

**Apagamento**









# Apagamento

Luciana da Silva Mendes Ferreira  
Orientação: Profa. Dra. Karina Dias

Universidade de Brasília



Brasília, dezembro de 2015





Agradeço, com carinho, a todos os professores, colegas e amigos que compartilharam comigo esse caminho. Com especial amor, a Karina Dias, Gê Orthof, Yana Tamayo, Luciana Paiva, Iracema Torres, Denise Camargo, Kabe Rodriguez, Thalita Perfeito, Bárbara Manguiera, Laura Frade e Rainri Back.







O que se segue é uma experiência com a palavra, o gesto, o pensamento.





deslizamento

erosões

Vasto

afligem

à revelia

sair

vazios,

retomar

[...]

soltos no chão











*Deixei uma terra que não era minha  
por uma outra que,  
tampouco, me pertence.  
Refugiei-me num vocábulo de tinta, que tem  
o livro por espaço,  
palavra de lugar nenhum, palavra obscura do deserto.  
[...]  
Vento, digo-lhes, vento.  
E um pouco de areia, no vento.*

Edmond Jabés

*Na medida em que é interrogação, portanto, nenhuma  
palavra pode responder a outra. No máximo, elas podem  
desejar-se, na arriscada e aventureira distância que as  
divide e as une: um intervalo imperceptível, uma exígia  
faixa de terra. Palavras nômades, então. Solitárias.  
Interditas. Consternadas. Como toda frase. Toda página.  
Todo livro. Todo pensamento. Toda voz que convoca uma  
nova voz, à espera de que uma outra ainda se revele.*

Mauro Maldonado

*Vamos ter que nos sustentar treze semanas sobre o  
insustentável: depois, tudo será abolido.*

Roland Barthes





## **deslizamento**

Em *Inserções em circuitos ideológicos* (2006, p. 264), Cildo Meireles afirma que Duchamp teria defendido como um dos seus objetivos “libertar a Arte do domínio da mão”. Completa Cildo que “o que à primeira vista podia ser facilmente localizado e efetivamente combatido tende hoje a localizar-se numa área de difícil acesso e apreensão: o cérebro” (ibidem). Para Cildo, trata-se de uma lição mal aprendida. A luta de Duchamp era contra o entorpecimento que a habilidade das mãos tendia a provocar. Portanto, a luta não era contra o acontecimento de usar as mãos, mas contra a lógica desse acontecimento. A consequência desse mal entendido, para Cildo, foi o fato de que acabamos caindo em uma “habitualidade do artesanato cerebral” (ibidem, p. 265) que, igualmente, precisaria ser abortada.

O que Cildo percebia e, ao mesmo tempo, temia, era a mudança profunda pela qual passava a arte e que, talvez, possa ser descrita como *o advento do pensamento*. A arte, agora, dedicando-se secundariamente à manualidade e às questões formais, ainda muito importantes na chamada arte moderna, passava a assumir como o seu norte o conteúdo do mundo, as questões nascidas de um diálogo com esse mundo como reflexão crítica. Arte, a partir de então, em certo sentido, é pensamento.

Mas talvez Cildo não tenha compreendido a potência desse acontecimento. De que maneira a arte seria, entre outras coisas e talvez até fundamentalmente, pensamento? A plena potência do pensamento é explicitada por Smithson. Em *Uma sedimentação da mente: projetos de terra* (2006), texto em que reflete sobre a arte e a sua experiência artística, afirma:

A superfície da terra e as fricções da mente têm um modo de se desintegrar em regiões distintas da arte. [...] A mente e a terra encontram-se em um processo constante de erosão: rios mentais derrubam encostas abstratas, ondas cerebrais desgastam rochedos de pensamento, ideias se decompõem em pedras de desconhecimento, e cristalizações conceituas desmoronam em resíduos arenosos da razão. Faculdades em amplo movimento se apresentam nesse miasma geológico e se movem da maneira o mais física possível. Embora esse movimento seja aparentemente imóvel, ele arrebenta a paisagem da lógica sob devaneios glaciais. Esse fluxo lento torna consciente o turbilhão do pensamento. Colapsos, deslizamentos de escombros, avalanches, tudo isso acontece dentro dos limites fissurados do cérebro. O corpo todo é sugado para o sedimento cerebral, onde partículas e fragmentos se fazem conhecer como consciência sólida. Um mundo frágil e fraturado cerca o artista. (Idem, p. 182-183).

O pensamento não é, ou não é apenas, um projeto lógico-racional. O pensamento não é, necessariamente, discurso encadeado com início, meio e fim. O pensamento não é, portanto, narrativa. O pensamento não é sempre ou exclusivamente encadeamento de nexos causais e relações explicativas. Existe pensamento para além do pensamento. Existe algo que Blanchot, em diálogo com Alain, nomeou de “verdadeiros pensamentos”:

Os verdadeiros pensamentos não se desenvolvem. Assim, aprender a não desenvolver seria uma parte, e não a menor, da “arte de pensar”. [...] Pensar por afirmações separadas. Alguém diz algo e aí se detém. Nem provas, nem raciocínio, nem encadeamento. [...] Os verdadeiros pensamentos questionam, e questionar é pensar interrompendo. (2010b, p. 85-86).

A transformação profunda que se dá com Duchamp, aquela sinalizada por Cildo, é que o trabalho de arte, antes de definir-se em um objeto físico, passa a ser *uma questão* que, embora relacionada com o objeto de arte e dele dependente, a ele, de certo modo, não diz respeito, ou melhor, não se reduz aos seus aspectos formais. O trabalho de arte apenas é o meio que suscita a questão. Não haveria mais, portanto, a relação linear entre o objeto de arte e contemplação que apreende o significado (o pensamento que se desenvolve), mas, “a forma circular de uma perplexidade” (KRAUSS, 2007, p. 94-95), o pensamento que não se desenvolve, o pensamento interrompido.



Marcel Duchamp, *Fountain*, 1917.

Pensar pode ser estranhar (e não, compreender). A arte que acolhe esse pensamento é o lugar desse estranhamento. É aquela que questiona interrompendo, que se faz por fissuras, tremores e deslizamentos. Esse é o contexto de *Apagamento*.

























## erosões

Não se pode falar de *Apagamento* sem nomear os processos erosivos e convulsivos que rompem a fixidez aparente das coisas e evidenciam os seus abismos secretos. Assim como faz Smithson quando reflete sobre a construção de edifícios (2006, p.184). A ele, pouco interessa a obra arquitetônica final, estável, que servirá talvez de moradia segura e acolhedora. Aquilo que o impacta é o que a precede, o processo, o embate com a terra. O momento em que as escavadeiras desestruturam a terra acomodada em uma fictícia estabilidade e “dragam o solo por toda parte”, o momento em que “os montes informes de escombros” provocam os “minideslizamentos de terra, lama, areia e cascalho”. Tudo isso se torna arrebatador para o artista que se sente tomado pela grandeza primordial devastadora envolvida nesse tipo de construção e que, de alguma forma, persegue em seus próprios trabalhos com a terra.



