertencerá. Por ser sempre intangível e incompleto, por se constituir apenas como parte, o solo do olhar alheio é desvio e erro. Ele é a sorte de meu desterro. Um piedoso caminho de fuga para o mundo. Para esse mundo que vejo e parece ser meu. Esse mundo que aprendi a aquietar, a reduzir a mim. Em meus delírios imagino que tudo se repete, sempre reto e polido como aço. Dia após dia, noite após noite, reluzindo meu desgosto. Só através dos olhos de outrem a face fraturada da realidade pode surgir. Pelos olhos de outrem vejo que se esconde e ao mesmo tempo se revela o meu limite. Os limites do que aprendi a chamar de meu mundo. E oferecem a ele a fuga necessária da clausura que lhe construí. Pelos olhos de alguém posso me dar conta que sempre haverá algo mais. Um mais que sempre fugirá de mim.

O outro é uma prefiguração do *Outro*. Ao menos o olhar de outrem possui olhos. Seu andar balança numa mesma gravidade que a minha. Há braços e pernas que abrem e atropelam o mesmo espaço que os meus. Este outro, por mais insondável permanece cognoscível.

Não à toa o cristianismo saúda e aconselha que se vá na direção do outro, daquele que difere de mim, que busque os aleijados e as putas, os estrangeiros e os ladrões, alertando que será através deste outro que se chegará a *Ele*.

10.02.2002

Talvez tudo resida na maneira como debruçamos nosso olhar sobre as coisas. Se ampliamos o foco de nosso olhar, como numa panorâmica, em um plano fixo (como nos filmes de Ozu, onde um homem anda sem pressa de uma margem a outra da tela, até sumir) pensamos que estamos pondo nossas atenções na “duração”. Na duração não há início, tampouco fim. O que quero dizer é que não há foco na partida ou na chegada. Apenas no trajeto.



Antes de escrever o verbete referente à palavra *raar*, escrevi no caderno, em 26 de maio de 2006:

“Quando os olhos se cruzam há um tremor. Uma dificuldade de mantê-los em contato direto com aquilo que os cruza. Os olhos gaguejam. Algo neles sobra. Uma palavra para o encontro. Para o primeiro instante do encontro. Para o que ferve. Que parece esquentar, se avolumar no meio de meu peito.”

Abaixo desta descrição, falo que tal sensação refere-se ao “outro”, a “alteridade”. Uma espécie de “susto” provocado por aquilo que é “não pertencimento”, “não reconhecimento”, que seria um “não eu” capaz de “supor-me”.

Sobre esta sensação - já com a palavra criada, mas ainda sem sua definição dicionarizada - escrevi seis meses depois, em 18 de novembro de 2006:

“A tensão de *raar*. É como uma corda esticada entre a garganta e o estômago. Há uma linha, de ombro a ombro, cortando meu peito também.”

A escritura do verbete veio ainda em novembro:

**raar.** pron. pess. da 2ª pessoa singular. **1.** Enodamento fibroso geralmente momentâneo, cujas inúmeras fibras organizam-se em forma de bola, postado um palmo abaixo do pescoço, mais precisamente entre os dois mamilos. Este enodamento ganha a forma de inúmeros brotos que se estendem por entre os membros, cabeça, nuca e genitália, ultrapassando a epiderme em busca de floração. **2.** Elemento que instaura a ligação orgânica entre duas temporalidades, lançando sobre a presente uma suspensão e sobre a futura um chamado inexacto.

Ainda no caderno, escrevi sobre as diferenças entre este “outro” que é capaz de “supor-me” e aquele que não é capaz de supor-me mesmo sendo também radicalmente externo a mim:



13.02.2002

Olhar uma semente é olhar para além da origem e do destino. É olhar para uma duração.

19.03.2002

Instituto dos Cegos, Elza: 3421-7805 / Margareth: 3231  
0936

“Uma tempestade que despenca, uma construção antiga, uma vestimenta, bigodes confiados em uma fotografia. Mundos avessos a mim. Eu posso englobar este tipo de “outro” na rede de minhas percepções. Eu estabilizo este tipo de “outro”. Porém, há um tipo de “outro”, o “tu” que não é estabilizável. Cada tu é uma malha, uma lógica, uma maneira de estabilização de outrem. O “tu” engendra mundos. Cria, organiza, destrói, desorganiza. Mede, recorta, esquece, perde, ganha. Uma construção antiga, que encontro ao escavar uma superfície seria de fato inanimada? Qual seria a diferença entre ruínas cujos usos eu não conheço e os olhos de alguém que nunca sou capaz de ler inteiramente?”

*Raar* teve até hoje três versões. Todas filmadas em vídeo. A primeira foi projetada e montada como vídeo instalação, com projeção simultânea de duas imagens em grandes dimensões. Era uma sala escura onde, ao invés de uma projeção, havia duas. Não havia repetição de imagens nas duas projeções. Duas seqüências diversas uma da outra eram exibidas simultaneamente fragmentando espacialmente a narrativa. A segunda versão foi feita para TV e WEB com uma só tela, usando apenas duas cenas da vídeo-instalação. A terceira foi filmada em Canela-RS, em julho de 2009.

## 9. *Aveclo*

*Aveclo* foi o primeiro verbo criado por mim. Ele não possui conjugação. Não possui pretéritos ou futuros. É apenas presente. A particularidade deste verbo no é que ele descreve uma ação onde o sujeito desta ação e o objeto que sofre a ação são o mesmo ente. É uma ação de si para si.

Há como dizer que vários verbos em outras línguas também possuem a característica de retroagir sobre o agente. Podemos dizer de um homem que “ele fez-se poeta”, por exemplo, ou que certa mulher “sabe como ninar-se”, ou que alguém “conhece-se bem”. Porém, no caso de “fazer”, “ninar” e “conhecer” o verbo continua sendo algo que se aplica sobre um ente externo. Mesmo que o ente externo seja o próprio sujeito que a executa.

09.05.2002

Sonho: Estou dirigindo perigosamente um carro verde. Estradas estreitas, visibilidade precária. Ouço um alerta: “entrou na zona X”. Era perigoso entrar naquele lugar. Paro na frente de um prédio. Entro. É um shopping. Está fechado. Passo por uma loja de material fotográfico. Um tripé de fotografia está largado na porta. Eu pego o tripé e saio correndo. Sou visto. Gritam: “ladrão!!”. Solto o tripé. Entro no carro e dou partida. Entro em uma favela. Há muita gente sentada nas calçadas. Algo como o carnaval. Vinícius está lá. É frio ao me cumprimentar. Sento ao lado de Gerald Thomas. Não o cumprimento e isso o incomoda. Um estranho grupo de teatro com mulheres grandes e esculturais está hospedado em um hotel barato numa favela no alto do morro. Eu escalo as paredes destas construções. Me penduro em sacadas. Ao mesmo tempo há um outro lugar aonde estou andando. É um conjunto de edifícios elegantes, típicos dos anos 50, onde mora um tal “Sr. Coutinho”. Sinto como se não fosse a minha casa ou a casa de meus pais. Ou como se ali algo não me pertencesse, fosse alheio. Todas as vezes que eu entrava no saguão de um destes Prédios existia por parte das pessoas um grande e ansioso alvoroço. E sempre que eu entrava aparecia um mesmo mordomo andando rápido e nervoso, segurando no braço de uma garota, dizendo cheio de tensão: “Está na hora de você ir ao apartamento do Sr. Coutinho”. Esta cena se repete de forma circular, sempre exatamente da mesma forma. Estou agora na Praça do Marco Zero que possuía em seu centro uma escultura de grandes cavalos de bronze. Estava eu e uma multidão, sentados nestes cavalos inertes. Ouve-se o tocar de trombetas. A multidão se assusta e corre descontrolada entrando nas várias casas que circulavam a praça. Era o fim de uma civilização desgastada. E o avanço, a invasão de nosso território por outra civilização.

O verbo é como que indiferente ao objeto com o qual se relaciona. Posso dizer “ele fez-se poeta”, mas posso dizer “ele fez-se assassino”, ou ainda “ele fez-se desinteressado”. O verbo “fazer” mantém-se íntegro, pois ele é externo, ao poeta, ao assassino e ao desinteressado. Sua relação é de apatia cega com aquilo que interage. Sua responsabilidade é apenas um genérico “fazer”, independente do que seja este fazer.

Não há como aplicar o verbo *aveclo* sobre outra ação que não seja aquela que o funda, que o nomeia. *Aveclo* é um esforço, uma ação concentrada, a auto-imposição de uma regra. Esta regra procura afastar um coágulo imagético que se fixou no indivíduo. Destroços de imagens vividas, memórias coaguladas precisariam se dissolver. Para que assim o futuro volte a se aproximar e reflua sem obstáculos, voltando a arrombar as portas do presente:

**aveclo.** v.t.d. **1.** auto-imposição de uma regra, que poderia afastar um coágulo de imagem que interrompe o fluxo natural do indivíduo, prendendo-o no passado e comprometendo-o no futuro. **2.** A palavra liga-se a um “meio” e não a um “fim”.

*Aveclo*, como as demais palavras de minha língua, só se justifica por ser a um só tempo, palavra e corpo. Como verbo e imagem *aveclo* necessita da proximidade dos lagos ou dos rios. Pois este verbo só se efetua através da temperatura transferida entre corpos.

Em 1998 fiz a primeira versão de *aveclo* como uma vídeo-instalação. Dividido em duas salas contíguas *aveclo* era feito de água corrente, um peixe suspenso no ar, escombros de concreto e vídeo. Estes escombros presentes na sala, eram os restos de um bloco de concreto que quebrei a picaretas.

Ainda em 1998 fiz uma segunda versão para *aveclo* como uma ação fotografada no Rio Capibaribe, em Recife <sup>203</sup>. E dez anos depois repeti a mesma ação, desta vez em um lago na cidade de Canela, RS <sup>204</sup>.

---

<sup>203</sup> As fotografias desta versão de 1998 de *aveclo* são de autoria de Jane Pinheiro.

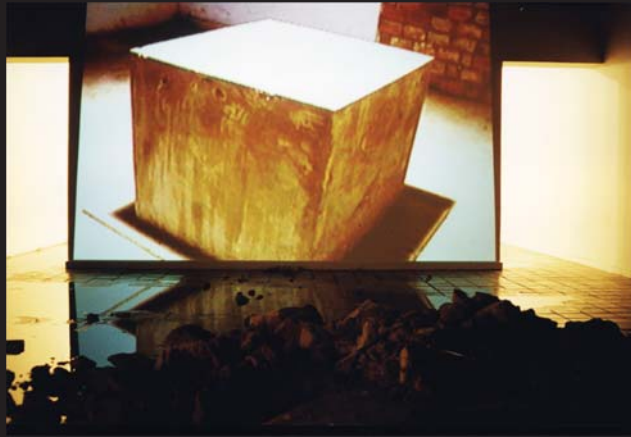
<sup>204</sup> As imagens deste vídeo de 2008 de *aveclo* foram filmadas por André Severo.

12.06.2002

Ciência como uma “escuta poética” da natureza e, ao mesmo tempo, um processo natural *nela*. Prigogine.

15.06.2002

Uma sombra em um quarto escuro.



Em ambas, caminho pelas margens do lago ou do rio procurando uma pedra específica entre as várias que lá repousam. Não há nenhuma especialidade na pedra escolhida. Ela precisaria apenas caber entre minhas mãos. Depois de achar a pedra de tamanho adequado, dirijo-me até próximo da água e seguro-a entre as mãos.

A temperatura da pedra é mais baixa que a de meu corpo. Assim, mantenho-a entre as mãos, esfregando-a levemente, esperando o tempo necessário para que minha temperatura flua para a da pedra. Algum tempo se segue, até que a pedra es quente em contato com minhas mãos e, ao mesmo tempo, lentamente minhas mãos esfriam em contato com a pedra. O tempo segue e minhas mãos voltam a aquecer-se. Meu corpo gera mais calor para que a temperatura de minhas mãos se normalize. Assim, mais calor é transferido para a pedra. Até que se estabelece algum nível de acordo entre temperaturas. Minhas mãos estão aquecidas e a pedra aparentemente possui calor delas.

Quando o acordo se estabelece, lanço a pedra no lago. Até chegar a superfície da água, ainda no ar, a temperatura da pedra voltou a cair, trocando calor com o vento. E ao entrar em contato com a água, a temperatura cai drasticamente em brusca entropia.

Algo brusco se passou entre as margens de terra da lagoa e a pedra ali achada; entre as mãos que remexeram a terra e a pedra coletada; entre a pedra coletada e o sangue que corre pelo corpo que a segura; entre a pedra e o ar que soprava durante sua queda; entre a pedra e a água; entre a pedra e o fundo de terra da lagoa. Profundas modificações se deram. Nada mais será como antes. A teia de relações que sustenta um dado contexto é por demais adensada e complexa. É insondável. O que ocorreu às margens da pequena lagoa não é uma interferência puramente simbólica. Pois *aveclo* é uma ação drástica de alteração e transferência de temperatura entre inumeráveis corpos que passam a ter suas naturezas constitucionais discretamente modificadas.

Recordo que a temperatura era um dos horrores de Platão. Afinal, ela é passageira. Passageira e desleal como os ventos. Não é fiel a nada. Nem a si própria a quem trai a todo tempo. É sempre diversa de si, diminuindo e aumentando:

16.06.2002

Sonho: De meu dedo mínimo, nasce um ramo vegetal, um broto. O broto cresce assustadoramente. Eu sabia que o processo de crescimento cessaria quando uma semente caísse no chão (eu sabia disso por que já havia experimentado isso em outro sonho). A semente cai, mas não sou rápido o suficiente para quebrar o galho-dedo. Era necessário rapidez. O galho-dedo ramifica-se por todo o corpo, saindo de dentro de meus olhos.

20.06.2002

Li recentemente “História do Olho”, de George Bataille. Livro ímpar. Boa surpresa. Há três anos atrás, me veio a imagem de um cego sentado em uma das pontas de uma comprida mesa de jacarandá. Sempre pousados na outra extremidade da mesa estariam dois testículos de boi, sobre um prato branco. Poderiam ser também dois ovos cozidos. Reativei esta antiga idéia. Seria uma performance. Uma cega me daria de comer na boca, com uma colher, um culhão cozido de boi. E eu lhe daria de comer, na boca, o outro culhão.

Bataille usa os mesmos elementos no seu romance e também vê neles uma ligação indescritível. Mas nele, esta tessitura se monta através de sexo. De um sexo escatológico.

Para mim esta ligação não possui nenhum solo. Sempre foi algo que não se sustenta, mas mantêm-se estranhamente suspenso, tenso, desprovido de ordem porém dotados de uma ordem qualquer: ovos, olhos e culhões.

é sempre menor do que será, sempre maior do que foi; é sempre maior do que virá a ser, sempre menor do que um dia foi. Há colapso temporal quando procuramos nos concentrar nos rastros deixados pelo seu calor. Ela compõe os corpos, mas não se demora neles. Sempre transitória, a temperatura desloca-se de morara em morada. Nada a detém <sup>205</sup>.

A temperatura que habita as pedras foge por baixo e por cima delas. Escapa pelas reentrâncias do solo, agarra-se às asas do vento, desliza na superfície dos lagos, abriga-se em um ovo para logo em seguida lançar-se novamente no ar em forma de piado de coruja implume ou do sibilar faminto de serpente.

O verbo *aveclo* parece descrever um contexto, um agrupamento de entes. E o conceito de contexto parece carecer de outro: o de sistema. Pois o conceito de sistema procura descrever, para além dos entes agrupados, aquilo que age entre eles, aquilo que os ordena. O que lhes dá entorno e o que os ordena não possui fisicalidade, matéria. Pois aquilo que há entre eles são fluxos, trocas e escambos.

O que configura um contexto são as relações travadas entre as partes que o compõem. O que dota de visibilidade as relações são os modos como se estabelecem. Esta é a máxima dos sistemas complexos <sup>206</sup>.

Os modos de relação, os regramentos que conduzem as formas de conexão possuem parentesco com o conceito de “mana” dos povos não ocidentais do Pacífico Sul. Descrito por Marcel Mauss como sendo “o espírito da coisa dada”, o *mana* circula imaterialmente junto com os objetos recebidos e dados. Para os melanésios o *mana* que acompanha as trocas nunca pode parar, precisa circular incessantemente. Sua estagnação traria malefícios àquele que se manteve com ele.

---

**205** As relações de Platão com a nata descategorização do passageiro é belamente descrita por Gilles Deleuze em “Lógica do Sentido”.(DELEUZE, Gilles. **Lógica do Sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1998. p.2-12)

**206** O conceito de sistema complexo pode ser visto em toda a obra de Edgar Morin. **Pela** amplidão do conceito recomendo em especial “O Método II-A Vida da Vida”. (MORIN, Edgar. **O Método II- A Vida da Vida**. Ed. Europa-América.s/d.p.23-45)



20.06.2002

16:30 h.