*Spiral Jetty*, 1970.

O arrebatamento dessa grandeza primordial não se restringe a uma determinada escala, como a das grandes construções nas cidades ou as grandes intervenções dos projetos de terra de Smithson e seus companheiros da *land art*. Também a encontramos em trabalhos mais delicados, como *Devolver a terra a Terra*, de Helio Oiticica. Devolver a terra à própria terra (ou a Terra), em um processo aparentemente inverso ao de Smithson, portanto, deixá-la permanecer terra, afirmá-la terra em todo lugar, em seu direito ao descanso e ao esquecimento. Também isso não seria possível senão se envolvendo, ainda que de forma aparentemente mais modesta, em sua escavação, transporte e derramamento sobre a própria terra, testemunhando, também, os seus minideslizamentos.



*Contra-Bólido: devolver a terra à Terra, 1979.*

A questão fundamental e que aqui interessa é a que defende o próprio Smithson:

[...] nenhum material é sólido, todos eles contém cavernas e fissuras. Os sólidos são partículas que se

formam em torno do fluxo, são ilusões objetivas de areia, um ajuntamento de superfícies prontas para serem fraturadas. (2006, p. 190).

Daí, Smithson conclui que também a linguagem agoniza. Os minerais não diferem dos seus nomes, afirma, pois tanto neles quanto nas palavras impressas esconde-se “o começo de um número abissal de fissuras”:

Palavras e rochas contém uma linguagem que segue a sintaxe das fendas e rupturas. Olhe para qualquer *palavra* por bastante tempo e você vai vê-la se abrir em uma série de falhas, em um terreno de partículas, cada uma contendo seu próprio vazio. Essa linguagem desconfortável da fragmentação não oferece nenhuma solução gestalt fácil; as certezas do discurso didático são arrastadas na erosão do princípio poético. (Ibidem, p.191).

*Apagamento* encontra seu lugar nessa desestrutura poética. Um texto que compõe um capítulo de um livro é rasurado. As palavras são apagadas com a ajuda de lápis borracha. As folhas são desgastadas de forma determinada e insistente pela tentativa do apagamento e, muitas vezes, chegam a rasgar. O apagamento não consegue alcançar seu sentido pleno: o estado da folha totalmente branca. Ora é mais bem sucedido, ora menos. Algumas palavras são deixadas propositalmente intactas e o seu negro intenso contrasta com as rasuras profundas que as envolvem. Assim, em meio ao apagamento, surge a “fala de fragmento”<sup>1</sup>. Palavras soltas do autor resistem às

---

<sup>1</sup> Aproprio-me dessa expressão de Blanchot, usada por ele para falar do poema de René Char (*Fala de Fragmento* in **A conversa infinita – ausência do livro**, São Paulo: Escuta, 2010b). Embora o poema não tenha relação direta

rasuras e se tornam, momentaneamente, palavras de quem apaga o texto. São vestígios, rastros, um discurso desconstruído. Nas palavras de Blanchot,

Fala de fragmento: é difícil aproximar-se dessa palavra. “Fragmento”, um substantivo, mas com a força de um verbo, no entanto ausente: fratura, frações sem restos, a interrupção como fala, quando a interrupção da intermitência não interrompe o dever mas, ao contrário, o provoca na ruptura que lhe pertence.(2010b, p.41).

Diga-se, de todo modo, junto com Blanchot, que a fragmentação não remete a uma totalidade perdida como “um dedo cortado remete à mão” (ibidem, p.41). Portanto, possui um valor que não é de negação, mas apenas de descontinuidade e separação (ibidem, p.42). “Pensemos na expatriação. A expatriação não significa apenas a perda de um país, mas um modo mais autêntico de residir, de habitar sem hábito” (ibidem). Assim, também o fragmento é irreduzível à unidade. Na fala de fragmento, fala-se, portanto, de:

texto sem pretexto, sem contexto –, é que, interrompidas por branco, isoladas e dissociadas a tal ponto que não podemos passar de uma a outra ou somente por um salto e tendo consciência de um difícil intervalo, [...] “ilhas de sentido”, se acham não tanto coordenadas, mas postas umas junto às outras: de uma poderosa estabilidade, como as grandes pedras dos campos egípcios que se mantêm de pé sem ligadura, de uma compacidade extrema e no entanto capazes de uma deriva infinita. [...] “Fala em arquipélago”: recortada na diversidade de suas ilhas e assim fazendo surgir o alto-mar principal, [...] que unicamente nos

---

com a experiência de *Apagamento*, o sentido da expressão cunhada por Blanchot dialoga abertamente com ela.

designa a emergência das terras profundas, infinitamente divididas. (Ibidem, p. 42-44).

Portanto, que ninguém se engane. A palavra-arquipélago,<sup>2</sup> quando enfrentada em seu isolamento sereno, para além da sua aparência sedutora de superfície de ilha, revela a turbulência de uma separação profunda e se anuncia como palavra-montanha. Cada palavra que permanece no texto, palavra-sobrevivente, eleva-se de um deserto que se queria branco e afirma a sua permanência vertiginosa. Desligada do contexto, palavra-sem-capítulo, palavra descolada do livro, palavra agora sem autor, assume, para si, a tarefa de se auto-determinar, de se afirmar como pico de um processo sem ligadura, como cume de montanha solitária, que exigirá a escalada determinada e árdua de quem a enfrenta. Como cume de montanha, é também ilha, cercada pelo deserto-mar que, pela fricção determinada do lápis borracha e a exaustão do papel exigido ao limite, ondula e ganha movimento. O papel, também ele sobrevivente a sua maneira, áspero ao toque, ressentido da fricção imposta, desenvolve, como resistência, a fluidez ondulante e ameaçadora das ondas do alto-mar. Palavra-montanha, transformada em palavra-ilha em um papel-mar – fala em arquipélago.

O método é o da insistência: a fricção obcecada do lápis borracha até o limite da suportabilidade do papel. Método quer dizer “caminho”,

[...] seguir, acompanhar e, assim, ser de acordo, ser ajustado a ou com um caminho – talvez,

---

<sup>2</sup> “Fala em arquipélago” (aqui, transformada em “palavra-arquipélago”) é uma expressão usada por Blanchot (2010b, p.44) para se referir aos poemas de René Char. A expressão remete ao livro *A palavra em arquipélago*, do próprio poeta, e aparece em um dos seus poemas que compõe o livro.

também, no meio do caminho, i.é., tendo o próprio caminho por meio, *milieu*, médium (*méth-òdós* e/ou *metá-òdós*). Em princípio, tudo que se faz e como quer que se faça, faz-se “com” um método, isto é, seguindo um certo caminho, que é a direção, o rumo do próprio fazer e mesmo, ver-se-á, da própria coisa. (FOGEL, 2014, p. 1).

O método caminha com o fazer, com o acontecimento da própria coisa. Assim, é possível “imaginar a coisa sendo o seu próprio método (caminho)” (ibidem). É preciso, portanto, estar junto à coisa, em seu acontecimento. Esse estar junto “se faz desde e como experiência (páthos) e que concretiza ou consoma participação vital”<sup>3</sup> (ibidem, p. 1-2). Estar junto à coisa é, por sua vez, demorar-se. E demorar-se é habitar (HEIDEGGER, 2001, p. 128-129), o que quer dizer, resguardar a coisa no seu vigor.

Em *Apagamento*, o método é o da insistência que se demora na habitação de um livro, na convivência com a página aberta, no resguardo da questão (aquela perseguida pelo trabalho) que essa convivência possibilita, rasurando as suas palavras e enfrentando a resistência da tinta impressa e da folha de papel, processo que se desenvolveu ao longo de 12 meses com maior ou menor frequência e intensidade. O gesto de rasurar o livro, o apagamento da palavra, da

---

<sup>3</sup> Segundo o autor, tal é o método compreendido de uma forma mais originária, não moderna, enquanto o método moderno se encontra divorciado do fazer e deixa de ser “caminho que acontece junto com o acontecimento da coisa” para ser critério de autoridade, de correção e de legitimação de verdade, dado previamente como critério de realidade da própria coisa.

frase, da página, é uma repetição mecânica, um vai e vem milimétrico e esforçado sobre a tinta impressa. O próprio lápis borracha, rapidamente consumido e substituído inúmeras vezes, surpreende com a sua singularidade e seus humores: ora é generoso e eficiente, ora de pior qualidade e resistente. Em uma espécie de transe, onde a rotina do movimento não permite a novidade, qualquer pequeno acidente torna-se um acontecimento relevante – a surpresa de uma ponta que se rompe, e de outra ruptura que se segue, a surpresa de uma folha que se rasga. A fragilidade do trabalho se anuncia a cada instante, queda iminente diante do abismo. O cansaço que gera a desatenção, os dedos que doem, as narinas que se ressentem do pó da borracha. Os micro-acontecimentos ganham importância e ocupam o tempo esvaziado do envolvimento com o mundo. O mundo, no intervalo do apagamento, reduz-se à página de um livro. A tarefa, a de Sísifo<sup>4</sup> que sobe a montanha carregando a sua pedra e sabendo que ela rolará montanha abaixo e exigirá o reinício da subida, e de novo e mais uma vez. O lápis borracha, enfrentado como um parceiro que pode colaborar e abreviar os dias ou sabotar o processo e prolongar o percurso. O apagar que sugere, na realidade, a escrita de outro texto, embora sem palavras. O gesto que ora mergulha o seu executor em uma impaciência profunda, ora em um estado meditativo onde nasce a imperturbabilidade que anula a noção do tempo – horas ou segundos podem assumir a mesma duração. O ruído seco e ritmado do apagamento, companheiro fiel que não recusa a jornada.

---

<sup>4</sup> Sísifo é um personagem da mitologia grega que foi condenado eternamente a rolar uma pedra até o cume de uma montanha. Porém, toda vez, pouco antes de alcançar a meta, a pedra rolava montanha abaixo e exigia de Sísifo o recomeço do esforço sem jamais alcançar o sucesso.

Rasuras e ruídos são muito próximos. A irmandade é evidente – ambos abrem fendas e cavam abismos em estruturas controladas e finalizadas. Recusam a narrativa e sugerem, em seu lugar, o murmúrio, a intermitência, a fala entrecortada. Escapam, portanto, da unidade integradora e afirmam a força do detalhe, da parte, do fragmento. É certo que, da resistência oferecida à totalização estruturada, nasce outro arranjo que tende “ficticiamente” a uma nova unidade. De fato, nenhuma unidade mais é possível, pois não há nada que proponha a harmonia entre as partes em função de um centro organizador, mas apenas um conjunto que é composição de restos. Nem ruídos nem rasuras gostam de contar histórias. Nunca dizem tudo.

A dissemelhança entre eles também salta aos olhos. Uma – as rasuras – arranham folhas, livros, obras literárias, desobedecem os autores e esburacam ideias. Outros – os ruídos – criam cantos sonoros despercebidos na grande sala do falatório cotidiano. Diferentemente das rasuras, não perfuram a fala socialmente acolhida, não apagam o discurso, mas o rodeiam, permeiam, sem desconstruí-lo ou agredi-lo, em uma subversão silenciosa. Enquanto as rasuras ferem os olhos e facilmente se fazem notar, mal nos damos conta dos ruídos, tão ordinários que são. As rasuras, por sua vez, são extra-ordinárias.

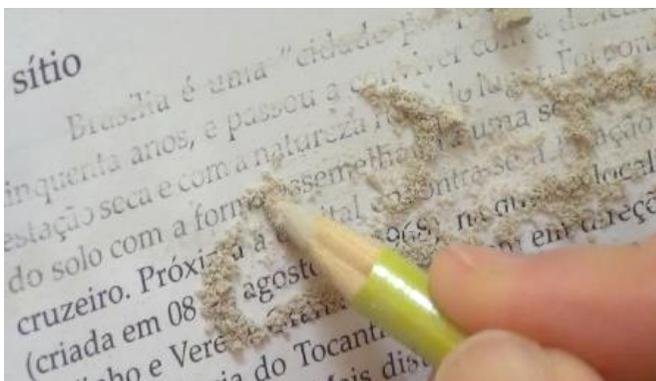
Mas há uma peculiaridade nos ruídos que é digna de nota. Como disse certa vez José Luis Espejo, o ruído não deve ser entendido como um som desagradável (como propõe Schaffer<sup>5</sup>), mas “como sonido que no produce valor y que se opone a su producción” (2010, p.

---

<sup>5</sup> *A afinação do mundo*, São Paulo: UNESP, 2011.

LXXIX.). Daí toda a sua força quando pensados artisticamente enquanto forma de resistência pacífica às narrativas estruturadas. As rasuras, por sua vez, produzem imediato valor (de rejeição, surpresa, intriga), afinal, por qual motivo rasurar um livro? E aí, também, a sua força, embora por outro caminho, pois a rasura rompe a sacralidade do dito em uma resistência bem menos pacífica e pode promover, com o que resta, um pensamento por descontinuidade, um “pensamento-ilha”.

Em *Apagamento*, rasuras e ruídos contribuem para o acontecimento da experiência. O ruído, aparentemente menos evidente, é aquela que remete ao esforço da ação implicado no ato de rasurar em confronto com a resistência oferecida pelo texto e, dessa maneira, sintetiza o sentido mesmo do trabalho.