Há provimentos para um mês. Garrafões de água para bem mais que isso. Um fogareiro a gás, três panelas, um colchão e roupa de cama. Através das paredes, ouço o motor dos dois carros que me trouxeram até aqui. Penso vê-los descendo aquela estrada de barro, a poeira subir no horizonte vermelho. A luz cai e a escuridão que chega aperta aos poucos meu corpo magro. Agora não há mais ninguém. Agora sou apenas eu e minha aurora.

19:30 h.

Há uma porta e uma janela. Entre as duas, bastam quatro passos largos. Há uma lamparina no canto da parede. Vejo o telhado, lá no alto. Há um buraco.

21:15 h.

Trouxe meu relógio.

21:20 h.

Não há silêncio, entre estas paredes brancas. Apaguei a lamparina, pensando que talvez fosse a luz a fonte de tanto ruído. Não era. Daqui, ouço o vento e penso estar de frente para o mar. Não, não. As árvores gritam de forma assemelhada às ondas. Tudo grita, penso.

22.06.2002

O Sentido da vida não pode estar nela em si mesma. O sentido de um poema não está nele mas em algo que ele evoca, que ele chama para si. O sentido sempre ultrapassa aquilo que está em questão.

23.10.2002

Prezado Dom Crisóstomo:

Estou enviando algumas primeiras questões para publicação como havia lhe falado já há pelo menos um ano.

Marcel Mauss vê na circulação compulsória do *mana* uma estrutura de pensamento que acusa a existência de uma ordem totalizada envolvendo e conectando todas as ações de uma cultura. Invisível, esta ordem totalizada não é percebida, mas seria o elemento que põe em contato e mantém integrados clãs, famílias e sistemas simbólicos como a economia, a estética, o parentesco, a sexualidade e a religião <sup>207</sup>.

Os atos de dar e receber, de ação e reação, parecem sofrer uma curiosa torção quando regrados pelo *mana*. Ao receber a dádiva, estou dando a minha recepção; ao dar a dádiva, estou recebendo a aceitação. O *mana* evidencia um infinito encadeamento, uma interminável ligação entre coisas e fatos, unidos por ações sempre sobrepostas, que repercutem umas sobre as outras a perder de vista.

Mas todas estas exegeses são posteriores a criação de *aveclo*. São a poeira que *aveclo* levantou. São o “coeficiente artístico” de Duchamp agindo com um dado a mais que não o vi comentar: mesmo para o autor que gerou a obra há fraturas, há profundos desconhecimentos. Se o público é um abismo para as intenções do autor, o próprio autor em certo momento passa a ser público e abismo para sua própria obra.

## 10. Do espaço ao tempo

Aos poucos me dirigi para a imagem em movimento do filme, deixando de lado minhas atenções com o espaço construído das instalações e da ação performática. A linguagem cinematográfica me surgia como alternativa possível a construção dos espaços.

Eu que tanto havia sido tocado pelas construções espaciais do minimalismo, passei a vê-las como estratégias construtivas. A banalização das serializações, cuja herança repousa no minimalismo dos anos 60 ressurgiu como uma febre, completamente esvaziada de rigor conceitual nos anos 90 do século que pas-

<sup>207</sup> MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. Vol. II. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo. 1974.

Pensei em algumas questões sobre Igreja e sociedade.

1. Sabemos que o indivíduo, assim como nós o concebemos hoje, é uma criação da modernidade. Ele nasce com o estado burguês. Este mito do indivíduo auto-centrado, totalmente consciente e dono e autor de seu próprio destino e escolhas, ainda é a imagem predominante que temos de homem e humanidade. A idéia cristã de pecado parece ligar-se a imposição de limites, de coerções impostas sobre este indivíduo (tido como livre e consciente). Parece montar-se como o negativo da idéia de prazer e da livre escolha. Por um lado, temos um homem que se pensa livre e dono de si; por outro uma tradição que lhe impõe uma regra. É como se a religião possuísse hoje a imagem de uma força policial, de um organismo de controle e legislação penal, e não aquela onde se encontra uma vida mística. Como uma civilização baseada no individualismo pode reconciliar-se com sua tradição espiritual tendo sob os pés um abismo tão grande?

2. A Igreja de Roma, através do Papa João Paulo II, vem procurando uma aproximação com o cristianismo oriental. Trata-se de uma tentativa de “reunificação do rebanho”, através de um “ecumenismo que reconheça diferenças e que não submeta uma igreja a outra”. Sabemos que não sendo centralizadas, sendo auto-céfalas, as igrejas ortodoxas tem posicionamentos próprios e independentes sobre vários assuntos não dogmáticos. A este respeito, como se posiciona a Igreja Ortodoxa do Brasil?

3. Uma questão que é constantemente feita: o Brasil é o maior país católico do mundo. Foi esta orientação romana que fundou o Brasil. Ele possui, portanto, uma raiz cultural muito profunda em nosso povo. Por quê ser ortodoxo no Brasil? A ortodoxia no Brasil não seria um transplante artificial de uma tradição profunda no oriente e que se torna algo superficial e desenraizado no Brasil? Há possibilidade da ortodoxia tornar-se uma prática brasileira?

4. Recentemente a Igreja Ortodoxa Russa tomou duas atitudes que causaram grande impacto sobre o mundo ocidental. Uma, diz respeito a santificação de todos os

sou. E eu mesmo, jovem e desavisado, sem me dar conta, contribuí com esta banalização.

O minimalismo, tanto nas artes plásticas quanto na música, propôs construir uma forma ou uma pequena célula melódica e repeti-los de maneira circular. O que eu sentia, aos 20 anos, tanto nos espaços construídos de Donald Judd e Robert Smithson, quanto na música de Steve Reich e Phillip Glass, era as ondulações de um mantra, a imposição de um silêncio místico, para mim pleno de um sólido sentido.

E se dei minha contribuição nesta banalização pós-moderna foi, de fato, por ingenuidade. O que eu queria era recriar à minha maneira este vazio místico.

Sei o que Donald Judd visava. Era, na verdade, o oposto do que eu vi. Se Judd buscava uma “tautologia” do objeto, se procurava negar de suas construções qualquer coisa externa a eles mesmos; se idealizava que deles não se extraísse “nenhuma latência”, “nenhuma interioridade”, o que sempre vi foi um lugar muito para além deles <sup>208</sup>. Mas, por fim, Didi-Huberman tem toda razão quando diz:

“Seja como for, o homem de crença verá sempre alguma outra coisa além do que vê, quando se encontra face a face com uma tumba.”<sup>209</sup>

Essa força arrebatadora que vi no minimalismo provavelmente não era minimalismo. E, no correr da história de minha geração, aquilo que vi dissolveu-se, tornando-se não mais que uma estratégia construtiva que facilmente vence os vãos do espaço expositivo de forma inevitavelmente elegante e bela.

Outra estratégia construtiva foi a torção simbólica de um objeto através da inversão dos materiais usados em sua construção: colunas que supostamente seriam sólidas e pesadas eram feitas de sabão ou gordura, réplica da cabeça do autor modelada em sangue, roupas de perfeito corte e fina costura feitas de

<sup>208</sup> DIDI-HUBERMAN, George. **O que Vemos, O que nos Olha**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1998. p.59.

<sup>209</sup> *Idem*. p.48.

membros da família Romanov. Para o homem ocidental os santos possuem dons fora do comum. Seriam intercessores milagreiros, que reconduzem o fiel para o caráter místico da vida em igreja. Qual é o significado do santo e da santidade para a ortodoxia? A atitude da Igreja Russa em santificar toda uma família não teria o efeito negativo de desespecializar, de humanizar aquilo que seriam dons especiais, místicos, da figura do santo? São Gregório Nazianzo estaria no mesmo patamar de santidade que a esposa do Kzar Romanov?

5. A outra postura controversa da Igreja Russa foi a recente condenação ao homossexualismo. Num contexto contemporâneo, os direitos de minorias de gênero, raça, postura sexual formam uma importante pauta dos direitos civis. O que esta condição específica, a de ser homossexual, que está além da opção individual, que é uma contingência biofísica, possui de tão especial para ser tema de igreja tão tradicional? Como fica a situação de um fiel cristão homossexual?

30.10.2002

Num restaurante, um devaneio. Penso em títulos de livros e suas sinopses:

### ***O Marsupial Peregrino***

*Autor:* Ludmila Armstrong

*Editora:* Fundos de Abrigo para Fauna e Flora

*Sinopse:* A relação de amor entre um padre católico e um gambá.

*Ano:* 2003.

### ***A Contorção das Órbitas***

*Autor:* Fiodor Cataplasma

*Sinopse:* o médico Fiodor Cataplasma descreve o estranho movimento circular das órbitas dos olhos de doentes acometidos por trombose no nervo ótico.

réplicas de pele humana, ou de grama.

Aquilo que outrora foi elaboração de rombos na linguagem, onde a forma era justa e necessária, transmutou-se ao meu ver em redundância construtiva, retórica de visualidade, ou como se diria no campo das letras, “jargão”, “palavras de ordem” aplicadas ao campo da imagem.

O mesmo fenômeno de pulverização e superficialidade de algo que um dia foi intenso e poderoso deu-se também para além dos espaços construídos. Surgiu um forte revival da *body-art*.

Automutilações, andar sobre cacos de vidro, beber a própria urina, matar porcos a marretadas, ir aos “limites do corpo”, passaram a ser uma regra cotidiana. E, a meu ver, uma maneira rápida e ao mesmo tempo fugaz de ocupar, mesmo que por um breve tempo, um lugar ao sol nesta sociologia do campo da arte <sup>210</sup>.

Particpei de inúmeras exposições no Brasil. Vivi muito de perto cada um destes clamores de linguagens que acabaram por se estabelecer como lugares de adequação e poder. E desta vivência de anos sobrou a exaustão e a necessidade urgente de abandono.

Acabei me dirigindo para narrativas que, por serem seqüenciais, se dão eminentemente mais no tempo e menos no espaço. E o filme abriu-se para mim muito naturalmente como uma vereda nova.

Isso não serve em si mesmo como garantia para nada. Pois o filme foi apenas mais um recurso, mais uma ferramenta, para que eu pudesse continuar falando. Falando, de forma diferente, a mesma coisa.

Mesmo que seja seqüencial e engendre narrativa, a imagem em movimento pode lançar-se em uma aventura bastante fértil e, para meu espanto, ainda pouco praticada: concentrar-se naquilo que surge do atrito entre duas imagens e o som.

---

**210** É claro que o problema nunca será os usos de certos recursos poéticos como estes que cito acima. Sempre haverá entre tanto formalismo trabalhos de grande pujança e força inaugural. O que me parece certo é que há um trabalho de Hércules a ser feito sobre este período histórico. Pois é necessário separar tanto joio desse pouco trigo.

*Editora:* Trajetórias

*Ano:* 1325

### ***O Brio Desassistido***

*Autor:* Brian O'Connor

*Sinopse:* A tragédia dos soldados americanos que, capturados em terras do oriente, sofreram toda sorte de abusos sexuais.

*Editora:* Fora do Pentágono

*Ano:* 2001

03.11.2002

Há uma máxima do cristianismo oriental que diz: “o inferno é não amar”. Não se trata de ser amado, do indivíduo ser objeto do amor de alguém. Mas deste indivíduo não ser capaz de amar nada.

A ortodoxia se refere a um amor que não cabe nos objetos amados, que os transcende. Prescreve-se se concentrar não nos objetos sobre os quais agimos amorosamente, mas manter a atenção sobre a ação em si, sobre a imaterialidade do ato. Não se visa exatamente aquele sobre o qual imprimimos nosso amor. O que se visa é aquilo que imprimimos sobre aquele. Este aquilo é Aquilo.

Não conheço este amor. É possível que já o tenha apenas entrevisto, como um vulto numa porta.

Durante mais de dez anos sentei em divãs de psicanálise e de seus múltiplos derivados. Chegou um momento em que vi que meu des-gosto era estrutural. Não há o que fazer.

Um buraco. Muito profundo. Quero tapar o buraco. Jogo dentro dele tudo o que encontro ou crio. Mas nem sequer escuto o som de suas quedas.

Desejo sem objeto. Sede.

Ereções ininterruptas, orgasmos já sem sêmen, meu pau

Luis Buñuel disse sobre o cinema algo que continua sendo válido:

“O cinema parece ter sido inventado para expressar a vida subconsciente, tão profundamente presente na poesia; porém quase nunca é usado com este propósito. (...) Em nenhuma das artes tradicionais há, como no cinema, tamanha desproporção entre possibilidade e realização.”<sup>211</sup>

Em seu nascimento a técnica de captação da imagem em movimento veio acompanhada por uma imensa variedade de experimentos áudio visuais. Jean Claude Carrière descreve a proto-história do cinema como sendo um momento no qual havia uma linguagem ainda por ser inventada. Era o “Éden da linguagem”<sup>212</sup>.

Nu, ainda sem maçã ou serpente, não à toa a força primitiva que moveu o cinema foi da libido. Não à toa exibiu-se em poses impudicas, sob lonas de circos, ao lado de anões e irmãos siameses, ou em salas escuras de *cafés-concerts* onde a platéia, em delírio, masturbava-se coletivamente<sup>213</sup>.

Ao mesmo tempo esta força fulminante de Dioniso era sublimada para que assim se criasse poesia. Sem gramática ou sintaxe, cada novo filme produzido era, a um só tempo, experimento e instituição desta outra sintaxe<sup>214</sup>.

Industrial de nascimento, o cinema muito rapidamente aprendeu a falar. E rapidamente estabeleceu uma forma oficial para veicular seu idioma em uma economia de mercado. A domesticação desta libido deu-se pelo viés da literatura realista do século XIX. Foi este braço que acabou por predominar e dotar de contornos rígidos a linguagem áudio-visual, definindo-a assim, como sendo

**211** BUÑUEL, Luis. **Cinema: Instrumento de Poesia**. In XAVIER, Ismail (Org.) *A Experiência do Cinema*. São Paulo: Ed. Graal, 2003, p. 333)

**212** CARRIÈRE, Jean Claude. **A Linguagem Secreta do Cinema**. São Paulo: Nova Fronteira, 1995. p.27.

**213** Diz Arlindo Machado: “Nos *music-halls* e *café-concerts* era bastante comum um gênero de filmes conhecidos como *tableaux vivants* (ou *poses plastiques*, ou ainda *living statuary*, dependendo do local) que mostrava basicamente mulheres em maiôs colantes ou em trajes sumários, congeladas em gestos provocantes. A masturbação na sala escura acabou por se converter em prática regular e disseminada, verdadeiro ato de provocação coletiva, que resistia a todas as formas de policiamento.” (MACHADO, Arlindo. **Pré-Cinemas & Pós-Cinemas**. Campinas: Papirus, 2008. p.81)

**214** CARRIÈRE, Jean Claude. *Idem*. p.22.



vomita apenas dores musculares. E o desejo ali, na vigília, pedindo mais náuseas.

É desejo desumano. É desejo cujo objeto não é deste mundo.

05.11.2002

Você falou de depressão. Fiquei preocupado. Sei qual é o cheiro disso. Falou de algo orgânico. Sim. É algo orgânico. Mas você conhece algo que não seja orgânico? As idéias não são produtos orgânicos?

Existem coisas a fazer pois o organismo é capaz de modificar o organismo. É possível ludibriar as heranças orgânicas, queimar o espólio da família. É possível. Vou te falar de algumas estratégias. Algumas delas você vai dizer que seu velho amigo está ficando doido. Mas... o que eu posso fazer?

Há remédios, querido V. E as vezes para sair destes lugares eles são muito importantes. Apenas para sair.

Há trabalho, que desvia o pensamento, que cansa o corpo, que pode transformar uma dor inútil em alguma produção (mesmo que sua utilidade seja igualmente questionável).

Exercícios físicos. Endorfina é um antidepressivo natural, produzido pelo próprio corpo. É, inclusive, capaz de viciar. Funciona mesmo.

Há também as práticas de respiração, meu amigo. Não duvide disso. A ioga, a meditação budista e a oração ortodoxa são, no que possuem de mais básico, técnicas de respiração. Para os céticos, há um platô de argumentação material claro: oxigenação, suspensão de padrões de pensamento e redirecionamento de tensões musculares. Isto é uma ação do indivíduo sobre seu próprio corpo. Não há dúvidas. A neurobiologia comprova e seus cientistas não são místicos.

Para aqueles que como eu acreditam em algo além dos indivíduos - que retroagem sobre si mesmos - há conexão com algo além, capaz de interferir. Sei que é inútil e arriscado falar destas coisas sem ganhar algum estigma na testa.

uma narrativa linear, baseada no conceito clássico de “representação”, onde o corpo em cena apenas simula.

Foram estes pressupostos entre outros, derivados do teatro e da literatura, que acabou por delinear a linguagem cinematográfica como um campo supostamente autônomo, dotado de peculiaridades e identidade próprias.

Mas sempre há a fertilidade das periferias e dos mercados negros. E parte do cinema, assim como parte das demais linguagens souberam manter-se à margem, em contato com essa força libidinal primeva.

O espaço de exibição pública de um filme praticamente não mudou desde que foi inventado. A mesma sala escura, quer ser a anulação total do espaço. Todo o projeto da obra quer se dar entre os olhos e os ouvidos da platéia. A instauração da obra resolve-se aí nesta já centenária caverna, nesta abdução ritualística pactuada entre autor e público <sup>215</sup>.

As artes plásticas no correr de sua história criaram para si um cubo branco para tentar exorcizar do espaço de fruição qualquer dado externo a ela. Para Brian O’Doherty neste cubo “o mundo exterior não deve entrar” <sup>216</sup>.

Curiosamente o cinema nasceu como cubo negro. E este cubo negro foi montado para que o seu exterior - ao menos a imagem deste exterior - pudesse entrar e assim pudesse ser finalmente visto. Sobre o fascínio desta imagem da realidade, diz Edgar Morin:

“Lumiére percebera que a primeira curiosidade do público iria incidir sobre esse espelho da realidade. Que antes de mais nada, as pessoas iriam maravilhar-se ao voltarem a ver tudo aquilo que normalmente não as maravilha: as suas casas, as suas caras, o ambiente da sua vida familiar.” <sup>217</sup>

---

<sup>215</sup> Há inúmeras discussões contemporâneas sobre a expansão do áudio visual na direção de variadas mídias como *webcams*, câmaras celulares, etc. Mas o cinema em sua forma tradicional continua a existir em paralelo a estas novas formas de exibição. O que visio aqui não é a tecnologia, tampouco a sociologia que envolve produtores, distribuidores e público. O que me interessa é construção de linguagem.

<sup>216</sup> O’DOHERTY, Brian. **No Interior do Cubo Branco**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

<sup>217</sup> MORIN, Edgar. **O Cinema ou o Homem Imaginário**. Lisboa: Relógio d’água editores, 1997.p.32.



## 11. Imagem e temperatura

É certo que o adestramento da linguagem cinematográfica deu-se pelo viés do romance realista. Mas se a literatura forneceu a linearidade do romance, talvez forneça outra chave para pensar narrativas cinematográficas que não seguem este princípio: a poesia.

Destilando sua lógica fugidia, a poesia para Jean Coucteau é o “zumbido do anônimo”. Jacques Aumont lembra que desde o romantismo a poesia é “sinônimo do inefável” e traz consigo “aquilo que a linguagem racional não tem acesso”<sup>218</sup>.

Uma “teoria da poesia cinematográfica” foi desde cedo construída pelos próprios cineastas. Como Jean Epstein que dizia: “o cinema não mais narra, indica”<sup>219</sup>. Robert Bresson criou o conceito de “encontro” para dar conta desta capacidade que o cinema teria de surpreender a realidade, mesmo que seja aquela realidade tramada por atores. Filmar para Bresson é “ir a um encontro” e, neste encontro, esperar que surja “um clarão de verdade sobre o real”<sup>220</sup>.

Recentemente soube que o cineasta Mário Peixoto referia-se ao trabalho de concepção e montagem de suas imagens como sendo a construção não de narrativas, mas de “atmosfera”<sup>221</sup>.

E me parece que a “atmosfera” de Peixoto em muito se assemelha ao que eu chamei de “temperatura”. Temperatura é o que busco ao editar as imagens captadas, ao uni-las umas as outras e ao som. Sobre este incerto conceito escrevi:

---

<sup>218</sup> AUMONT, Jacques. **As Teorias dos Cineastas**. Campinas: Ed. Papyrus, 2008. p.90.

<sup>219</sup> EPISTEIN, Jean. *Apud.* Jacques Aumont. *Idem.* p.91.

<sup>220</sup> BRESSON, Robert. *Apud.* Jacques Aumont. *Idem.* p.17.

<sup>221</sup> **Onde a Terra Acaba: Um Filme sobre a Vida e a Obra de Mario Peixoto** Sergio Machado. Rio Filme (2002).

21.11.2002

Certa noite, dormindo, eu chorei mais uma vez aquele choro convulsivo. Dentro do sonho, eu perdia o fôlego de tanto chorar e tinha medo de morrer sufocado, sem ar. Não havia um motivo para minha tristeza tão profunda. Eu apenas chorava copiosamente. Ainda dentro do sonho, pensei que o objeto de minha tristeza era a própria tristeza. E assim, eu chorava por tanto chorar. Acordei sem ar, ainda regurgitando, com dificuldade de livrar-me daquela tristeza inútil.

“Não estou trabalhando com relações metafóricas ou de analogia que também são métodos que estabelecem relações entre signos. Trata-se de relações que se estabelecem por fuga e deslizamento. Uma imagem desliza, escapa na direção de outra imagem. O nexos entre elas não é de similaridade ou linearidade, na fixação de uma semântica. Trata-se antes de tudo de um “teor”, de uma “temperatura”. Em termos espinosianos, um “afecto”. Um afecto produz uma “afecção”. A imagem é, a meu ver, esta afecção. Esta afecção inevitavelmente desencadeará uma série de outras imagens semelhantes em teor porém diferentes em forma e sentido.”<sup>222</sup>

Nesta busca por construir uma certa temperatura, eliminei até hoje em meus filmes a etapa prévia da roteirização. Anoto as cenas minuciosamente em meu caderno. Projeto a viabilidade técnica delas. E, depois de captadas, as levo para a ilha de edição. Apenas na edição a narrativa se constrói. Ali, posso testar à exaustão o que ocorre com certa imagem ao colidir com um som ou com certa música. Posso ver para onde certa imagem foi remetida ao chocar-se com outra.

Para construir tais temperaturas, surgiu a necessidade de eu mesmo “escrever” a poesia de minhas imagens. Aprendi a editar, compor sons e sonorizar meus filmes. Substitui portanto o roteiro pelo trabalho de edição. E meu filme “Ô” me parece ser o poema que melhor escrevi para capturar tal temperatura.

A etapa da roteirização é o que tradicionalmente serviu de elo entre o cinema e a literatura. Foi o que submeteu e continua submetendo a natureza descontrolada imagem aos trilhos da palavra. Até muito pouco tempo, não possuía tanta atenção ao que foi produzido como obra-teoria por autores deste cinema feito às margens. E descobri só recentemente os esforços de Jean Luc-Godard para repensar esta relação entre texto e imagem. Assim como meus pequenos filmes, seu *Passion* de 1982 não teve como base um roteiro escrito e sim um “roteiro visual”. Ao invés de escrevê-lo, Godard “quis vê-lo”<sup>223</sup>.

---

222 COUTINHO, Marcelo. In. SEVERO, André (org). *Lomba Alta – Programa de Residência*. Funarte, 2008. p.70.

223 AUMONT, Jacques. *Op. Cit.* p.56.

22.11.2002

Penso em Ozu. Penso nas “Crônicas de Motel”, de Sam Shepard. São como que polaroides, instantâneos da banalidade. Ali, a crueza da vida banal também se mostra. Porém, ali o ordinário do dia-a-dia não quer livrar-se de sua natureza. O ordinário é apenas ordinário. E, paradoxalmente, seu brilho é exatamente este.

A polarização entre “representação” e “não representação” é falsa. É uma falsa premissa que leva a um falso problema. A “performance art”, a “body-art” dos anos 60 fez toda sorte de experimentos deste tipo. Mutilações, flagelos, tiros, masturbação, sufocamento, afogamento. Havia em boa parte destes “experimentos” a falsa questão da “representação” x “apresentação”. O fato é que toda narrativa é ficcional. Meu amigo Anco Marcio certamente não concorda comigo. Mas... o que fazer?

O fato de ser essencialmente uma representação é o que pode responder a pergunta: por que estas tristes figuras se expõem a tamanho constrangimento? Esta é a mesma resposta para aqueles que expõem a miséria de suas vidas banais em blogs. Tudo se ficcionaliza. Tudo passa finalmente a existir.

*P.S.* Devo dizer que considero a minha vida tão banal e ordinária quanto a de qualquer um. Eu apenas me mantenho discreto quanto a ela.

No início de 2007, depois de 20 anos de trabalho, fiz minha primeira exposição individual. Ao mesmo tempo, foi a última. *Arra olo Raar* se tornou minha última participação em um evento de artes plásticas. Depois disso, só produzi filmes.

Estes poucas e pequenas peças áudio-visuais foram veiculadas em festivais de cinema ou em pequenas sessões de cineclubes. Alguns ateliês coletivos no Brasil solicitaram estes trabalhos e os exibiram publicamente. Senti um prazer renovado em ver alguns destes filmes projetados nas pequenas salinhas escuras de cineclubes de cidades como Recife, João Pessoa, Caruaru ou São Paulo.

Porém, antes dessa decisão, fiz esta primeira e derradeira exposição em Recife. Na Galeria Amparo 60, mostrei um novo filme, três fotografias, e duas *assemblages*.

Uma destas *assemblages* era uma redoma de vidro, contendo um grande punhado de unhas cortadas, uma agulha e uma linha. Nos últimos 20 anos vinha, pouco a pouco, construindo e ampliando uma larga coleção de unhas cortadas. Como é próprio de toda coleção esta também possuía uma rígida regra interna: as unhas precisavam ser minhas e a coleta só se dava quando as unhas de pés e mãos estendiam-se nunca menos de meio centímetro do resto de minha ossada.

Quando eram apenas um pequeno punhado de lascas acumulei-as dentro de uma xícara de porcelana, junto com as menores moedas e os mais insignificantes recibos que costumam se acumular no fundo dos bolsos ao final do dia. Ali acabavam por repousar os restos do dia, o pouco que dele sobrou. Papeis que comprovavam compras insignificantes, metais miúdos que nada mais compravam, unhas que não mais agarravam ou arranhavam: aparas amontuadas de algo que certo momento possuiu serventia.

Mas o processo de descarte destes prolongamentos ósseos é contínuo e crescente, exigindo para si um recipiente cada vez maior. Da xícara, estes vestígios



13.12.2002

Acredito que a arte não pode tomar o lugar de centro organizador da vida de uma pessoa. Acho, ao contrário, que o centro deve ser a vida. Ou ainda, usando o infinitivo, o *viver*. E nas periferias, orbitando em torno do viver, o resto. Esta centralidade da arte me incomoda muito. Acho, por exemplo, que as relações humanas são muito mais importantes do que uma obra de arte.



foram parar em uma caixa metálica junto a agulhas e linhas, um diapasão e o cortador de unhas que possuía um imponente brasão do império português.

Nesta minha primeira e derradeira exposição, as unhas foram acumuladas em uma vitrine cúbica, junto com a agulha e a linha. Recordo que aquela vitrine me fazia pensar naquilo que as tradições budistas e cristãs chamam de “reliquias”. Restos de corpos de *anandas* e santos, meio mumificados, são guardados em recipientes sempre muito puros, ornados e preciosos. Sobre estes pedaços de carne morta fundam-se igrejas e mantêm-se viva a fé.

A segunda *assemblage* era um projeto anotado e desenhado há anos e nunca executado. Tratava-se de construir uma escada que possuísse exatamente meu peso e minha altura. Optei pelo ferro como material mais viável para chegar a esta equação entre altura e peso.

Esta escada surgiu como idéia e desenho na mesma época em que escrevi o verbete para *arra*. Era outra expressão da mesma fugidia noção de *eu*. Desta vez, me vinha à mente a imagem do sujeito como escada. Meio de elevação para si mesmo. Saída de si mesmo na direção de um além de si, através de si.

Até hoje continuo gostando muito desta escada que uni a uma fotografia minha, nu, em formato 3x4, contendo meus 58,5 Kg e meus 1.73 cm de altura. Sinceramente, penso ser esta *assemblage* o que melhor pude dizer sobre escultura.

O vídeo projetado em uma das paredes da galeria foi o que me motivou a fazer esta exposição. Havia uma pequena verba disponível. E gastei esta pequena verba e mais um pouco para produzi-lo. Neste filme uni três cenas dispares na intenção de construir a tal “temperatura” a qual me referi.

A primeira, mostra um mar de bois em um imenso pasto. Entre eles, eu e o ator Alcides Valença, com roupas iguais e o mesmo corte de cabelo, andamos em meio à boiada na direção de duas cadeiras de salva-vidas. Nelas nos sentamos e ali bem acima de toda aquela carne, olhamos atentos o mar.

A segunda cena mostra de forma quase subliminar a imagem de uma mulher que corre sem rumo, no meio do nada, desesperada, com um revólver na mão.



21.12..2002

Mangueira de pressão do óleo (inferior e superior).

Bomba de vácuo.



Até que dispara o revólver, desviando o olhar dos dois homens que vigiam o mar de carne, em suas cadeiras de salva-vidas.

A terceira, é a filmagem de minha mão sendo cortada por um médico. Pedi que o corte fosse um desvio de uma das linhas da mão. Buscava um corte e uma futura cicatriz que se mantivesse como marca deste desvio dos destinos e das predestinações. Curiosamente, quem sabe por ter sido feito com tanto cuidado e preocupação por um médico cirurgião, a cicatriz sumiu por completo.

De minha mão cortada, foram tiradas três fotos. Uma mostra a palma da mão ainda intacta, com suas linhas de nascença. Uma segunda, a mão cortada e seu sangue. E por fim a terceira fotografia mostra o corte cicatrizado <sup>224</sup>.

*Arra olo raar* queria unir *arra* e *raar* de forma que abrisse em ambos um terceiro elemento inesperado que os envolvia. Era portanto algo próximo de uma preposição:

- olo.** prep. **1.** Partícula gramatical usada para pôr em movimento de devir palavras e outros fragmentos da língua. Quando juntas a esta preposição, verbos, adjetivos, pronomes, advérbios passam a ter seus sentidos desfeitos para tornarem-se, junto com o que se unem, uma terceira coisa.
- 2.** Para além de um elemento conectivo puro, **olo** destitui de sentido particular os termos gramaticais envolvidos em uma sentença para fazer surgir um terceiro sentido. Diz-se p. ex. “*arra olo raar*”, “*mavio olo africo*”, etc.

O vídeo *Arra olo Raar*, com três cenas que se enlaçam, que mesmo díspares procuram conter o mesmo teor, como manipulação de linguagem é um projeto piloto para o que veio a ser *Ô*.

13.Ô

Em agosto de 2007 escrevi em meu diário:

<sup>224</sup> As fotografias, concebidas por mim, foram tiradas por Jane Pinheiro.

20.12.2002

Iniciei há um mês a escritura da dissertação. É muito trabalho. Muito mais do que fui capaz de prever. Há a idéia a ser defendida, como a formalidade acadêmica pede. Mas há também meu desejo de “entortar” a academia e a idéia de pesquisa produzida dentro dela.

Já se viu alguma vez um gambá que fingisse ser um colibri? Ou um colibri que quisesse ser uma serpente? Ou uma serpente que se passasse por girafa? Creio que não. Eu também nunca tive notícias nenhuma crise de identidade desta monta no reino animal. Ou, imagine, um bloco de granito que, na verdade, quisesse ser uma samambaia e vivesse triste e enfadado em seus longos séculos de existência mineral.

Para mim, um colibri só é capaz de produzir uma vida de colibri, além é claro de produzir outros colibris. Fará um ninho de colibri, copulará como um colibri, se alimentará como um colibri e terá apenas uma função dentro da variedade de natureza em que se encontra metido: retirará dela algo que só um colibri é capaz de retirar e se relacionará com ela da única forma que um colibri é capaz de relacionar-se.

Pois bem. O mestrado e o processo de escritura de minha dissertação tem me dado esta sensação todo o tempo. Minhas metabolizações são artísticas. Não há como me desviar disto. Quando corro das artes plásticas e vou à direção do texto, surge algo que é encarado como literatura.

“Hoje, no início da noite, na varanda de meus pais, olho para o outro lado da rua, na direção da casa da frente. A porta estava aberta e uma luz tênue no interior da casa marcava os limites da porta. Uma silhueta surgiu e assim como eu, olhou para rua, para o outro lado da rua, para a casa de meus pais. Vi do outro lado da rua, na outra casa, a minha mãe. Mas minha mãe estava atrás de mim, na sala, sentada na cadeira de balanço. Um calafrio. Lentamente, a silhueta saiu da porta”.

Abaixo escrevi:

“Um diálogo entre uma mãe e um filho. O filho, ao olhar para a casa ao lado, vê a mãe com quem ele conversa”.

Em 05 de outubro de 2007 pode-se ler:

“Ao contrário do que sempre pude imaginar, um intenso desespero (seria esse o cheiro da loucura?) se apresentou para mim em um dia de sol, de pássaros e brisa leve. Como alguém surpreendido em uma esquina por um velho amigo, perdido no passado. Aquilo como que segurou meus braços a ponto de cortar a circulação do sangue. Olhou fundo para meus olhos e soprou um deles, como que retirando de minha retina algum cisco”.

No dia seguinte escrevi:

“Que tal entrar em uma mina subterrânea? Relatos de uma mina desativada?”

E abaixo, dois dias depois:

“Idéia: Parar de falar por um período de tempo predeterminado. Um ano?”