Apagamento (vídeo com áudio) 54'41”.

Assim, a experiência de *Apagamento* não se reduz ao resultado de um livro rasurado. É, antes de tudo, um envolvimento ativo com o fazer. Certamente está em jogo a manualidade recusada por Duchamp, todavia, sublinhando a mesma recusa, ou seja, regida somente pelo pensamento (pela questão) que a move e a legitima. Como o que se

testemunha, por exemplo, em *A Line Made By Walking*, de Richard Long, em que o gesto insistente de arrastar as botas no chão “rasura” a terra. O registro do resultado da sua ação remete imediatamente ao esforço empreendido, ainda que não tenha sido testemunhado enquanto processo. Sabe-se, subitamente, a desproporção entre o passo do artista e a linha aberta no chão, e logo se intui a intensa repetição monótona e determinada para que a linha se desenhe e se estruture diante do olhar. Diferentemente de Smithson, em Long, a escavadeira é o artista. E o trabalho impressiona pelo gesto. Assim como em *Quando a fé move montanhas*, de Francis Alÿs, onde pessoas se dedicam a deslocar uma montanha de areia removendo-a centímetros da sua posição original. O que, por si mesmo, parece um esforço quase impensável. Uma insistência que se demora no vigor da questão levantada pelo trabalho, envolvendo um máximo de empenho, ainda que o resultado seja mínimo. O que, de fato, não tem qualquer importância. *Apagamento* envolve, como método, o mesmo tipo de determinação e insistência. O trabalho nasce do fazer obstinado.



*A Line Made By Walking*, 1967.



*Quando a fé move montanhas*, 2002.

Se *Apagamento* se pretende um “pensamento que não se desenvolve”,<sup>6</sup> e, desse modo, traz uma questão que permanece sem resposta – posto que o questionar nada mais é do que o “jogar-se na questão” e, portanto, “um convite ao salto que não se detém em nenhum resultado” (BLANCHOT, 20210a, p.53) –, a repetição do gesto de rasurar é uma insistência na própria interrogação. Na ruptura do texto, a questão insiste, mas não se desenvolve (BLANCHOT, 2010b, p.89),<sup>7</sup> portanto, tem-se uma “fala dos pensamentos que não se desenvolvem, e, contudo, mais apropriada do que qualquer outra a fazer-nos entrar, pela interrupção e ao mesmo tempo pela repetição, nesse movimento do interminável que se faz ouvir por baixo de toda literatura” (ibidem, p.91).

Em *Apagamento*, o livro, onde o texto se encontra rasurado, é disposto ao público junto a um vídeo que registra o empenho e o tempo lento do apagamento, sinalizando a dedicação e a exaustão que a empreitada exige. Dedicação e exaustão também evidenciadas nos restos dos muitos lápis borrachas que foram usados para rasurar o texto, também expostos ao lado do livro. O conjunto livro-vídeo-restos-de-borracha compõe um livro-instalação.

---

<sup>6</sup> Apropriei-me da expressão de Blanchot no sentido em que ele a entende, portanto, de um pensamento interrompido, que se dá por meio de afirmações separadas, sem raciocínios ou encadeamentos. Para maior esclarecimento, remete-se o leitor a parte *deslizamento*, deste texto, em particular, à citação de Blanchot extraída das páginas 86-86 (2010b).

<sup>7</sup> Blanchot está discutindo a repetição na frase de Gertrude Stein – “Uma rosa é uma rosa é uma rosa” –, mas podemos dizer o mesmo da repetição não de uma palavra, mas de um gesto.













## Vasto

O livro é um dos lugares da fala. Ele abriga o dito como discurso. O dizer segue seu curso e comunica uma ideia. Defende uma tese ou entretém. Desperta um pensamento. Adormece um corpo cansado. Interrompe o tempo em um dia ocupado por não leituras. O livro comunica. É escrito para alguém, para muitos. É escrito por alguém que leu tantos outros, talvez, em um desejo manifesto de continuidade de um diálogo, em uma proposição de perspectivas e uma partilha de visões de mundo. O livro é uma companhia. Talvez, um interlocutor e uma inquietação. Às vezes, um tédio.

São muitas as experiências que podem ser suscitadas por um livro. Mas quais experiências pode despertar o apagamento de um livro? O que evidencia o desfazimento do discurso manifesto?

Quando se apaga um livro, o discurso se trona discurso, um curso interrompido. A fala é arrancada da sua zona de encadeamentos seguros e lançada no desvario. A coerência é abalada. Experimenta-se um tipo de relação que Blanchot chama de “terceiro tipo”, uma relação *sem horizonte*.<sup>8</sup> Trata-se de uma relação onde a palavra nos desampara:

---

<sup>8</sup> Blanchot (2010a, p.120-121) discorre sobre três tipos de relação. A primeira remeteria ao “legado do mesmo”, onde a unidade é perseguida e tudo o que dela escapa deve ser trabalhado para se tornar idêntico, sendo que o conjunto que garante a unidade é a única verdade possível. A segunda relação é a “dialética”, onde a partir de uma oposição inicial entre o eu e o outro surge a possibilidade sintética da fusão e do êxtase. Esta relação também tende à unidade. A terceira relação possível é justamente a que não tende para a unidade, portanto, o uno deixa de ser o horizonte que organiza

Agora o que ‘funda’ a relação, deixando-a não fundada, não é mais a proximidade, proximidade de luta, de serviço, de essência, de conhecimento ou de reconhecimento, talvez até de solidão, é a *estranheza* entre nós: estranheza que não basta caracterizar como uma separação, nem mesmo uma distância. – Antes como interrupção. [...] O que haveria entre o homem e o homem, se houvesse apenas o intervalo representado pela palavra ‘entre’, vazio tanto mais vazio que ele não se confunde com o puro nada, seria uma separação infinita, mas dando-se como relação nesta exigência que é a palavra.” (BLANCHOT, 2010a, p. 121-122).

Mesmo na separação infinita, a relação se dá pela exigência da palavra. Porém, a palavra que desampara por não sustentar mais a unidade do discurso. Mas o que significa ser desamparado pela palavra? Um poema de Paulo Henriques Britto (2003, p.18) sobre a palavra que, inversamente, ampara, pode ajudar a intuir o problema. Diz ele:

A realidade é coisa delicada,  
de se pegar com a ponta dos dedos.

Um gesto mais brutal, e pronto: o nada.  
A qualquer hora pode advir o fim.  
O mais terrível de todos os medos.

---

e esclarece. Por isso, esta é uma relação sem horizonte, uma relação múltipla, que o uno não determina. Essa relação sem horizonte é absolutamente fundamental e por razões nem sempre óbvias. Não é uma proposta de irracionalidade, mas de resistência ao pensamento da totalidade que, para submeter tudo a si mesmo, é um pensamento totalitário que neutraliza a alteridade e submete as diferenças ao seu denominador comum, domesticando os discursos. Bons interlocutores para se compreender essa problemática são Lévinas, em particular, no seu livro *Totalidade e Infinito*, e Foucault, em especial, no livro *A Ordem do Discurso*.