## 2003

03 03 2003

Sonho: Estou na sala de uma casa. Há uma janela nesta sala que deixa a vista uma varanda. Nesta varanda está Dom Crisóstomo deitado em uma rede. De longe, ele faz um sinal com mão, me chamando. Tenho alguma dúvida se ele chamava a mim ou a outra pessoa que estava na sala. Chego próximo a ele e digo: “Me esqueci de te pedir sua bênção”. Ele me dá a mão para o beijo com um sorriso cansado. Está de olhos fechados como se estivesse muito cansado. Parece estar doente ou velho demais, mesmo que sua aparência seja jovem. Seus cabelos estavam claros, dourados e bem alinhados. Apenas murmura, me chamando para próximo de si e diz: “O cristo é um fã seu...” Eu rio, o abraço, e digo envergonhado: “quem dera...” Fico intranquilo com aquilo que me foi dito. Não havia nenhum motivo para eu ser especial. Tampouco podia supor que Cristo pudesse ter predileções por suas criaturas.

Ele estava magro e apertava os braços contra o peito. Perguntei se estava com frio e ele apenas respondeu com um murmúrio fraco que sim. “Trarei uma blusa para o senhor”, disse. Carinhoso ele agradeceu, sempre de olhos fechados.

Acordei tranquilo.

## 2004

21.03.2004

Sonho: mulher cheia de jóias, muitos objetos de adorno, anda com dificuldade por um longo corredor. O ruído das jóias é intenso. Os passos são curtos. Ela está sempre ameaçada por uma queda.

No dia 30 de junho de 2008 escrevi em meu diário:

“Hoje, uma sensação curiosa. Durante o banho, olhava para meus braços, para meu tórax e sentia uma de minhas mãos segurando o sabonete e a outra lavando meu corpo. Eu senti de forma intensa que era capaz de segurar-me. Senti minha concretude. ‘É sorte de poder sentir-se’, ‘Esta experiência é única’, eram as vozes que me vinham instantaneamente de forma espontânea. Eu era uma massa compacta, macia., capaz de sentir-se. Eu era a condensação de algo. Havia uma extrema e aguda consciência de estar. Simplesmente estar. E esta consciência era envolta por um intenso prazer. O que me conferia a capacidade de sentir-me era, paradoxalmente, sentir-me como algo externo, diverso de mim e de minha consciência. Verificava-me, tomava ciência de mim, tocando-me. Havia prazer e havia saudade. Uma espécie de saudade previa. Saudade previa de mim. Um dia deixaria de saber-me”.

Logo depois, abaixo, escrevi: “cuspir dois imaculados ovos cozidos.”

No caso deste último relato houve a descrição de uma sensação e logo depois, sem nenhuma reflexão, me veio uma imagem. O que me interessava mais que a imagem era este estranho vínculo entre uma coisa e outra. Não há nenhuma linearidade entre a sensação e a imagem. Mas elas possuem algum tipo de elo.

A conexão entre uma coisa e outra, esta ligadura incerta e indireta, possui enquanto método de relato um brilho. O desconhecimento do processo que levou de uma a outra me surge como paisagem vasta, selvagem. Não usei a imagem dos ovos cuspidos. E talvez nunca use.

Nem todas as sensações são transformadas em palavras e verbetes. Algumas se tornam verbetes depois de descansarem por muito tempo nos cadernos. As sensações não são necessariamente acompanhadas por imagens. Às vezes da imagem surge a sensação. A escritura do caderno ocorre para que tais acoметimentos não se esvaíam. Sejam eles provocados por imagens ou pela ausência delas. Um exemplo é uma das cenas de meu último filme, *ô*.

Retornando de Porto Alegre, no mês de agosto de 2007, fui olhar o mar de



## 2005

27.03.2005

Sonho: Ela tinha o bebê à frente de si. Carregava-o fazendo dos dois braços um acento e dos peitos um costado. Andava lenta, olhando para cada passeante da calçada. Até que um deles lhe falou algo ao pé do ouvido. Subiram juntos uma escadaria estreita e escura, metendo-se em um quarto com cheiro de suor. Ela colocou o bebê no canto da cama de casal, despiu-se e abriu as pernas para que o homem dissolvesse ali suas tensões. Entre os movimentos curtos e ríspidos, o homem olhou para os olhos do bebê, ao canto da cama. Seus movimentos faziam aquele pequeno corpo balançar, olhando para canto algum. Um tipo qualquer que ninar.

## 2006

05.07.2006

Buñuel visita meus sonhos: Estou em uma pequena casa de fazenda. Filmamos algo. Toda a equipe se vai. Ficamos eu e Buñuel. Enquanto estou em na varanda, ele arruma a casa. Retorna e me diz: “para que você se sinta mais confortável”. Vejo a terra muito branca e grossa cobrindo todo o chão da sala. Buñuel senta-se sem camisa em uma cadeira de rodas e fala animadamente: “É algodão..”

## 2007

15.06.2007

Porto Alegre. Um sonho: um homem muito velho e encurvado coloca sobre a mesa de um restaurante uma bolsa. Dela retira, lentamente, centenas de pedregulhos, um a um.

Cabo Branco, em João Pessoa. Era inverno ainda. Aos poucos a chuva transformou-se em tormenta. As ondas quebravam forte envolvendo em água salgada os carros e os dois transeuntes que insistiam em andar sobre o asfalto da rua. O vento da tempestade impedia que eu visse aquele horizonte livre e sem obstáculos mesmo que eu estivesse há pelo menos cem metros da rebentação das ondas, embaixo do telhado de um restaurante. Ficar de costas para o mar era a única forma de fruí-lo. Escrevi no caderno, cheio de surpresa, envolvido por um sentimento intenso:

“Eu, de costas para o Mar. (eu, de costas para uma tragédia)”.

Havia ali uma duplicidade curiosa. A beleza da tormenta no mar era, ao mesmo tempo, sua condição de quase invisibilidade e iminente risco para os que se aproximavam.

Anotei em seguida uma cena de infância que nunca me saiu da memória. Parecia ligar-se àquela fúria sedutora do mar: a imagem da mulher que me mostrou pela primeira vez o que era uma vagina.

Ao lado dos lábios cobertos por vasta pelagem, havia uma pústula inflamada com uma ponta amarelada de pus. Quatro meses depois, em 07 de fevereiro de 2008, escrevi:

“Ô seria um som que descreveria o prenuncio de um grande vazio. Ele é vasto. E mesmo dentro dos espaços mais diminutos e confinados, ô transforma tudo em vastidão. Uma vastidão devastada. Uma vastidão de luz branca. Seria possível que altos muros servissem de descrição para paisagens ‘a perder de vista’? Altos muros e vastos campos são, de fato, semelhantes. O primeiro impossibilita por sua extensa verticalidade; o segundo impossibilita por sua extensa horizontalidade. O corpo, diante do muro ou do horizonte, tenta apreensivo antecipar o que virá.”

Há em Ô uma seqüência de cenas onde um menino vê um punhal sob as águas

25.03.2008

Mas o que me resta senão tentar sair dos círculos? Acho que se deve quebrar os círculos, dotá-los de alguma fuga. Alguma linha de fuga. Manter-me nos desvios, nas picadas, no meio do mato.

15.05.2008

O fim de um único passo.

01.06.2008

Duas matrizes profundas da experiência humana: religiões e artes.

08.06.2008

Hoje um mendigo deitado na calçada, fedendo, imóvel, esperava que passasse alguém para que, de súbito, imitasse um cachorro e latisse assustando o passante. Depois, o mendigo ria copiosamente.

08.06.2008

Confissões enviadas pelo correio de forma anônima.

09.06.2008

Fazer “Ô” foi um processo de intenso esvaziamento. Como diria Raduan Nassar, “ventre seco”.

09.06.2008

Não leia este texto em voz alta. É só pra ti, que me escuta agora. Essa minha voz agora sem carne e peso, falando pra ti agora, apenas agora. Nunca antes, nunca depois. Voz sem rosto...

de um regato. Antes que o toque, uma mulher se antecipa e o retira da água. Ela enxuga o punhal com a barra de sua camisola. A maneira como o enxuga faz com que o punhal se assemelhe a um pênis, um pênis que é friccionado, indicando masturbação. Neste caso, o punhal parece ser o pênis da mulher que em ereção se oferece para o menino.

Da tormenta na praia do Cabo Branco até as filmagens de *Ô* desencadeou-se uma longa seqüência de deslizamentos. Da imagem do mar até a sensação, da sensação até a lembrança de uma vagina adocida, desta lembrança até as torções possíveis dentro de uma linguagem de ficção experimental, dentro de uma seqüência de outras cenas. Cenas estas que possuem outras seqüências genealógicas.

Em maio de 2008 o verbete foi construído:

**ô. v. t. d.1.** estado de suspensão em que se instala a percepção instantes antes de apresentar-se a algo por demais vasto e desconhecido. **2.** prenúncio, normalmente envolto em uma ampla luz branca, de que algo paralisante e muito amplo está por vir. **3.** quando, diante da enormidade de algo desconhecido que se pronuncia, o que resta é a paralisia.

10.06.2008

Imagem: Um salão branco. Quatro ou cinco vacas são ordenhadas. O leite escorre pelo chão. Vai aos poucos cobrindo todo o piso. Uma mulher no centro, vestida como uma dama da corte francesa. Ela chora pateticamente. É uma mulher velha.

30.06.2008

Hoje, uma sensação curiosa. Durante o banho, olhava para meus braços, para meu tórax e sentia uma de minhas mãos segurando o sabonete e a outra lavando meu corpo. Eu senti de forma intensa que era capaz de segurar-me. Senti minha concretude. “É sorte de poder sentir-se”, “Esta experiência é única”, eram as vozes que me vinham instantaneamente de forma espontânea. Eu era uma massa compacta, macia., capaz de sentir-se. Eu era a condensação de algo. Havia uma extrema e aguda consciência de estar. Simplesmente estar. E esta consciência era envolta por um intenso prazer. O que me conferia a capacidade de sentir-me era, paradoxalmente, sentir-me como algo externo, diverso de mim e de minha consciência. Verificava-me, tomava ciência de mim, tocando-me. Havia prazer e havia saudade. Uma espécie de saudade previa. Saudade previa de mim. Um dia deixaria de saber-me.

10.07.2008

Ontem ao sair da aula, fui visitado por várias imagens. Alguns títulos de livros surgiram. Montanhas pegando fogo; uma revoada de centenas de pássaros caíam do céu como que paralizados por um mal súbito; uma mulher de quatro, sendo penetrada, dizendo numa voz calma e suspirada: “Ah... o futuro... será um futuro de grandes posses...” Um homem diante de uma platéia, fala sobre algum tema. Atrás de si, há uma mulher velha, magra, que sussurra algo nos seus ouvidos. Depois de cada sussurro, o homem repete a frase sussurrada para a platéia. Uma mulher tropeça no corpo morto de um cavalo e cai.

## CONCLUSÃO

*Isso* impele tudo na direção de seu fora. Força que desfaz o esperado, gravidade que inclina os corpos e os põe à mercê da queda, *Isso* é causa da arte. Mas *Isso* não se sacia em nenhum de seus rebentos. *Isso* age atemporal, alheio a história, abrindo caminho entre linguagens e homens, curvando suas vontades e deles exigindo a voz sempre recém-nascida desse seu eterno fora.

Após um almoço em sua casa, no inverno de 2009, Helio Fervenza, olhou fixo para o chão e disse algo que muito me tocou. Sua fala urgente falava da importância de se pensar mais profundamente sobre artistas que abandonaram a atividade artística como consequência lógica de suas próprias investigações e produções.

Em 27 de novembro de 2010 escrevi em meu caderno:

“Três anos e meio de doutorado. Olhando para trás, vejo que o mato fechou-se atrás de mim. E, sinceramente, não sei aonde cheguei. Estou só. Eu e meu facão.

Evoquei desde os primeiros momentos de escrita, o incêndio. Sabia, antes de tudo, que usaria como epígrafe a frase de Jean Coucteau. Logo depois, ouvi em meu carro aquela cantiga popular que igualmente aconselhava o fogo. Desta vez não na casa e nos pertences, mas no próprio corpo.

Desde os primeiros momentos tinha em mente o *potlach*, esse intrigante rito de povos não ocidentais no qual se inverte o suposto valor do que se possui. E no qual se lança ao fogo tudo o que se acumulou.

Antes das cinzas adormecerem no solo, durante os brados das labaredas, não fiz muito mais do que ver, atônito, o fim de uma etapa da minha

06.10.2008

Seria ainda possível encontrar as “mulheres carpideiras” no sertão? Uma possibilidade seria filmar a sua busca e depois de conseguir encontrá-las pedir que chorem. Outra possibilidade seria filmar as mulheres carpideiras incluindo a minha participação como diretor pedindo que chorem. Elas iniciam o choro, são interrompidas para reposicionamento do cenário, “ação”. Elas começam a chorar, etc.

12.10.2008

Extraír ouro de uma das minas do sertão. Ouro suficiente para construir uma bala.

25. 11. 2008

Minha alma de paiol.

25.11. 2008

Tudo estava branco. Banheiro exíguo. Silêncio alvo. Tinha um pássaro quase morto na palma da mão. O pássaro não deixou mais que o ar lhe movesse o ventre. Ali foi que reparou que não estava sozinho. Naquele banheiro exíguo. Reparou que ali havia também um velho. E uma menina de olhos escuros. Passou a conversar com eles.

26.11.2008

A palavra “alma” é um palíndromo de “lama”. Alma de lama; lama de alma.

vida.

Minha ida à Porto Alegre para concluir a última etapa de uma vida acadêmica, foi a culminância de um processo de afastamento das artes plásticas que há anos estava em curso, de forma silenciosa e embrionária em mim.”

Lembro-me de Arthur Rimbaud, de Arthur Cravan, de J.K.Huysmmans, de Antonin Artaud, de Raduan Nassar. Todos abandonaram a arte e, feis ao que os movia, tornaram suas vidas prenhes de uma vasta poesia. Uns passaram a criar coelhos ou bodes, a plantar milho ou abóboras. Alguns viraram traficantes de armas ou de escravos. Outros simplesmente sumiram.

Comprei com minha mulher um sítio. Raimundo, nosso vizinho, viveu cada um de seus 52 anos ali, em Santa Rosa. Às quatro da manhã ele joga água na cara, “limpa as vistas pro mundo” e vai para a várzea, colher o capim dos bichos.

Daqui desta montanha, vejo o sol que castigou o dia cair no vale e banhar-se lá embaixo naquelas três lagoas. Penso em bodes, cães e matilhas. Em como livrá-los das cobras. Penso em florestas e netos nascidos dos filhos que não tive. Vejo uma pequena igreja ortodoxa, dedicada à São Serafim de Sarov. E, só de pensar, me sinto em brasas.



2009

09.10.2009

Depois de um furacão, uma brisa. De onde viria esta força malévola que mastiga meus ossos e meus ânimos? Ela larga minha carcaça sem aviso. Ma abandona distraída. Lambo as marcas de seus dentes. E acordo em uma manhã de primavera. No Nordeste do Brasil.

14.10.2009

Em João Pessoa. Estou bem.



## BIBLIOGRAFIA

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2000.
- ABRAMOVIC, Marina. **Back to Simplicity**. Jacopo Crivelli Visconti (org.) São Paulo: Luciana Brito Galeria. 2010.
- AGAMBEN, Giorgio. **Estancias: La palabra y el fantasma em la cultura occidental**. Valencia: Pre-textos, 2001.
- ALLIEZ, Eric (org). **Gilles Deleuze: Uma Vida Filosófica**. São Paulo: Editora 34, 2000.
- \_\_\_\_\_. **Da Impossibilidade da Fenomenologia**. São Paulo: Editora 34, 1996.
- ALMEIDA, Júlia. **Estudos Deleuzeanos da Linguagem**. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Em Torno do Aspecto Criativo da Linguagem**. Rio de Janeiro: UFF, Revista Alceu, vol.3, n.4, p. 110 a 122, jan/jun. 2002
- ALVAREZ, A. **Noite – A Vida Noturna, A Linguagem da Noite, O Sono e os Sonhos**. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1996.
- ANDREIEV, Leonid. **Riso Vermelho**. Lisboa: Editorial Estampa, 1988.
- ANDREW, J. Dudley. **As Principais Teorias do Cinema**. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor, 2002.
- ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2001.
- A Invocação do Nome de Jesus: texto anônimo de um monge da Igreja Oriental, séc. XI**. São Paulo: Ed. Paulus, 1984.
- A Nuvem do Não Saber**. (anônimo do séc. XIV). São Paulo: Ed. Paulus, 1987.
- ARTAUD, Antonin. **A Arte e a Morte**. Lisboa: Ed. Livreiros Editores e Distribuidores, 1987.
- \_\_\_\_\_. **Eu**. Lisboa: Ed. Hiena, 1988.
- \_\_\_\_\_. **Van Gogh, O Suicídio da Sociedade**. Lisboa: Ed. Hiena, 1987.
- ATLAN, Henri. **O Livro do Conhecimento: As Centelhas do Acaso e da Vida**. Lisboa: Instituto Piaget. s/d.
- AUB, Max. **Crimes Exemplares**. Lisboa: Edições Antígona, 1980.
- AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Campinas, SP: Ed. Papyrus, 1995.
- \_\_\_\_\_. **O Olho Interminável: Cinema e Pintura**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

25.12.2009

Estamos dentro. Dentro do tempo. Nossas noções sobre tudo habitam este tempo. Nada é cognoscível fora deste tempo.

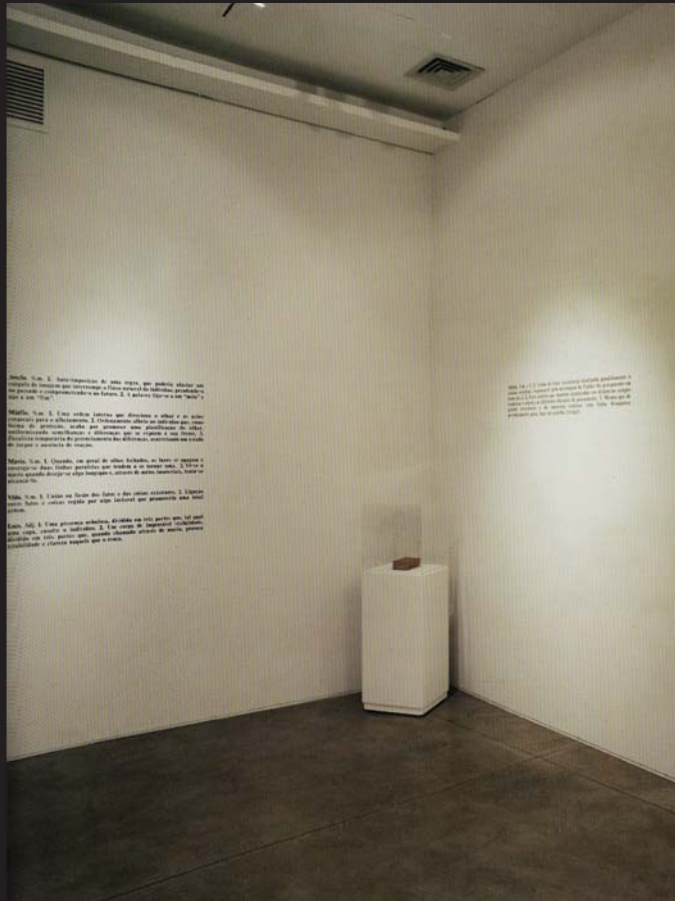
Mas cada coisa possui seu tempo. E estão dentro delas, assim como nós. Uma trepadeira enrosca-se em uma antiga casa de pedra. E passa a abraçá-la em um abraço que se aperta por 120 anos. Até que a casa desaba. Mas a cada momento que vejo a casa ela parece sólida. Imóvel. Mas... não está. Ela move-se. Não vejo a árvore crescer e um dia vejo sua sombra. Vejo, dentro de meu tempo, o ritmo de minha cognição. E tudo o que não participa dele me surge como algo estático.



- \_\_\_\_\_. **As Teorias dos Cineastas**. Campinas: Ed. Papyrus, 2008.
- \_\_\_\_\_. **A Estética do Filme**. Campinas: Ed. Papyrus, 2009.
- BACHELARD, Gaston. **A Poética do Devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- \_\_\_\_\_. **A Intuição do Instante**. Campinas: Ed. Verus, 2007.
- \_\_\_\_\_. **A Terra e os Devaneios do Repouso**. São Paulo: Martins Fontes, Vol II, 1990.
- BADIOU, Alain. **Pequeno Manual de Inestética**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Ed. Cultrix. s/d.
- \_\_\_\_\_. **Roland Barthes por Roland Barthes**. São Paulo: Ed. Cultrix, 1987.
- \_\_\_\_\_. **A Câmara Clara**. Lisboa: Edições 70. s/d.
- BASBAUM, Ricardo. **Além da Pureza Visual**. Porto Alegre: Ed. Zouk, 2007.
- \_\_\_\_\_. (*org.*) **Arte Contemporânea Brasileira: Texturas, Dicções, Ficções, Estratégias**. Rio de Janeiro: Ed. Marca D Água, 2001.
- \_\_\_\_\_. **NBP x eu-você**. Rio de Janeiro: Edição do Autor, 2001.
- BASHO, Matsuo. **Trilha Estreita ao Confim**. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- BASTIDE, Roger. **O Sagrado Selvagem**. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2006.
- BATAILLE, Georges. **La Experiencia Interior**. Madrid: Taurus Ediciones S.A. 1986.
- \_\_\_\_\_. **A Parte Maldita. Precedido de A Noção de Despesa**. Lisboa: Ed. Fim de Século, 2005.
- \_\_\_\_\_. **A História do Olho**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- BATESON, Gregory. **Natureza e Espírito: Uma Unidade Necessária**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987.
- BATISTA, João Bosco. **Geviert: O Sentido do Sagrado no Pensamento de Heidegger. (In)** Existência e Arte - Revista Eletrônica do Grupo PET - Ciências Humanas, Estética e Artes. Universidade Federal de São João Del-Rei - Ano III - Número III – janeiro a dezembro de 2007.
- BATTCKOCK, Gregory. **A Nova Arte**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1975.
- BAXANDALL, Michael. **O Olhar Renascente**. São Paulo: Paz e Terra, 1991.
- BAKHTIN, Mikail. **Filosofia do Ato**. Tradução de Carlos Alberto Faraco e Cristovão Tezza. (tradução do inglês, exclusivamente para uso acadêmico-UFSCAR). PDF, 2009.
- BEAINI, Thais Curi. **Heidegger: Arte como Cultivo do Inaparente**. São Paulo: Edusp/Nova Stella. 1986.

26.12.2009

Atrás da noite: um bom lugar para morar.



- BECKETT, Samuel. **Film**. Barcelona: Tusquets Editores, 1985.
- \_\_\_\_\_. **O Primeiro Amor**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1987.
- \_\_\_\_\_. **O Inominável**. Ed. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1989.
- \_\_\_\_\_. **Malone Morre**. São Paulo: Ed. Círculo do Livro, 1988.
- \_\_\_\_\_. **Companhia**. Ed. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, 1982.
- BELTING, Hans. **O Fim da História da Arte**. São Paulo: Ed. Casacnaify, 2006.
- BERGMAN, Ingmar. **Imagens**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2001.
- BERMAN, Marshall. **Tudo o que é Sólido se Desmancha no Ar**. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1986.
- BERNARDES, Maria Helena. **Vaga em Campo de Rejeito**. Documento Areal 2. São Paulo: Ed. Escrituras, 2003.
- \_\_\_\_\_. **História de Península e Praia Grande**. Documento Areal 7. Porto Alegre: Bienal do Mercosul, 2009.
- BERLITZ, Charles. **As Línguas do Mundo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- BEUYS, Joseph. **Were Would I Have Got If I Had Been Intelligent!** New York: Dia Center for the Arts, 1994.
- \_\_\_\_\_. **Energy Plan For The Western Man**. New York: Ed. Four Walls Eight Windows, 1990.
- BLANCHOT, Maurice. **O Espaço Literário**. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1987.
- BOHM, David. **A Totalidade e a Ordem Implicada**. São Paulo: Ed. Cultrix, 2001.
- \_\_\_\_\_. **O Pensamento Como um Sistema**. São Paulo: Madras, 2007.
- BOHM, David e J. Krishnamurti. **A Eliminação do Tempo Psicológico**. São Paulo: Ed. Cultrix, 1995.
- BOHR, Niels. **Física Atômica e Conhecimento Humano**. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 1995.
- BOINOD, Adam Jacot. **Tingo: o irresistível almanaque das palavras que a gente não tem**. São Paulo: Ed. Conrad, 2007.
- BORGES, Jorge Luis. **Obras Completas vol. 1**. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 2000.
- BOUTANG, Pierre. **O Tempo**. Rio de Janeiro: Difel, 2000.

(sem data) 2009.

Tomando banho, penso em questões de arte contemporânea. Penso no texto de Heidegger sobre a jarra, o oleiro e o vazio. O que Heidegger visa é algo conclamado, chamado, evocado através de um objeto, de uma coisa banal. Uma vastidão infinita surge invisível nas “vazas” e no vazio contido na jarra (“vaso”, “vazio”...). Ela, penso eu, constitui-se em torno do vazio, circulando esse vazio, servindo de continente para essa presença do nada. Novamente, penso não tratar-se do “nada”. Mas, antes, de seu oposto, o “tudo”, do “cheio”. Pois não seria este suposto nada a vaga aberta para uma imensa e infinita torrente de possibilidades?

É esse vazio que impele, que constringe toda uma produção, toda uma mixórdia, toda uma glossalia. Há uma convocação, uma com-vocalização impelida pela jarra que percorre circular o buraco que habita seu centro, seu núcleo, seu coração. Mas há o texto de Heidegger que, em sua materialidade, em sua mecânica produtiva re-vela jarra e rombo, argila e nada.

Há uma labuta, uma técnica, um saber que é manipulado, tal qual um ferreiro ou... tal qual um oleiro. Mas é de se pensar que algo anterior a técnica a moveu. Algo é causa para a escrita. Seria, quem sabe, um certo olhar, uma certa atenção, um certo “cuidado”, uma “aletheia”, capaz de enxergar o que habita e transborda a partir e através de cada coisa. (uma qualidade do olhar) As coisas seriam “dutos” que “com-duzem” para além de si, para este “algo” que infla de drama, de tragédia e de vastidão cada pequena coisa que se posta a nossa frente. Toda uma plethora de realidades que ali habitam e que não se mostra. Outras matérias (afetos?forças?campos?) sem qualquer materialidade.

- BRAIT, Beth (*org.*). **Bakhtin, Dialogismo e Construção do Sentido**. Campinas: Ed. Unicamp, 2001.
- BRAUNSTEIN, Florence e Jean-François Pépin. **O Lugar do Corpo na Cultura Ocidental**. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.
- BRETON, André. **Manifestos do Surrealismo**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.
- \_\_\_\_\_. **Martinica, Encantadora de Serpentes**. Lisboa: Ed. Produção e Etc Publicações Culturais Engrenagem, 1986.
- BRETON, David Le. **Do Silêncio**. Lisboa: Instituto Piaget, 1999.
- Brites, Blanca e Elida Tessler (*orgs.*). **O Meio Como Ponto Zero: Metodologia da Pesquisa em Artes Plásticas**. Porto Alegre: Ed. Da Universidade - UFRGS, 2002.
- BRITO, Ronaldo e Paulo Venâncio Filho. **O Moderno e o Contemporâneo (o novo e o outro novo)**. Caderno de Textos 1. Rio de Janeiro: Ed. Funarte, 1980.
- BRUEGGEMANN, Walter e Hans Walter Wolff. **O Dinamismo das Tradições do Antigo Testamento**. São Paulo: Ed. Paulinas, 1984.
- BRUNO, Mário. **Lacan & Deleuze: O Trágico em duas faces além do princípio do Prazer**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.
- BUCHKA, Peter. **Olhos Não se Compram: Win Wenders e Seus Filmes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- BÜRGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. São Paulo: Cosacnaify, 2008.
- BURKERT, Walter. **Antigos Cultos de Mistério**. São Paulo: Edusp, 1992.
- BUÑUEL, Luis. **Meu Último Suspiro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- CABANNE, Pierre. **Marcel Duchamp: O Engenheiro do Tempo Perdido**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1987.
- CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem**. São Paulo: Ed. Cultrix, 1981.
- \_\_\_\_\_. **Eclesiastes**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1991.
- CAMPOS, Augusto de. **O Anticrítico**. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1986.
- \_\_\_\_\_. **À Margem da Margem**. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1989.
- \_\_\_\_\_. **Linguaviagem**. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1987.
- \_\_\_\_\_. **Mais Provençais**. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1987.
- CAMPOS, Maria José Rago. **Arte e Verdade**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1992.
- CAMPOS, Roland de Azeredo. **Arteciência: Afluência de Signos Co-Moventes**. São Paulo:



(sem data) 2009.

A suspensão dos limites entre arte e vida me parece um definitivo engano. Pois tudo isso que consideram uma ruptura de tais fronteiras necessita para sobreviver, do sistema de arte. (se não as galerias, o meio social, de convívio, de boemia) Sem esta rede de construção de sentido não haveria significação. Só há significação dentro de contextos. Portanto permanece a fronteira entre arte e vida.

Haveria como pensar que a suposta ruptura ocorre efetivamente quando adquire-se aquilo que Heidegger chama de “cuidado com o ser”. Quando por alguma “aletheia” recobra-se a memória perdida no mercado persa da vida em sociedade, nesta educação e nesta cultura que a tudo torna objeto, para a qual tudo é ôntico e nunca ontológico. (recordo do exemplo do leão no zoológico de João Pessoa)

Os limites entre arte e vida parecem romper-se quando pensamos que certa estética constituiria toda a vida. Quando certa “visão de mundo” se apresenta. Quando cada coisa deste mundo passa a ter um lugar seu. Quando o mundo passa a falar. Quando ouvimos a voz de um par de botas velhas. Quando ouvimos a fala de um barco vazio a deriva. Quando sentimos que as mãos do vento nos esbofeteiam alertando que algo foi embora para nunca mais voltar.

Aquí estamos muito longe do que se configurou com arte contemporânea, ou mesmo arte. Aquí, estamos tangenciando uma ética. Uma com-dução da vida. É quando somos capazes de vislumbrar concretamente que a vida é anterior, sempre anterior e mais vasta, sempre mais vasta que a arte. E talvez que a arte seja um meio de recobrar a memória. De não sucumbir a “mnemônis”, um demônio grego com fama de deusa.

Recobrada a memória, esta memória do fundamental, as coisas passam a fazer sentido. E as ações das coisas sobre nós e de nós sobre as coisas ganham sentido... tudo é riso... tudo é surpresa. Como dizer isso melhor?

Há duas formas bastante eficazes de fazer as coisas falarem e de o cotidiano fazer algum sentido: a arte e a fé. Por quê?

Ed. Perspectiva, 2003.

CANCLINI, Néstor. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 2000.

CANONGIA, Lúgia. **Quase Cinema: Cinema de Artista no Brasil, 1970-80**. Caderno de Textos 2. Rio de Janeiro: Ed. Funarte, 1981.

CARDOSO, Lúcio. **Crônica da Casa Assassinada**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2004.

\_\_\_\_\_. **Diário Completo**. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1970.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A Linguagem Secreta do Cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

CARVALHO, Edgar de Assis. **Virado ao Averso**. São Paulo: Selecta Editorial, 2005.

CARVALHO, Flávio de. **Experiência n. 2: Realizada sobre uma Procissão de Corpus Christi**. Rio de Janeiro: Ed. Nau, 2001.

CARROLL, Lewis. **Alice: Edição Comentada. (Aventuras de Alice no País das Maravilhas e Através do Espelho)**. Introdução e notas de Martin Gardner. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

CASSIRER, Ernst. **Ensaio Sobre o Homem**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

\_\_\_\_\_. **Linguagem e Mito**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

\_\_\_\_\_. **A Filosofia das Formas Simbólicas. Vol I**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

\_\_\_\_\_. **A Filosofia das Formas Simbólicas. Vol II**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

CAUQUELIN, Anne. **Teorias da Arte**. São Paulo: Ed. Martins, 2005.

\_\_\_\_\_. **Arte Contemporânea, Uma Introdução**. São Paulo: Ed. Martins, 2005.

CASSIN, Barbara. **O Efeito Sofístico**. São Paulo: Editora 34, 2005.

CAVALLI-SFORZA, Luigi. **Genes, Povos e Línguas**. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2003.

CERÓN, Ileana Pradilla e Paulo Reis. **Kant: Crítica e Estética na Modernidade**. São Paulo: Ed. SENAC, 1999.

CLARK, Lygia. **Lygia Clark**. Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980. p.5.

COELHO, Duarte de Albuquerque. **Memórias da Guerra do Brasil**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1982.

Por que ambas são técnicas de conversão. Ambas convertem o olhar e assim transfiguram a matéria. A matéria daquilo visto e a daquele que vê. A arte converte botas velhas e enlameadas em uma voz. A arte converte uma travessia de barco de uma margem a outra de um rio em morte, ou em vida. A fé converte uma caminhada em noite escura, à luz de pequenas velas, onde não se vê muito mais que os próprios pés e cada passo dado por eles na essência das palavras “perdição” e “procura”. A fé impõe sobre o simples ato de calar-se um imenso ato de sentido. A fé e a arte convertem coisas e atos banais em algo pleno de significado, pois a fé impõe sobre o tempo e o espaço uma fratura, uma cisão: tempo e espaço sagrados, tempo e espaço profanos. Não há religião ou arte sem o ato de conversão. De converter uma matéria em outra. Um não sentido em um sentido.