Mas, felizmente, não é bem assim.  
Há uma saída – falar, falar muito.  
São as palavras que suportam o mundo  
não os ombros. Sem o “porquê”, o “sim”,

todos os ombros afundavam juntos.  
Basta uma boca aberta (ou um rabisco  
num papel) para salvar o universo.  
Portanto, meus amigos, eu insisto:  
falem sem parar. Mesmo sem assunto.

O poeta compreende que a palavra nos desvia de um abismo profundo. A palavra nos salva do vazio do fim, poderíamos dizer, esquiva da aniquilação da morte, esse fantasma que nos ronda ainda quando não acontecida, na verdade, acontecimento cotidianamente testemunhado e de tantas maneiras evitado. É também o que compreende Blanchot, em certa medida.<sup>9</sup> A palavra, em seu sentido assegurador, desvia da morte. Mas a palavra também pode desviar da morte, mantendo-se diante dela, desviando-se sem negá-la<sup>10</sup>, enquanto se sustenta numa *relação sem horizonte*. A morte desviada é, todavia, não é só a minha, mas a do outro, pois o outro é aquele a

---

<sup>9</sup> A palavra teria, na verdade, um duplo movimento e uma dupla experiência que seria preciso manter junto (2010a, p.116-117): seria, por um lado, a palavra unificante enquanto movimento de poder e domesticação das diferenças, uma palavra do apaziguamento silencioso e da defesa da igualdade; por outro lado, uma fala sem poder, a palavra plural, descontínua, onde o outro é acolhido nisso de que se desvia, que afirma a separação infinita e que ultrapassa o entendimento.

<sup>10</sup> “[...] palavra como desvio. Esse desvio é irreduzível tanto à afirmação quanto à negação, tanto à questão quanto à resposta: ele precede todos esses modos, fala antes deles e como que desviando-se de toda palavra.” (BLANCHOT, 2010a, p.58)

quem posso matar<sup>11</sup>. Portanto, “falar é sempre falar a partir deste intervalo entre a palavra e a violência radical” e mantém “o movimento da alternativa” (2010a, p.113). Para Blanchot,

Quando eu falo ao Outro a palavra que me leva a ele ‘realiza’ e ‘mensura’ esta distância desmedida que é o movimento infinito de morrer, onde morrer põe em jogo a impossibilidade. E, eu mesmo, falando-lhe, falo em vez de morrer, o que também quer dizer que falo neste lugar onde se morre. (Ibidem, p. 127).

Ora, e o que é a morte – literal ou metafórica – senão, justamente, uma região *sem horizonte*, aquela que escapa de toda apreensão?<sup>12</sup> Considere-se a tela de Pieter Bruguel, *Paisagem com a queda de Ícaro* (1558).



---

<sup>11</sup> Morte, aqui, em sentido literal e também figurado. Quando o pensamento da totalidade, do uno, o pensamento totalitário anula a alteridade, o outro é morto.

<sup>12</sup> Para Blanchot, a morte e a noite são regiões sem horizonte e implicam uma proximidade com aquilo que não se pode manter próximo (2010a, p.127).

Ícaro, aquele que ousou se aproximar do sol desobedecendo às orientações de seu pai, tem as ceras de suas asas derretidas e morre caindo no mar. A morte é o destino daquele que tenta alcançar o sol, ou seja, afastar-se da terra, romper com a paisagem, viver sem horizonte – este último, o apoio inalienável de toda visão, aquele que organiza o mundo em paisagem e permite a sua habitação. “Paisagem [...] ter o horizonte no olhar” (DIAS, 2010, p. 113). De fato, mal podemos encontrar Ícaro na tela, pois tudo o que o nosso olhar pode e quer reconhecer é a paisagem. Relacionar-se com o mundo sem organizá-lo em paisagem, abrir mão do horizonte, é precipitar-se na morte.

A relação sem horizonte é, portanto, esse lugar onde se morre e onde, ao mesmo tempo, fala-se ao invés de morrer. Como aquele que diante do abismo olha para a pedra mais próxima e nela se agarra com o olhar para evitar a queda definitiva.<sup>13</sup>

Apagar a palavra é, portanto, estar diante do abismo, ao mesmo tempo, evitando a queda. As palavras sobreviventes, palavras-ilhas, palavras-pedras, oferecem o apoio frágil aos dedos firmes de um

---

<sup>13</sup> “Que faz um homem que chega à beira do precipício, que tem vertigem?” – pergunta Ponge. E responde: “Instintivamente olha para o que está mais perto.(...) É simples, é o que há de mais simples. Fixamos o olhar no degrau imediato ou no parapeito, na balaustrada, num objeto fixo, para não ver o resto. Isso é honesto, é sincero, é verdadeiro. (...) Se sua perturbação é autêntica, ou bem ele cai no buraco, ou bem não fala disso.” (1997, p.107) Porém, sendo um daqueles que “tem uma espécie de abismo à esquerda que se aprofunda a cada instante...”, sabe também que diante do abismo “olhamos muito atentamente o pedregulho para não ver o resto. Mas acontece que o pedregulho se entreabre, por sua vez, e se torna também um precipício.” (Idem)

corpo em queda livre. O apagamento de um livro é a transformação do discurso em dis-curso, da fala organizada em fala interrompida, da paisagem em queda iminente, a eliminação do horizonte e a proposição do “entre” entre a palavra e a morte.

Para esse apagamento, escolheu-se um capítulo específico de um livro, um texto de um autor que tocou o não-horizonte da morte. Alguém que se descolou do seu próprio discurso, que abandonou as suas palavras e, como Ícaro, despediu-se da paisagem e mergulhou em alto-mar. Mas, com isso, não se fala de uma morte pessoal e nem ao menos de uma morte genérica. A morte é a desculpa-ocasião que possibilita a experiência estética, o rastro da relação sem horizonte que o próprio texto, rasurado, anuncia. O prenuncio de uma dimensão que Blanchot chamará de “neutro” e que se dá na “vertigem do espaçamento” de uma separação infinita, como aquela determinada, em *Apagamento*, pela rasura das palavras que destituem as palavras-ilha, as palavras sobreviventes, do seu contexto.