(sem data) 2009

O exemplo de F. e seus dentes quebrados pode estender-se para muitos autores com Barrio, Oiticica, Serra, etc, etc. Mesmo assim, neste processo de captura, seqüestro, de um fato da vida para o equipamento de significação da arte, parece habitar um mesmo e único princípio que é estético e se mantém estético como sempre foi: o que capturar? O que seqüestrar para o exíguo espaço do sistema de arte? E além disso, como operar tal seqüestro? Os dentes quebrados por amor seria suficientemente resistente para cumprir com uma exigência tão severa da arte?

Extraír de uma jarra o que nela habita pra além dela é trabalho do poeta que Heidegger foi. Os dentes quebrados de F., quebrados por embriaguês, trânsito e amor desfeito geraria algo tão complexo? Poderia gerar mas seria um trabalho para o poeta que o artista não é.

É interessante reparar que a jarra é bem mais complexa que os dentes de F. E esta complexidade surge de sua espantosa simplicidade. Já os dentes, sobrecarregados de tantos lugares comuns (cinema, literatura pop, mundo pop) parecem incapazes de morder o mundo, de mastigar algo além de si mesmos.

- CONRAD, Joseph. **O Coração das Trevas**. Lisboa: Editorial Estampa, 1988.
- COHEN, Renato. **Performance Como Linguagem**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1989.
- COUTINHO, Evaldo. **A Artisticidade do Ser**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1987.
- \_\_\_\_\_. **A Subordinação ao Nosso Existir**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1981.
- \_\_\_\_\_. **A Visão Existenciadora**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1978.
- \_\_\_\_\_. **A Testemunha Participante**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1983.
- \_\_\_\_\_. **O Espaço da Arquitetura**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1977.
- \_\_\_\_\_. **A Imagem Autônoma**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2006.
- \_\_\_\_\_. **O Lugar de Todos os Lugares**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976.
- COUTINHO, Marcelo. **Deambulações Sobre o Contorno: ensaio para ser lido em voz alta, simultaneamente, por três pessoas**. In Revista Item, n. 6. Rio de Janeiro: Ed. Casa da Palavra, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Objetos Desejosos: Uma Entrevista com o Antropólogo Lawrence Jakimo Pokot**. In Catálogo Panorama da Arte Brasileira 1999. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Pós-Colonialismo e Filosofia da Diferença**. In Interferências Contemporâneas: Comunicação, Estudos Culturais e Pós-Moderno. Recife: Ed. Bagaço, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Antão, O Insone, de Tomé Cravan**. Documento Areal 6. Porto Alegre: Ed. Zouk, 2008.
- COUTINHO, Ismael de Lima. **Gramática Histórica**. Rio de Janeiro: Ed. Ao Livro Técnico, 2003.
- CORNFORD, F. M. **Principium Sapientia**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.
- CLARK, T. J. **A Teoria da Arte de Clement Greenberg**. In Revista Novos Estudos CEBRAP, n. 24, p. 131. São Paulo, 1989.
- CRAVAN, Arthur, Jacques Rigaut e Jacques Vaché. **3 histórias 3**. Lisboa: Edições Antígona, 1980.
- CHRISTO & Jeanne-Claude. **Werhüller Reichstag, Berlim, 1971-1995**. Düsseldorf: Taschen, 1995.
- CRUZ, São João da. **Obras Completas**. Petrópolis: Ed. Vozes/Carmelo Descalço do Brasil, 2000.
- DANTO, Arthur C. **Após o Fim da Arte: a arte contemporânea e os limites da história**. São

2010

25.01.2010

Sonho: Uma voz feminina diz em meu ouvido: “Foi ele. Ele deu nome às coisas. Ele chamou o mundo. Ele articulou o que era até então não mais que balbúcio e urro. E agora que ouço o mundo, que falo com as serpentes, sou expulsa...”

Eva teria falado para mim??

02.03.2010

E nas longas planícies de silêncio... Nestes silêncios que se contém, que se seguram, dentro de bons-dias e boas-tardes, de por-favores e se-me-permitires, quanto sangue jorrava, quantos crimes incréus, quantos dedos e ânus, quanta dor e suplício...

02.03.2010

Mas não vejo o ver nos olhos que me deram.

08.03.2010

Construí um palácio para as minhas ruínas.

08.03.2010

Pisaste em meu assombro  
De meu temor fizeste troça  
Palhoça  
Para melhor acomodar tua bocarra  
Que rói distraída  
Tudo que em mim  
Não teme

Paulo: Odysseus Editora, 2006.

\_\_\_\_\_. **A Transfiguração do Lugar-Comum: uma filosofia da arte.** São Paulo, Cosac & Naify, 2005.

\_\_\_\_\_. **A Filosofia da Arte: Entrevista com Arthur Danto.** São Paulo: Revista Novos Estudos n. 73, 2005.

DALI, Salvador. **Diário de Um Gênio.** Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1989.

DALI, Salvador e Pauwers. **As Paixões Segundo Dali.** Rio de Janeiro: Ed. Expressão e Cultura, 1968.

DEBRAY, Régis. **Vida e Morte da Imagem.** Petrópolis: Ed. Vozes, 1994.

DERRIDA, Jacques. **A Voz e o Fenômeno.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

\_\_\_\_\_. **O Cartão-Postal.** Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2007.

\_\_\_\_\_. **Gêneses, Genealogias, Gêneros e Gênio.** Porto Alegre: Ed. Sulina, 2005.

DERRIDA, Jacques e Gianni Vattimo. **A Religião.** São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

DELEUZE, Gilles. **Conversações.** São Paulo: Editora 34, 1992.

\_\_\_\_\_. **Espinosa: Filosofia Prática.** São Paulo: Ed. Escuta, 2002.

\_\_\_\_\_. **Fancis Bacon: Lógica da Sensação.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

\_\_\_\_\_. **Crítica e Clínica.** São Paulo: Editora 34, 1999.

\_\_\_\_\_. **A Ilha Deserta.** São Paulo: Iluminuras, 2008.

\_\_\_\_\_. **A Imagem Tempo.** São Paulo: Ed. Brasiliense, 2005.

\_\_\_\_\_. **Lógica do Sentido.** São Paulo: Perspectiva, 1998.

\_\_\_\_\_. **Bergsonismo.** São Paulo: Editora 34, 1999.

\_\_\_\_\_. **Diferença e Repetição.** São Paulo: Graal, 2006.

DELEUZE, Gilles e Claire Parnet. **Diálogos.** Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2004.

DELEUZE, Gilles e Félix Guattari. **Mil Platôs Vol. 1.** São Paulo: Editora 34, 1995.

\_\_\_\_\_. **Mil Platôs Vol. 2.** São Paulo: Editora 34, 1995.

\_\_\_\_\_. **O Que é a Filosofia?** São Paulo: Editora 34, 2000.

**Drammapada: Caminho da Lei / Atthaka: o Livro das Oitavas.** (anônimo) São Paulo: Ed. Pensamento, s/d.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, Vídeo, Godard.** São Paulo: Cosacnaify, 2004.

09.03.2010

Tudo isso é a história do vento.

13.02.2010

Ontem, madrugada, olhei para o jardim interno da casa de meus pais. Pensei ver o ar, organizado em camadas, como se o ar possuísse a densidade das rochas que se organizam em camadas sedimentares. Pensei em algo como sombras ou extensões entre-cruzadas de realidades. Se tudo o que me cerca e no qual me movo fosse denso? De uma densidade tal qual a das rochas? Porém, por estar aqui, por estar dentro deste meio, com um equipamento corporal que move-se e é fruto de tal densidade, eu seria alheio a ele.

15.02.2010

É preciso apagar, filho. Apagar. Apagar cada página escrita. Ter nas mãos nem que seja uma, uma página em branco. Não é possível escrever sobre as palavras. É preciso apagá-las. E assim ter a uma página em branco. E assim, ter ao menos a ilusão de um começo.

Deixe que as coisas falem. Ouça. Escreve-se com os ouvidos e não com as mãos. Deixe que murmurem. Que liberem seus trinos. E apenas coloque-os nesta miserável página em branco que tens finalmente diante de ti.

(sem data) 2010

O des-esperado: aquilo que não é esperado.

03.01.2010

Uma estranha sensação: Estou como que um pouco, levemente, além de mim. Meu corpo se mexe, mas é como se eu já tivesse me mexido. Parte de mim está atrasada com relação a outra parte.

- DUCHAMP, Marcel. **Notas**. Madrid: Editorial Tecnos, 1989.
- DURAND, Gilbert. **O Imaginário: ensaio a cerca das ciências e filosofias da imagem**. Rio de Janeiro: Difel, 2004.
- \_\_\_\_\_. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1997.
- DUTRA, Elza. **A Narrativa Como uma Técnica de Pesquisa Fenomenológica**. Natal: Revista Estudos de Psicologia, vol.7, n. 2, jul/dez 2002
- DIDI-HUBERMAN, George. **O que Vemos, O que nos Olha**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1998.
- DOMINGUES, Diana. **A Arte no Século XXI: A Humanização das Tecnologias**. São Paulo: Ed. Unesp, 1997.
- DORFLES, Gillo. **Elogio da Desarmonia**. Lisboa: Edições 70, 1988.
- ECO, Humberto. **Tratado Geral de Semiótica**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1997.
- ECKHART, Mestre. **Sobre o Desprendimento e Outros Textos**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- EISENSTEIN, Seguei. **Memórias Imorais**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- \_\_\_\_\_. **O Sagrado e o Profano**. Lisboa: Livros do Brasil, s/d.
- ELIADE, Mircea e Ioan P. Couliano. **Dicionário das Religiões**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- ELLIOT, T.S. **A Essência da Poesia**. Rio de Janeiro: Artenova, 1972.
- ERNST, Max. **Identidade Instantânea**. Lisboa: Ed. Produções e Etc, 1983.
- ERIBON, Didier e Claude Lévi-Strauss. **De Perto e de Longe**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- ESPINOSA, Baruch. **Tratado da Reforma do Entendimento**. Lisboa: Edições 70, 1987.
- \_\_\_\_\_. **Pensamentos Metafísicos**. São Paulo: Nova Cultural, 2000.
- FABBRI, Paolo. **A Babel Feliz, Babelix, Babelux, ex Babele Lux**. (In) Revista Lusófona de Línguas, Cultura e Tradução. N. 001. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia. Lisboa, 2003. p. 147.
- FABBRI, Ricardo Nascimento. **A Arte Depois das Vanguardas**. Campinas: Ed. UNICAMP, 2002.
- FASSBINDER, Rainer Werner. **A Anarquia da Fantasia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor,



22.02.2010

Sonho: Eu e Gustavo Monteiro éramos zeladores de um imenso museu de paleontologia e antropologia. Muitos ossos de animais extintos, objetos de culturas perdidas.

25.02.2010

Sonho: Estou em uma casa, no meio do mato. Nela há um piano. Eu sento ao piano e inicio alguns acordes. Rapidamente estou tocando uma música de Jobim. Começo a improvisar com a voz. Sinto uma emoção profunda com os sons. Sinto que o improviso brota de um choro sem objeto. Novamente é aquele mesmo choro de sempre, aquele choro sem fundo: o choro do mundo. Reparar nisso e penso: “a música vem deste lugar. É extensão deste rio subterrâneo chamado a dor do mundo”. Então sinto a presença de um vulto. É o espírito de Tom Jobim. E ele me alerta: “Você chegou lá. Compreendeu”. E logo depois diz: “Estarei com você até o sábado”.

22.03.2010

Sonho: Uma floresta. Uma cadeira assemelhada a um trono. É sólida, de nobreza imponente. Está vazia. Na frente, uma mulher está prostrada no chão, venerando o trono vazio.

04.05.2010

Gustavo Monteiro me perguntou inúmeras vezes: “como é possível que que escreve nega-se a introduzir textos em seus filmes?” Seria uma forma de escapar dessa característica que o texto e a palavra possuem de aprisionar a imagem... de reduzir a imagem ao seu império. Mas, penso... o texto poderia entrar como mais um elemento. Como mais um dado de “textura” ao conjunto imagético. Mas nunca como elemento de redundância da imagem.

1988.

FELIX, Nelson. **Nelson Felix**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

FERREIRA, Glória e Cecília Cotrim (*orgs*). **Clement Greenberg e o Debate Crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

\_\_\_\_\_. **Escritos de Artistas: Anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

FERVENZA, Hélio. **O + é o Deserto**. Documento Areal 3. São Paulo: Ed. Escrituras, 2003.

\_\_\_\_\_. **Considerações da Arte que Não se Parece com Arte**. Porto Alegre: Revista Porto-Arte, v. 13, n. 23, nov. 2005.

\_\_\_\_\_. **Limites da Arte e do Mundo: Apresentações, Inscrições, Indeterminações**. São Paulo: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, ECA/USP. s/d.

\_\_\_\_\_. **Transposições do Deserto**. Porto Alegre: Sol Casal, 2010.

FEYERABEND, Paul. **Diálogos Sobre o Conhecimento**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2001.

\_\_\_\_\_. **Matando o Tempo**. São Paulo: Ed. Unesp, 1996.

\_\_\_\_\_. **Adeus à Razão**. Lisboa: Edições 70, 1991.

FLAUBERT, Gustav. **Bouvard e Pécuchet**. São Paulo: Ed. Estação Liberdade, 2007.

FLUSSER, Vilém. **Língua e Realidade**. São Paulo: Annablume, 2004.

FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as Coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

\_\_\_\_\_. **A Ordem do Discurso**. São Paulo: Ed. Loyola, 1999.

\_\_\_\_\_. **Isto não é um Cachimbo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

FULCANELLI. **As Mansões Filosóficas**. Lisboa: Edições 70, 1990.

FRANÇA, Andréa. **Imagens Negociadas: O Experimental no Cinema**. Florianópolis: Revista Ilha do Desterro, n. 51, p.147-163, jul/dez. 2006.

FREYRE, Gilberto. **Tempos Mortos e Outros Tempos**. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1975.

GADAMER, Hans-Georg. **Hermenêutica em Retrospectiva. Volume 1: Heidegger em Retrospectiva**. Petrópolis: Ed. Vozes. 2007.

\_\_\_\_\_. **Hermenêutica em Retrospectiva. Volume 2: A Virada Hermenêutica**. Petrópolis: Ed. Vozes. 2007.

GAZOLLA, Rachel. **O Ofício do Filósofo Estóico: O Duplo Registro do Discurso da Stoa**. São Paulo: Ed. Loyola, 1999.

15.08.2010

Ouvir o nosso entorno. Ouvir aquilo que nos chega com o vento, com a observação, com aquilo que nos atravessa. Em especial, saber ouvir aquilo que participa da forja de nossas percepções básicas do mundo. Quem e o quê olha através de mim? A quem dou em empréstimo meu olhar? Quem olha por mim? O que é isso que me atravessa e que me faz ser afetado pelo mundo de certa forma e não de outra forma? Por que diante de certa cena que o mundo me oferece como, por exemplo, o parto de uma cabra, vejo a morte e a dor e estou distraído para o nascimento de uma nova vida? São vozes como esta que precisam ser ouvidas. São estas vozes, muito para além de mim, que me atravessam e que atravessaram o homem desde seu surgimento... são estas vozes que nos fornecem algo relevante a falar. O resto é desnecessário. Ao resto, deveríamos silenciar.

Uma das regras monásticas do cristianismo oriental, criadas ainda no século V, nos desertos da Síria e do Egito, quando ainda sequer existiam formalizados os mosteiros, era sobre os excessos da fala? A fala em excesso é um tipo de manifestação demoníaca, parente da gula e da luxúria. A gula, a fala e o sexo em demasia são energias mal canalizadas. Forças distraídas por padrões de comportamento, a dilacerar a carne do corpo que não consegue ouvir-se e servir de canal para que a energia de criação flua. Excesso e distração: estas duas palavras servem de norma no mundo contemporâneo.

- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Linguagem, Memória e História**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- GEERTZ, Cliford. **O Saber Local**. Petrópolis: Ed. Vozes, 2006.
- GONÇALVES, Flávio. **Um Argumento Frágil**. Artigo Desenvolvido para a disciplina Metodologia em Poéticas Visuais do PPGAV, UFRGS, 2005, com versões apresentadas em duas ocasiões: em 06 de julho de 2006 no "Encontro com a Pesquisa", no Instituto de Artes, UFRGS, em Porto Alegre e "4 Encontro de Pesquisa em Artes", na Fundação Municipal de Artes de Montenegro, RS.
- GONÇALVES, Renata Rocha Fernandes. **A Expressão do FoxP2: Uma Introdução ao Estudo das Relações entre Genes e Linguagem**. Porto Alegre: Dissertação de Mestrado. Programa de Pós Graduação em Letras, UFRGS, 2006.
- GLUSBERG, Jorge. **A Arte da Performance**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1987.
- GUATTARI, Felix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. São Paulo: Editora 34, 1998.
- \_\_\_\_\_. **As Três Ecologias**. Campinas: Ed. Papyrus, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Micropolítica: Cartografias do Desejo**. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2005.
- GUERREIRO, Mario A. L. **O Dizível e o Indizível**. Campinas: Papyrus, 1989.
- GUIMARÃES, Dinara Machado. **Vazio Iluminado: Cinema & Psicanálise**. Rio de Janeiro: Ed. Notrya, 1993.
- GYATSO, Geshe Kelsang. **Introdução ao Budismo**. São Paulo: Tharpa Brasil, 2001.
- HAACK, Susan. **Filosofia da Lógicas**. São Paulo: Ed. Unesp, 2002.
- HAAR, Michel. **A Obra de Arte: Ensaio sobre a ontologia das obras**. Rio de Janeiro: Ed. Difel, 2007.
- HACKING, Ian. **Por que a Linguagem Interessa à Filosofia?** São Paulo: Ed. Unesp & Cambridge University Press, 1999.
- HADDOCK-LOBO, Rafael. **Da Existência ao Infinito: Ensaio sobre Emmanuel Lévinas**. Rio de Janeiro: Ed. Loyola, 2006.
- HALL, Edward T. **A Linguagem Silenciosa**. Lisboa: Ed. Relógio D água, 1994.
- HANDKE, Peter. **A Ausência**. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1989.
- HANI, Jean. **O Simbolismo do Templo Cristão**. Lisboa: Edições 70, 1999.
- HARDT, Michael. **Gilles Deleuze: Um Aprendizado em Filosofia**. São Paulo: Editora 34, 1996.
- HARVEY, David. **Condição Pós-Moderna**. São Paulo: Ed. Loyola, 2001.

21.02.2011

Quando o nada suspira,  
agita e estremece  
toda esta coisa nenhuma,  
densa e sem limite.

Quando o nada suspira  
Não resta sequer o nada.

- HEIDEGGER, Martin. **A Caminho da Linguagem**. Petrópolis: Ed. Vozes, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Ensaio e Conferências**. Petrópolis: Ed. Vozes, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Origem da Obra de Arte**. São Paulo: Edições 70, 2010.
- \_\_\_\_\_. **Fenomenologia da Vida Religiosa**. Petrópolis: Ed. Vozes, 2010.
- HEISENBERG, W, Max Born, Pierre Auger, E. Schrödinger. **Problemas da Física Moderna**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2000.
- HERNANDEZ, Adriane. **Do Pão à Toalha de Mesa: uma abordagem poética por prolongamentos**. Porto Alegre: Tese de Doutorado em Poéticas Visuais, PPGAV-UFRGS, 2007.
- HIGOUNET, Charles. **História Concisa da Escrita**. São Paulo: Parábola, 2003.
- HILST, Hilda. **Estar Sendo. Ter Sido**. São Paulo: Ed. Globo, 2006.
- \_\_\_\_\_. **Cartas de um Sedutor**. São Paulo: Ed. Globo, 2002.
- HOISEL, Beto. **Anais de um Simpósio Imaginário**. São Paulo: Ed. Palas Athena, 1998.
- HUTCHENS, B.C. **Compreender Lévinas**. Petrópolis: Ed. Vozes, 2007.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Ed. Cultrix, 1995.
- JARDIM, Alex Fabiano Correia. **Como Sair da Ilha de Minha Consciência: Gilles Deleuze e uma crítica à subjetividade transcendental de Edmund Husserl**. São Carlos: Tese de Doutorado em Filosofia, PPGF-UFSCAR, 2007.
- JORGE, Marco Antonio Coutinho. **Fundamentos da Psicanálise de Freud a Lacan**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.
- JOYCE, James. **Dublinenses**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.
- \_\_\_\_\_. **O Retrato do Artista Quando Jovem**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.
- \_\_\_\_\_. **Ulisses**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.
- \_\_\_\_\_. **Finnegans Wake**. Cotia: Ateliê Editorial, 1999.
- JULIET, Charles. **Encontro com Samuel Beckett**. In Revista Novos Estudos CEBRAP, n. 24, p. 62. São Paulo, 1989.
- KAPROW, Allan. **Essays on the Blurring of Art and Life**. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2003.
- \_\_\_\_\_. **A Educação do Não-artista, Parte I**. Concinnitas-Revista do Instituto de Artes da UERJ, Rio de Janeiro, n. 4, março de 2003.
- KAYSER, Wolfgang. **O Grotesco**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003.

KAHN, Ashley. **A Love Supreme: A Criação do Álbum Clássico de John Coltrane**. São Paulo: Ed. Barracuda, 2007.

KELKER, Arion L. e René Schérer. **Husserl**. Lisboa: Edições 70, 1982.

KUHN, Thomas **A Estrutura das Revoluções Científicas**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2000.

KLEIN, Étienne. **O Tempo**. Lisboa: Instituto Piaget, 1995.

KRAUSS, Rosalind. **A Escultura no Campo Expandido**. <http://www.artpublica.com/krausso1.pdf>.

KRAUSE, Paula. **Auto-Experiência: a prática artística como imagem, projeção e intuição de si**. Porto Alegre: Dissertação de Mestrado em Poéticas Visuais, PPGAV-UFRGS, 2005.

KRISTEVA, Julia. **História da Linguagem**. Lisboa: Edições 70, 2003.

KYROU, Ado. **Luis Buñuel**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

LACARRIÈRE, Jacques. **Padres do Deserto: Homens Embriagados de Deus**. São Paulo: Ed. Loyola, 1996.

LACAN, Jacques. **O Seminário. livro 7: A Ética da Psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

\_\_\_\_\_. **O Seminário. livro 20: Mais, Ainda**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

\_\_\_\_\_. **O Seminário. Livro 23: O Sinthoma**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

LELOUP, Jean-Yves. **O Absurdo e a Graça**. Campinas: Ed. Verus, 2003.

\_\_\_\_\_. **Escritos Sobre o Hesicasm**. Petrópolis: Ed. Vozes, 2003

\_\_\_\_\_. **Introdução aos "Verdadeiros Filósofos": Os Padres Gregos: Um Continente Esquecido do Pensamento Ocidental**. Petrópolis: Ed. Vozes, 2003.

\_\_\_\_\_. **Se Minha Casa Pegasse Fogo, Eu Salvaria o Fogo**. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

LENNON, Kathleen, e GILBERT, Paul. **O Mundo, A Carne e o Sujeito**. São Paulo: Ed. Loyola, 2009.

LÉVINAS, Emmanuel. **Transcendência e Inteligibilidade**. Lisboa: Edições 70, 1991.

\_\_\_\_\_. **Da Existência ao Existente**. Campinas: Papyrus, 1998.

\_\_\_\_\_. **Quatro Leituras Taumúdic**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003.

LEWIN, Roger. **Evolução Humana**. São Paulo: Ed. Atheneu, 1999.

LEWIS, Ioan. **Êxtase Religioso**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

- LATOURE, Bruno. **O que é iconoclash? Ou, há um mundo além das guerras de imagem?** Porto Alegre: Revista Horizontes Antropológicos, ano 14, n. 29, p. 111-150, jan./jun. 2008.
- LANCETTI, Antonio (org). **SaúdeLoucura**. vol. 2. São Paulo: Ed. Hucitec, s/d.
- LAWRENCE, T.E. **Os Sete Pilares da Sabedoria**. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2000.
- LEACH, Edmund. **Lévi-Strauss**. São Paulo: Cultrix, 1988.
- LEAL, Miguel. **Projecto Bunker (1996-99)**. Coimbra: Circulo de Artes Plásticas de Coimbra/ Ministério da Cultura de Portugal, 2000.
- LEIRIS, Michel. **A Idade Viril**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- \_\_\_\_\_. **A África Fantasma**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LEMINSKI, Paulo. **Poesia: A Paixão da Linguagem**. In NOVAES, Adauto (org). Os Sentidos da Paixão. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1989.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **O Pensamento Selvagem**. Campinas: Papyrus, 1997.
- \_\_\_\_\_. **Olhar, Escutar, Ler**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- \_\_\_\_\_. **O Totemismo Hoje**. Lisboa: Edições 70, 1986.
- LIMA, Sergio Claudio de Franceschi. **Collage: Textos sobre a re-utilização dos resíduos (impressos) do resíduo fotográfico em nova superfície**. São Paulo: Ed. Masao Ohno, 1984.
- LINS, Osman. **Avalouvara**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1979.
- LISPECTOR, Clarice. **Entrevistas**. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2007.
- LOPES, Karina e Sergio Lopes (orgs). **Zé Celso Martinez Correa**. Rio de Janeiro: Ed. Beco do Azogue, 2008.
- LOPARIC, Zeljko. **Além do Inconsciente: sobre a desconstrução heideggeriana da psicanálise**. Revista Natureza Humana vol. 3, p 91-140, jan/jun, 2001
- LOPES, Luis Manoel. **A Teoria do Sentido em Deleuze**. Tese de Doutorado em Filosofia. São Carlos: PPGFI-UFSCAR, 2006.
- LYOTARD, Jean-François. **O Pós Moderno Explicado às Crianças**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987.
- LYNCH, David. **Em águas Profundas: Criatividade e Meditação**. Rio de Janeiro: Editora Gryphus, 2008.
- MACHADO, Arlindo. **Máquina e Imaginário: O Desafio das Poéticas Tecnológicas**. São Paulo: Edusp, 1996.



- \_\_\_\_\_. **Pré-Cinemas & Pós-Cinemas**. Campinas: Papyrus, 2008.
- MACHADO, Álvaro (*org.*). **Aleksandr Sokúrov**. São Paulo: Cosacnaify, 2002.
- MACHADO, Roberto. **Deleuze e a Filosofia**. Rio de Janeiro: Ed. Graal. 1990.
- MACLUHAN, Marshall. **A Galáxia de Guttemberg: A formação do homem tipográfico**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1972.
- MALINOWSKI, Bronislaw. **Argonautas do Pacífico Ocidental**. São Paulo: Abril Cultural, 1976.
- MASCARENHAS, Carlos. **A Poiesis da Transversão da Memória em Catatau: Leminski, Descartes e Bergson**. Tese de Doutorado. Recife: Programa de Pós-graduação em Letras. Universidade Federal de Pernambuco, 2007.
- MATURANA, Humberto e Francisco Varela. **De Máquinas e Seres Vivos: autopoiese - a organização do vivo**. Porto Alegre: Ed. Artes Médicas, 1997.
- \_\_\_\_\_. **A Árvore do Conhecimento**. São Paulo: Ed. Palas Athena, 2001.
- MATURANA, Humberto. **Da Biologia a Psicologia**. Porto Alegre: Ed. Artes Médicas, 1998.
- \_\_\_\_\_. **A Ontologia da Realidade**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- MAUROIS, André. **Introdução ao Método de Paul Valéry**. Campinas: Ed. Pontes, 1990.
- MAUSS, Marcel. **Ensaio Sobre a Dádiva**. Lisboa: Edições 70, 2008.
- \_\_\_\_\_. **Sociologia e Antropologia**. Vol. II. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo. 1974.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **A Prosa do Mundo**. São Paulo: Ed. Cosac & Naify, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- MIRANDA, Evaristo Eduardo. **Corpo, Território do Sagrado**. São Paulo: Ed. Loyola, 2002.
- MONDONI, Danilo. **História da Igreja na Antiguidade**. São Paulo: Ed. Loyola, 2001.
- MONDRIAN, Piet. **Arte Plástico y Arte Plástico Puro**. Buenos Aires: Editorial Victor Leru, 1957.
- MONTEIRO, Gustavo. **Vilânias**. Original do autor a ser publicado pelo Segunda Lei Produtores Associados, Recife, 2011.
- MORIN, Edgar. **Ciência com Consciência**. São Paulo: Ed. Bertrand Brasil, 2000.
- \_\_\_\_\_. **O Método I- A Natureza da Natureza**. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2002.

- \_\_\_\_\_. **O Método II- A Vida da Vida.** Ed. Europa-América.
- \_\_\_\_\_. **O Método III- O Conhecimento do Conhecimento.** Porto Alegre: Ed. Sulina, 1999.
- \_\_\_\_\_. **O Enigma do Homem.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1979.
- \_\_\_\_\_. **Introdução ao Pensamento Complexo.** Lisboa: Instituto Piaget, 2001.
- \_\_\_\_\_. **O Cinema ou o Homem Imaginário.** Lisboa: Relógio d'água editores, 1997.
- MURALT, André de. **A Metafísica do Fenômeno.** São Paulo: Editora 34, 1998.
- NASIO, Juan David. **Os 7 Conceitos Cruciais da Psicanálise.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.
- NADEAU, Maurice. **História do Surrealismo.** São Paulo: Ed. Perspectiva, 1985.
- NESTROVSKI, Arthur (*org*). **Rierrun: Ensaio sobre James Joyce.** Ed. Imago, 1992.
- NOVAES, Adauto (*org*). **O Olhar.** São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2002.
- NASSAR, Raduan. **Lavoura Arcaica.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- \_\_\_\_\_. **Um Copo de Cólera.** São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.
- NEF, Frédéric. **A Linguagem: Uma Abordagem Filosófica.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.
- NETO, João Cabral de Melo. **Museu de Tudo e Depois.** Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1988.
- NETO, David Azoubel. **Mito e Psicanálise: Estudos Psicanalíticos das Formas Primitivas de Pensamento.** Campinas: Ed. Papirus, 1993.
- NICHOLL, Charles. **Rimbaud na África: Os últimos Dias de um Poeta no Exílio 1880-1891.** Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2007.
- O'DOHERTY, Brian. **No Interior do Cubo Branco.** São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- OGDEN, C.K. e I.A. Richards (*orgs*). **O Significado de Significado.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1972.
- OITICICA, Hélio. **Aspiro Ao Grande Labirinto.** Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1986.
- OITICICA, Helio e Lygia Clark. **Cartas (1964-74).** Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1996.
- OTTO, Rudolf. **O Sagrado.** Petrópolis: Ed. Vozes, 2007.

- OMNÈS, Roland. **Filosofia da Ciência Contemporânea**. São Paulo: Ed. Unesp, 1996.
- PAIVA, Carmem Silva Maia de. **A Construção do Corpo em Picasso e Marcel Duchamp**. Rio de Janeiro: Tese de Doutorado. Pós Graduação em História Social da Cultura. Pontifícia Universidade Católica, 2006.
- PAZ, Octavio. **Aparência Desnuda: La Obra de Marcel Duchamp**. México: Ediciones Era, 1985.
- PAPUS. **A Cabala: Tradição Secreta do Ocidente**. São Paulo: Ed. Pensamento, 2005.
- PELBART, Peter Pál. **O Tempo Não Reconciliado**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- PESSOTTI, Isaias. **A Loucura e as Épocas**. São Paulo: Editora 34, 2001.
- PESSIS-Parternak, Guitta. (org) **Do Caos à Inteligência Artificial**. São Paulo: Ed. Unesp, 1993.
- \_\_\_\_\_. (org) **A Ciência: Deus ou o Diabo**. São Paulo: Ed. Unesp, 1999.
- PETERS, Michael. **Pós Estruturalismo e Filosofia da Diferença: Uma Introdução**. Belo Horizonte: Ed. Autêntica. 2000.
- PEIXOTO, Mário. **O Inútil de Cada Um**. Rio de Janeiro: Record, 1984.
- PEIXOTO, Mario e Saulo Pereira de Mello. **Outono: O Jardim Petrificado**. Rio de Janeiro: Ed. Aeroplano, 2001.
- Pequena Filocalia: O Livro Clássico da Igreja do Oriente**. (vários autores). São Paulo: Ed. Paulus, 1985.
- Peregrinação de Etéria**. (anônimo). Petrópolis: Ed. Vozes, 2004.
- PIERCE, Charles Sanders. **Sobre Uma Nova Lista de Categorias**. In. Proceedings of the American Academy of Arts and Sciences 7. pp. 287-298. 1868. (Tradução de Anabela Gradim Alves, Universidade da Beira Alta Interior)
- PIETTRE, Bernard. **Filosofia e Ciência do Tempo**. Bauru, SP: Edusc, 1997.
- PINHEIRO, Jane. **Arte Contemporânea no Recife dos Anos 90**. Recife: dissertação de mestrado em Antropologia Cultural, CFCH. UFPE, 1999.
- PIGNATARI, Décio. **O Rosto da Memória**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1986.
- \_\_\_\_\_. **Poesia, pois é, Poesia Po&tc**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1986.
- \_\_\_\_\_. **Paneros**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- \_\_\_\_\_. **Informação. Linguagem. Comunicação**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1968.
- \_\_\_\_\_. **O que é Comunicação Poética**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.

PINKER, Steven. **O Instinto da Linguagem: Como a Mente Cria a Linguagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

PITTA, Danielle Perin Rocha. **O Imaginário e a Simbologia da Passagem**. Recife: Ed. Massangana, 1984.

PITTA, Danielle Perin Rocha e Rita Maria Costa Mello (orgs). **Vertentes do Imaginário: Arte, Sexo e Religião**. Recife: Ed. UFPE, 1995.

PRIGOGINE, Ilya. **Ciência, Razão e Paixão**. Belém: EDUEPA, 2001.

PRIGOGINE, Ilya e Isabelle Stengers. **Entre o Tempo e a Eternidade**. Ed. Gradiva, 1990.