O que é o neutro? Aquele que não admite gênero (BLANCHOT, 2010b, p. 30): não geral, não genérico, não particular; nem sujeito, nem objeto; o desconhecido que exige outra relação que não a da apreensão e unificação em discurso; o desconhecido que permanece desconhecido. Dele não se tem nenhuma revelação ou desvelamento, apenas indicações:

O neutro está sempre em outro lugar que não aquele em que o situamos, não apenas sempre além e sempre aquém do neutro, não apenas desprovido de sentido próprio e inclusive de qualquer forma de positividade e de negatividade, mas também não deixando nem a presença, nem a ausência propô-lo com certeza a seja lá que experiência, incluindo-se aí a do pensamento. E,

não obstante, todo encontro – aquele em que o Outro, surgindo de surpresa, obriga o pensamento a sair de si próprio, assim como obriga o Eu a defrontar-se com a falta que o constitui e de que se protege – está já marcado, franjado pelo neutro. (BLANCHOT, 2010b, p. 38-39).

Está-se no âmbito também daquilo que, em outro momento, Baudelaire nomeará como “vasto” – “vasto como a noite e a claridade” – diante do que Blanchot pergunta: “Onde estaria aqui a imagem se houvesse uma?” (2010b, p. 65).

*Apagamento* persegue essa experiência.



Gordon Matta-Clark, *Building cuts*, década de 70.







## afligem

*Apagamento* dedica-se a uma experiência particular, próxima ao que Blanchot chamou de neutro, mas assim melhor definida: a perseguição de *um espaço sem horizonte*, ou seja, o espaço *não-narrativo*. A ruptura com o horizonte é, em *Apagamento*, a ruptura com a lógica estruturante do texto proposto pelo autor. *Apagamento* é, assim, uma intervenção no texto, trabalhando, ao mesmo tempo, *no* texto, *com* o texto e *contra* o texto. Como também fez, à sua maneira, Daniel Buren em *Les Deux Plateaux*, mais conhecido como *Colones de Buren*. Trata-se de um conjunto de esculturas que ocupa o pátio do *Palais Royal*, em Paris, e provocou um forte debate sobre a integração da arte contemporânea com os prédios históricos. Neste trabalho testemunha-se uma ocupação do espaço que age, concomitantemente, *no* espaço, *com* o espaço e *contra* o espaço.



Daniel Buren, *Colones de Buren*, 1986.

O que também acontece no parque *Scolacium*, na Calábria, onde Buren realizou intervenções nas ruínas de um fórum romano,

reconstruindo 53 pequenas colunas e fazendo do fragmento arqueológico um lugar de intervenção contemporânea. Segundo o artista, suas instalações tanto acentuam as linhas de força existentes no parque quanto desenham colunas que nunca existiram, trabalhando, como já defendido, *no, com e contra* o espaço.



Daniel Buren, *Obras in situ*, 2012.

*Apagamento* se inscreve nesse tipo de inquietação. Porém, diferentemente de Buren, realiza o movimento inverso, aquele da desconstrução, portanto, não acrescentando elementos, mas retirando, dissolvendo a narrativa e desafiando a resistência do texto, rompendo, assim, com a lógica da escrita já realizada e lançando-a em um espaço destituído de horizonte, arrancando-a, portanto, do seu discurso. O apagamento é o *apagamento do horizonte*, o silenciamento de um discurso que, pelas palavras-ilhas sobreviventes, ainda insiste em vir à tona, mas sem o sucesso de uma fala estruturada. O caminho é o da *subtração* que coloca em cena a potência de um esvaziamento insuspeitado.

*Apagamento* é, assim, o exercício de uma violência utópica. O texto silenciado anuncia um lugar sem horizonte e a palavra, antes falante,

torna-se ruído que permanece indecifrável. Algo pronto para o colapso. É preciso constantemente decidir até onde ir, como enfrentar o colapso iminente, quando recuar e desistir. Ronda-se o colapso sem decidi-lo. Persegue-se apenas o seu anúncio. A coisa que aparece, a palavra sobrevivente, cria, inversamente, um movimento de desaparecimento das outras coisas-palavras que mergulham no abismo. A página rasga e, a qualquer momento, pode se destruir. É preciso compreender até onde a página suporta o enfrentamento no face a face com a escrita do autor. E nunca se compreende bem. Anuncia-se, na rasura, um silêncio que o discurso insiste em assombrar. O apagamento utópico,<sup>14</sup> que se pretendia total, recua diante da impossibilidade de sua concretização sob pena da aniquilação do projeto. A violência utópica permanece fiel, mais do que ao intento de levar o apagamento ao seu termo, à inquietação que move o próprio apagamento. Consuma, de fato, seu intento, sem efetivamente realizá-lo em sua plenitude.

O trabalho de Andy Goldsworthy dialoga com esse tipo de inquietação. Goldsworthy é um artista que faz do colapso a sua matéria. Trabalha com elementos e construções efêmeras, como varetas de madeira, gelo, neve, vento, lama, entre outros. A perspectiva do fracasso é o que move o seu trabalho, pois afirma nunca saber se alcançará o que imaginou antes de tentar realizar o trabalho e que, necessariamente, contará com o jogo entre sorte e azar. Porém, defende que para que o colapso, tão fundamental na sua poética, assuma toda a sua potência, tem que desejar o sucesso da

---

<sup>14</sup> Aqui se usa “utópico” no sentido de um projeto ou de um intento que parece irrealizável, portanto, que não alcança o seu termo. No caso, a apagamento completo da folha terminaria com a sua eliminação, sendo, portanto, impossível.

obra. Somente um trabalho que caminha para ser concluído pode entrar em colapso e dar ao colapso a sua máxima intensidade e seu sentido. Portanto, para ele, é preciso que haja um profundo comprometimento com o fazer do trabalho e, quando este entra em colapso, é inevitável um enorme sofrimento pela perda acontecida.



O jogo de sorte e azar esteve sempre presente em *Apagamento*. A intenção inicial de apagamento pleno do texto foi imediatamente frustrada pela primeira ruptura não prevista da página e, depois, tantas vezes mais acontecida. O colapso da folha determinou o limite do apagamento da palavra. Os restos de borracha acumulados também decepcionaram: como era possível que tamanho esforço não correspondesse ao volume da sobra? Como era possível que todas aquelas palavras intermináveis, enfrentadas durante longo tempo, resumissem-se a um pequeno monte de pó de látex cinza? A exposição pública do livro, disposto ao manuseio, continua entregue à sua própria sorte. Suas páginas resistirão ao enfrentamento público? Os restos de borracha dispostos livremente ao seu lado podem dispersar-se na multidão? Mesmo após o término do processo de rasura, o colapso permanece uma ameaça iminente. Não se sabe

até onde irá o trabalho e que consequências sofrerá. Não se sabe se o trabalho permanecerá.



Francis Alÿs, *Paradoxo da práxis* (às vezes fazer alguma coisa dá em nada), 1997.

*Apagamento* é, na realidade, o espaço de muitos impasses. Para além da impossibilidade de efetivamente consumir-se, a vertigem da fala incompleta desestabiliza as expectativas de controle e domesticação das coisas e lança toda expectativa no estranhamento. O convite é para uma experiência fragmentária que deve guardar um sentido na medida mesma em que o abandona. O seu lugar, algo próximo ao que Blanchot nomeou neutro, não é o do *nonsense* nem o do absurdo. É antes o lugar daquilo que está simplesmente ali, mas que não constitui a possibilidade de um relato. Trata-se de uma espécie de parênteses aberto no *frenesi* do existir, uma suspensão que não é negação, mas um “outro” modo, uma “outra” dimensão, uma exterioridade:

[...] é a presença na qual não se pode estar presente, mas da qual não se pode afastar-se, ou ainda aquilo que escapa, porque dele não se deve fugir, o *inapreensível* do qual *não se abre mão*. [...] presente que não passa, sendo apenas passagem, [...] o demasiado presente cujo acesso é recusado porque é sempre mais próximo do que qualquer aproximação, e se transforma em ausência, ficando, então, o demasiado presente que não se apresenta, sem nada deixar que permitisse ausentar-se dele. [...] o exterior tornado a intrusão que asfixia e a inversão de um e de outro, aquilo que chamamos, “a vertigem do espaçamento”. (BLANCHOT, 2010a, p. 90-91).

A impossibilidade é a paixão pelo Exterior e constitui a nossa “mais humana participação à imediata vida humana, aquela que nos compete sustentar” (ibidem, p. 92), sendo a própria *nudez da*

*experiência*, pois, para que esta se dê, é preciso que algo “radicalmente outro” esteja em jogo.

Trata-se, para aquele que a percorre, da experiência do *estrangeiro*, assim como a compreende Mauro Maldonado pensando a escrita de Jabès. O estrangeiro: aquele que está (e aquele diante do qual também se está) *mareado em terra firme* (MALDONADO, 2004, p. 30). O de nenhum lugar, o sem memória, sem pertencimento, que vem de longe. O livro apagado torna-se estrangeiro. Aquele que o apaga também. Assim como aquele que o contempla:

Estrangeiro diante de estrangeiro. Irredutivelmente separados e inseparavelmente unidos. Difícil um encontro que se entrega a uma separação, à intangibilidade de nomes e signos, ao xeque que as palavras padecem ao sobreviver ao silêncio e ao vazio que elas deixam ao desaparecer, como o fogo as cinzas. Permaneceríamos imóveis, num assombro de vidro, numa fixidez sem olhar, se não acolhêssemos o convite à viagem que até agora deixamos de ouvir, por uma desesperada fidelidade a terra. (MALDONADO, 2004, p. 30-31).

Uma vez aceita a viagem, somos estrangeiros em terra estrangeira. É o momento em que o olhar se despede da paisagem e se lança “nas ilimitadas extensões do deserto” – ou “na instabilidade do mar ou da trilha tortuosa que leva à montanha” – que se torna pátria, e onde a única resposta é o silêncio,

[...] que dá lugar ao lugar e devolve a palavra a sua promessa, deixando ao outro as chaves para libertar a palavra de seu isolamento. Um silêncio que o discurso assedia, cerca, e que por vezes a poesia descobre, mas que, incansavelmente, nos gestos da palavra e da

escrita, se subtrai ao desvelamento. Um silêncio que é terra de escuta. Um silêncio que repatria no deserto. No deserto, onde o silêncio se alimenta de seus próprios ecos, das ressonâncias reunidas no coração da ausência, nenhuma morada pode ser medida pelo fundamento, mas pela inapreensível errância do pensamento. Aqui, onde toda migração acontece, toda identidade se dispersa, todo signo nada mais é que signo, e a palavra é um eco para além do mundo. [...] Uma liberdade insustentável se derrama no mundo: liberdade que os homens tentaram esquecer, incapazes de aguentar o vazio que a palavra enfrenta para se tornar *Vulto*. (Ibidem, p. 32-33).

*Apagamento* não é apenas um lugar de muitos impasses, mas do próprio impasse pensado como questão poética na *dissolução obstinada da narrativa*. Assim como em *A chuva (projeto para um texto)*, de Marcel Broodthaers, onde um texto é escrito debaixo de chuva, sem que se consiga que as palavras se fixem na folha de papel devido à intervenção da água que cai.



Marcel Broodthaers, *A chuva (projeto para um texto)*, 1969.

Inversamente a *Apagamento*, em que a escrita de outro autor já está fixada em uma folha de papel e a tarefa do artista é apagá-la, em *A chuva*, a escrita é do próprio artista, rasurada por um elemento, embora decidido por ele, alheio a si mesmo.

Experiências do estrangeiro no deserto, mareado em terra firme.





















## à revelia

Pode parecer que *Apagamento* se insere na discussão artística, tão atual, sobre a ruína. Mas não é bem o caso.

O tema da ruína foi debatido exaustivamente por Yana Tamayo Sotomayor em *Paisagem cambiante/ ensaio para um balé das coisas* (2015). Embora ressalte que o diálogo com a morte, a desordem, a decadência e o fracasso não esteja relacionado apenas aos processos de modernização da sociedade, mas constitua a história da cultura e do conhecimento na sociedade judaico-cristã, Sotomayor defende que o sentimento de nostalgia de um mundo perdido foi mais amplamente difundido no século XVIII, com a modernidade. Esse sentimento traduz-se na arte e é recorrente na apresentação de ruínas, o que se acentua e ganha feições próprias na arte moderna e contemporânea:

Na arte contemporânea uma visão apocalíptica do futuro tornou-se bastante familiar, recorrente, principalmente após os desdobramentos históricos do pós- Guerra e seu potencial de destruição massivo. A ideia de irreversibilidade dos processos que tem levado à destruição do mundo entronizou a produção artística no Ocidente mediante a barbárie e das novas formas de exploração da técnica em prol do desenvolvimento econômico. (SOTOMAYOR, 2015, p. 87).

Porém, a presença de imagens que evocam ruínas, na contemporaneidade, remeteria a uma possível reminiscência de uma matriz romântica:

[...] o Romantismo expressou de maneira contundente a encruzilhada subjetiva da modernidade: se a partir do

Renascimento vimos o cultivo cuidadoso das ideias formativas do indivíduo – de uma sociedade antropocêntrica voltada para a auto-superação e instrumentalizada pelo racionalismo –, com a mecanização da vida moderna, o surgimento da mercadoria, a precarização da vida urbana e o crescimento desordenado das cidades, vimos surgir, por outro lado, uma cisão sem precedentes entre homem e natureza que conduziria ao eterno retorno de fantasias de reconciliação com uma ideia de origem e o culto da imagem romântica da ruína. (Ibidem, p. 104).