\_\_\_\_\_. **O Fim das Certezas: Tempo, Caos e as Leis da Natureza**. Ed. Unesp, 1996.

POE, Edgar Allan. **A Filosofia da Composição**. In Poemas e Ensaios. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 1987.

POUND, Ezra. **ABC da Literatura**. São Paulo: Cultrix, 1988.

POTOCKI, Yan. **Manuscrito Encontrado em Saragoça**. Lisboa: Editorial Estampa, 1977.

POWELL, James N. **O Tao dos Símbolos: Como Transcender os Limites do Nosso Simbolismo**. São Paulo: Ed. Pensamento, 1997.

PRADO JR, Bento. **Heidegger: Kant e o Problema da Metafísica**. (Aulas 1,2,3,4,5,6,7 transcritas por José de Medeiros Machado Jr.) Depto de Filosofia, Universidade Federal de São Carlos, 2004. (<http://www.consciencia.org/heideggerkantcursobento3.shtml>)

PROUST, Marcel. **Sobre a Leitura**. Campinas: Ed. Pontes, 1989.

PROUST, Marcel. **No Caminho de Swann**. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

PRIEUR, Jérôme. **O Espectador Noturno: Os Escritores e o Cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

**Raduan Nassar**. Cadernos de Literatura Brasileira n. 2. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1996.

RAMOS, Nuno. **O Pão do Corvo**. São Paulo: Editora 34, 2001.

\_\_\_\_\_. **Ó**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

\_\_\_\_\_. **Ensaio Geral**. São Paulo: Ed. Globo, 2007.

RESTANY, Pierre. **Os Novos Realistas**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1979.

RICHTER, Hans. **Dadá: Arte e Antiarte**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

RIBEIRO, Caroline Vasconcelos. **Heidegger e o Legado Pré-Socrático: o passado como 'algo' que guarda e aguarda um sentido**. In. Politheia. Revista de História e Sociologia. Vol.

3. N. 1. Vitória da Conquista, 2003.

RICOEUR, Paul. **A Metáfora Viva**. São Paulo: Ed. Loyola, 2000.

RINALDI, Doris **Joyce e Lacan: algumas notas sobre escrita e psicanálise**. Pulsional: Revista de Psicanálise. Ano XIX, n. 188, p. 74-81, dez, 2006

ROCHA, Glauber. **O Século do Cinema**. Rio de Janeiro: Ed. Alhambra, 1985.

\_\_\_\_\_. **O Leão de Veneza**. Rio de Janeiro: Ed. Escrita, s/d.

\_\_\_\_\_. **Roteiros do Terceyro Mundo**. Rio de Janeiro: Ed. Alhambra, 1985.

\_\_\_\_\_. **Cartas ao Mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

RÓNAL, Paulo. **Babel & Antibabel: Ou o Problema das Línguas Universais**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1970.

ROSENFELD, Israel. **A Invenção da Memória – Uma Nova Visão do Cérebro**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1994.

RUPERT, Sheldrake. **A Presença do Passado: Os Hábitos da Natureza**. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

RUSH, Michael. **Novas Mídias na Arte Contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

RUTHVEN, K.K. **O Mito**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

SALOMÃO, Wally. **Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Ed. Relume Dumará, 1996.

SALMONI, Anita. **Em Busca das Linguagens Perdidas**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SANT'ANNA, Affonso Romano. **O Enigma Vazio: Impasses da Arte e da Crítica**. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2008.

SANTAELLA, Lucia. **Corpo e Comunicação: Sintoma da Cultura**. São Paulo: Ed. Paulus, 2004.

\_\_\_\_\_. **As Três Categorias Piercianas e os Três Registros Lacanianos**. Psicologia USP, vol.10, n.2, São Paulo, 1999.

SANTAELLA, Lucia e Winfried Nöth. **Imagem: Cognição, Semiótica, Mídia**. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2001.

SAROV, São Serafim de. **Instruções Espirituais e Diálogos com Motovilov**. São Paulo: Ed. Paulinas, 1989.

SAVANSKI, Rüdiger. **Heidegger: Um mestre da Alemanha entre o bem e o mal**. São Paulo: Geração Editorial, 2000.

SCHERER, René. **Aprender com Deleuze**. Educ. Soc. Campinas, vol. 26, n. 93, p. 1183-1194,

Set./Dez. 2005

SCHÜLER, Donaldo. **Heráclito e seu (dis)curso**. Porto Alegre: Ed. L&PM, 2007.

SCOTT, Kevin Conroy. **Lições de Roteiristas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

SCHINDLIN, Raymond P. **Historia Ilustrada do Povo Judeu**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

SCHNITMAN, Dora Fried (*org.*). **Novos Paradigmas em Cultura e Subjetividade**. Porto Alegre: Ed. Artes Médicas, 1996.

SCHNEIDER, Arnd e Christopher Wriqth. (*orgs*) **Contemporary Art**. New York: Berg, 2006.

SERRES, Michel. **Variações sobre o Corpo**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

\_\_\_\_\_. **O Incandescente**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

\_\_\_\_\_. **Os Cinco Sentidos: Filosofia dos Corpos Misturados**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

SEVERO, André. **Consciência Errante**. Documento Areal 5. São Paulo: Ed. Escrituras, 2004.

\_\_\_\_\_. **Deriva de Sentidos**. Porto Alegre: Dissertação de mestrado em Poéticas Visuais, PPGAV, UFRGS, 2007.

\_\_\_\_\_. (*org.*) **Lomba Alta – Programa de Residência**. Funarte, 2008.

SEVERO, André e Maria Helena Bernardes (*orgs*). **Eu e Você: Karin Lambrecht**. Documento Areal 1. São Paulo: Ed. Escrituras, 2001.

SHEPARD, Sam. **Crônicas de Motel**. Porto Alegre: L&PM Editores, 1982.

SILVEIRA, Paulo. **As Existências da Narrativa no Livro de Artista**. Porto Alegre: Tese de Doutorado em Artes Visuais, PPGAV-UFRGS, 2008.

SOARES, Cristina Elizabeth Strauss. **George Bataille e a Violência da Experiência Interior: Da Soberania Inútil ao Êxtase da Comunicação Literária**. Niterói: Tese de Doutorado. Programa de Pós Graduação em Letras, Universidade Federal Fluminense, 2007.

SOKOLOWSKI, Robert. **Introdução a Fenomenologia**. São Paulo: Ed. Loyola, 2004.

SOUZA, Edson Luis André de. **Uma Invenção da Utopia**. São Paulo: Lumme Editor, 2007.

STEIN, Ernildo. **Seis Estudos Sobre Ser e Tempo**. Ed. Vozes: Petrópolis, 1990.

STENGERS, Isabelle. **As Políticas da Razão**. Lisboa: Edições 70, 2000.

STOLF, Rachel. **Espaços em Branco: entre vazios de sentido, sentidos de vazio e outros brancos**. Porto Alegre: Dissertação de mestrado em Poéticas Visuais, PPGAV-UFRGS, 2002.

SYLVESTER, David. **Entrevistas com Francis Bacon**. São Paulo: Ed. Cosacnaify, 2007.

- TANIZAKE, Junichiro. **A Confissão Impudica**. Lisboa: Ed. Assírio e Alvim, 1990.
- TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o Tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Andrei Rublióv**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- TEDESCO, Elaine. **Sobreposições Imprecisas**. Documento Areal 4. São Paulo: Ed. Escrituras, 2003.
- TESSLER, Elida. **DUBLÍNGUA: uma questão de encaixe**. Texto enviado pela autora. 2010.
- TODOROV, Tzvetan. **As Estruturas Narrativas**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2008
- TOMKINS, Calvin. **Marcel Duchamp**. São Paulo: Cosacnaify, 2004.
- THOMPSON, Irwin William (*org*). **Gaia- Uma Teoria do Conhecimento**. São Paulo: Ed. Gaia, 1990.
- THUAN, Trinh Xuan . **O Caos e a Harmonia**. Lisboa: Ed. Terra Mar, 1999.
- TEIXEIRA, João Gabriel. **Performáticos, Performance e Sociedade**. Brasília: Ed. UNB, 1996.
- ULPIANO, Cláudio. **A Estética Deleuziana**. Aula 1. Aula transcrita por Mara Selaibe. São Paulo: Oficina Três Rios, 22/11/1993.
- VALÉRY, Paul. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- VARELA, Francisco, Evan Thompson e Eleanor Rosch. **A Mente Incorporada: Ciências Cognitivas e Experiência Humana**. Porto Alegre: Ed. Artes Médicas, 2003.
- VERGANI, Tereza. **A Criatividade Como Destino: Transdisciplinaridade, Cultura e Educação**. São Paulo: Ed. Livraria da Física, 2009.
- VIOLA, Bill. **Território do Invisível**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994.
- VISCONTI, Luchino. **Ângelo**. São Paulo: Editora 34, 1993.
- WARHOL, Andy. **Mi Filosofia de A a B y de B a A**. Barcelona: Tusquets Editores, 1985.
- WATZLAWICK, Paul, Janet H. Beavin, Don D. Jackson. **Pragmática da Comunicação Humana: Um Estudo dos Padrões, Patologias e Paradoxos da Interação**. São Paulo: Ed. Cultrix, s/d.
- WARR, Tracey e JONES, Amelia. **The Artist's Body**. New York: Pheidon Press Limited, 2002
- WENDERS, Win. **Emotions Pictures**. Lisboa: Edições 70, 1989.
- WHITE, Hyden. **Meta-História**. São Paulo: Edusp, 1995.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. **Tractatus Lógico-Philosophicus**. São Paulo: Edusp, 1994.
- \_\_\_\_\_. **Aulas e Conversas**. Lisboa: Edições Cotovia, 1991.

XAVIER, Ismail (*org*) **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 2003.

XAVIER, Valêncio. **O Mez da Grippe**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

\_\_\_\_\_. **Minha Mãe Morrendo e o Menino Mentindo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

ZAMBONI, Silvio. **A Pesquisa em Arte: um paralelo entre arte e ciência**. Campinas: Ed. Autores Associados, 1998.

ZIZEK, Slavoj. **Lacrimae Rerum**. Lisboa: Ed. Orfeu Negro, 2008.

## FILMES

**Film, Alan Schneider e Samuel Beckett. (1965)**

**A Arca Russa**, Aleksandr Sokúrov (2002)

**Moloch**, Aleksandr Sokúrov (1999)

**Arranco**, André Severo (2009)

**Soma**, André Severo (2009)

**Vigília**, André Severo (2008)

**O Sacrifício**, Andrei Tarkovski (1986)

**Nostalgia**, Andrei Tarkovski (1983)

**A Infância de Ivan**, Andrei Tarkovski

**Stalker**, Andrei Tarkovski (1979)

**O Espelho**, Andrei Tarkovski (1974)

**Andrei Rubliev**, Andrei Tarkovski

**Dossie Tarkovski** vol. I e II

**The Paleface**, Buster Keaton. (1922)

**Ópera Crua**, Carlos Mascarenhas e Marcos Costa, (2009)

**Incidence of Catastrophe**, Gary Hill (1988)

**Crônica de um Verão**, Edgar Morin e Jean Rouch (1960)

**O Esquecimento**, Gustavo Monteiro (2007)



**Cartola**, Hilton Lacerda e Lírio Ferreira (2007)

**Persona**, Ingmar Bergman (1966)

**Sangue Negro**, Irmãos Cohen (2007)

**Cabeça de Peixe**, Ismael Portela e Gustavo Monteiro (2008)

**8x8: A Chess Sonata in 8 movements**, Jean Cocteau e Hans Richter (1957)

**Cleópatra**, Julio Bressane (2008)

**O Anticristo**, Lars Von Trier (2008)

**Os Idiotas**, Lars Von Trier (1998)

**Morte em Veneza**, Luchino Visconti (1971)

**O Anjo Exterminador**, Luís Buñuel. (1962)

**Simeão do Deserto**, Luis Buñuel. (1960)

**L'Age D'Or**, Luís Buñuel. (1930)

**O Cão Andaluz**, Luis Buñuel e Salvador Dali. (1928)

**Ô**, Marcelo Coutinho (2009)

**Arra olo raar**, Marcelo Coutinho (2007)

**Raar**, Marcelo Coutinho (2006)

**Arra-Alexandria**, Marcelo Coutinho (2004)

**Arra**, Marcelo Coutinho (2003)

**Balkan Epic Erotic**, Marina Abramovic. (2005)

**Art Must Be Beautiful**, Marina Abramovic (1975)

**Art Safari: Mattew Barney**, Ben Lewis (2005)

**Hunger**, Steve McQueen. (2008)

**Siempre**, Paula Krause (2008)

**O Cozinheiro, O Ladrão, sua Mulher e o Amante**, Peter Greenaway (1989)

**Afogado em Números**, Peter Greenaway (1988)

**Dédale**, Pierre Coulibeuf (2008)

**Lês Guerriers de la Beauté**, Pierre Coulibeuf (2002)

**Balkan Barroque**, Pierre Coulibeuf (1999)

**Blade Runner.** Ridley Scott (1982)

**Open Book,** Vito Acconci (1974)

**Seedbed,** Vito Acconci (1972)

**Pryings,** Vito Acconci (1971)

**Onde a Terra Acaba: Um Filme sobre a Vida e a Obra de Mario Peixoto** Sergio Machado (2002)

## ÍNDICE DE IMAGENS

Capa e Contracapa: **Marcelo Coutinho.** *Isso.* Manipulação digital sobre fotografia capturada na internet. 2010.

Pag. 44. **Walter de Maria.** *Mile Long Drawing.* 1968

Pag. 46. Juramento do Licenciado em Artes Plásticas.

Pag. 52. **Marcelo Coutinho.** *Aveclo* (detalhe). Foto Jane Pinheiro. 1998.

Pag. 60. Foto de Arquivo Pessoal.

Pag. 62. **Arman.** *The day after pompeii's syndrome.* 1984.

Pag. 66. Foto de Arquivo Pessoal.

Pag. 74. **Andrei Tarkovski.** *O Sacrifício.* 1986.

Pag. 86. **Marcelo Coutinho.** *Aquilo que não pode ser dito.* 1997. Foto Jane Pinheiro.

Pag.88. *Idem.*

Pag. 90. **Vito Acconci.** *Conversions.* 1971.

Pag. 102. Ritual Sacrificial Dogon.

Pag. 106. Página de diário pessoal.

Pag. 108. **Richard Serra.** *Castelo de Cartas.* 1969

Pag. 114. **Marcelo Coutinho.** *Aveclo* (fotografia). Fotografia de Jane Pinheiro. 1998.

Pag. 126. **Luis Buñuel.** *Simão do Deserto.* 1960.

Pag. 146. **Marcelo Coutinho.** *Aquilo que não pode ser dito.* 1994.

Pag. 150. **Walter de Maria.** *Lightning Field.* 1977.

- Pag. 154. **Francisco de Zubarán**. *Agnus Dei*. 1636.
- Pag. 160. Recorte de revista.
- Pag. 182. **George Bataille**. Notas para o livro "Lágrimas de Eros".
- Pag. 194. **San Juan de La Cruz**. *Escalada ao Monte Carmelo*. 1759.
- Pag. 196. Recorte do Jornal do Comércio-Recife-PE.
- Pag. 198. **Marina Abramovic**. *Homage to Saint Theresa*. 2009.
- Pag. 202. **Marcelo Coutinho**. Sem título. 1997.
- Pag. 210. **Joseph Beuys**. *Iphigenia*. 1980.
- Pag. 214. Benjamim Péret insultando um padre. 1934.
- Pag. 220. **Luís Buñuel**. *O Anjo Exterminador*. 1962.
- Pag. 226. **Ana Mendieta**. *Rape Scene*. 1973.
- Pag. 230. **Marcelo Coutinho**. *Loce*. 1999. (Fotografia de Jane Pinheiro).
- Pag. 232. Página de diário pessoal.
- Pag. 236. **Chris Burden**. *Icarus*. 1973.
- Pag. 242. **Marcelo Coutinho**. *Vêdo*. 1997. (foto de Gil Vicente)
- Pag. 252. **Samuel Backet**. *Film*. 1975.
- Pag. 254. Fábrica Tacaruna. 2007.
- Pag. 264. **Marcelo Coutinho**. *Alhime*. 2001.
- Pag. 266. Idem. (fotografia de Jane Pinheiro)
- Pag. 272. **Marcelo Coutinho**. *Raar*. 2006.
- Pag. 278. **Marcelo Coutinho**. *Aveclo*. 1998. (fotografia de Jane Pinheiro)
- Pag. 292. **Marcelo Coutinho**. *Arra olo raar*. 2007. (fotografia de Jane Pinheiro)
- Pag. 298. **Marcelo Coutinho**. *Arra olo raar*. 2007. (fotografia de Flavio Lamenha)
- Pag. 300. Idem.
- Pags. 314 / 316 / 318. **Marcelo Coutinho**. *Africo*. 1999. (foografia de Jane Pinheiro)







SEGUNDA LEI  
PRODUTORES ASSOCIADOS