Para a artista, entretanto, o valor da vida romântica, apropriado pela contemporaneidade, acabaria agindo no sentido inverso do pretendido: a pacificação e o desejo pelo espetáculo – por meio, por exemplo, de uma apropriação repaginada do “sublime” e sua dimensão de horror e êxtase – portanto, culminando na disseminação da apatia. O problema enfrentado seria uma moralização da ruína como ascensão e queda, da qual seria preciso se libertar. A sua proposta seria, então, reinterpretar o sublime como queda do sujeito da história e não como o fim do mundo, livrando-o de representar a morte anunciada. O sublime e, com ele, a ruína, deveria ser buscado como categoria estética arrebatadora, esquivando-se do seu sentido apocalíptico.

Não se pode discutir em detalhes a tese de Sotomayor e tampouco fazer justiça à sua complexidade. O que se pretende é ressaltar a afirmação da ruína como poética contemporânea enfatizando a sua relação com uma nostalgia de uma origem ou totalidade perdida. Porém, mesmo reconhecendo a inquestionável recorrência da ruína no contexto artístico atual, como foi dito, pretende-se pontuar que o lugar de *Apagamento* não é propriamente esse. Antes, *Apagamento* se

insere em outro tipo de pensamento que se pretende uma alternativa ao pensamento da totalidade como origem e nostalgia. Foi o que se perseguiu, até aqui, na interlocução com Blanchot.

O espaço procurado e proposto seria, portanto, aquele do *pensamento itinerante*, que se realiza por fragmentos, por afirmações separadas e que *exige* a separação (BLANCHOT, 2010a, p. 31), pensamento que se anuncia não como ruína, mas como “dis-cursus, curso desunido e interrompido que, pela primeira vez, impõe a ideia de fragmento como coerência” (Ibidem, p. 30) e não como nostalgia de uma origem perdida. A grande questão para Blanchot é, então:

Como falar de modo que a palavra seja essencialmente plural? Como pode afirmar-se a busca de uma palavra plural, fundada não mais na igualdade e na desigualdade, nem na predominância e na subordinação, tampouco na mutualidade recíproca, mas na dissimetria e na irreversibilidade, de tal modo que, entre duas palavras, uma relação de infinidade esteja sempre implicada como o movimento da própria significação? Ou ainda, como escrever de tal maneira que a continuidade do movimento da escrita possa deixar intervir fundamentalmente a interrupção como sentido e a ruptura como a forma? (Ibidem, p. 36-37).

Questão para a qual ensaia uma resposta que, na verdade, é antes de tudo uma procura:

[...] toda linguagem na qual se trata de interrogar e não de responder é uma linguagem já interrompida, ainda mais, uma linguagem na qual tudo começa pela decisão (ou a distração) de um vazio inicial. (Ibidem, p. 37).

*Apagamento*, portanto, se insere na *separação*, sendo esta entendida como esclarece Blanchot, ou seja, como algo que não possui um valor de negação e, portanto, não remete a uma origem que represente uma totalidade recusada ou perdida. Assim como exemplificou, metaforicamente, ao afirmar que a expatriação não significa a perda de um país, mas um modo de residir sem hábito. Afinal, suspeita Blanchot, o real poderia ser a descontinuidade, sendo o contínuo apenas “uma ideologia envergonhada de si mesma” (ibidem).

Parte-se da compreensão de que a estrutura fundamental definidora do conceito de ruína é a pressuposição de uma unidade original idealizada que foi perdida. Mas a separação, como interessa aqui, enquanto é puro afastamento, não remete a essa decadência. Portanto, não implica a ruptura com uma pretensa unidade idealizada, mas o afastamento puro, *per se*, como o próprio lugar da experiência. Não se está, ainda, em um âmbito que se apropria, de outro modo, do pensamento da unidade a partir da sua dissolução, mas em outro espaço de pensamento. O fragmento, e a fala de fragmento em *Apagamento*, não sendo ruína, não remete a qualquer nostalgia. Está-se no espaço já discutido do pensamento que não se desenvolve, do pensamento não sintetizador – nem unificante nem dialético<sup>15</sup> –, portanto, não englobante. Propriamente, aquilo que

---

<sup>15</sup> Aqui, refere-se a já discutia defesa de Blanchot (nota 8 deste texto) dos três tipos de relação, sendo a primeira, a do “legado do mesmo”, a segunda, a dialética, e a terceira, aquela sem horizonte. Para ele, as duas primeiras tenderiam a afirmação da unidade. Na dialética, essa unidade se consumaria pelo movimento tese-antítese-síntese, onde a síntese implicaria uma fusão que também culminaria na unidade. Contra isso, pode-se argumentar que a síntese permaneceria em fluxo, tornando-se nova tese sujeita a nova antítese e assim indefinidamente, portanto, desconstruindo a unidade ao mesmo

Blanchot chamará de “neutro”, como já se discutiu: um espaço sem horizonte e não narrativo.

Lévinas nomeará esse âmbito da não narratividade como “o há” e falará dele a partir da lembrança de uma experiência de infância:

Dorme-se sozinho, as pessoas adultas continuam a vida; a criança sente o silêncio do seu quarto como “sussurrante”. [...] Algo que se parece com aquilo que se ouve ao aproximarmos o ouvido de uma concha vazia, como se o vazio estivesse cheio, como se o silêncio fosse um barulho. Algo que se pode experimentar também quando se pensa que, ainda se nada existisse, o fato de que “há” não se poderia negar. Não que haja isso ou aquilo; mas a própria cena do ser estava aberta: há. (LÉVINAS, 1982, p. 39-40).

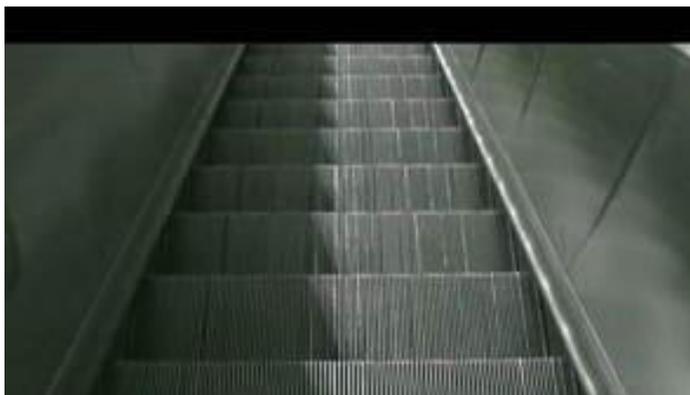
Um exemplo dessa experiência em Blanchot, citado por Lévinas, é a situação de se estar em um quarto de hotel à noite enquanto do outro lado da parede “não se para de mexer” e, entretanto, não se consegue saber absolutamente nada do que acontece do lado de lá.

Outra experiência próxima, agora no campo das artes visuais, encontra-se em alguns trabalhos de Karina Dias, como *Escalators (Escadas-rolantes)*, uma vídeo-projeção que apresenta fragmentos de um percurso em escadas rolantes. Os planos são separados por uma obstrução prolongada da visão, resultando, no seu conjunto, “em um percurso sem início e sem fim, sem chegada nem partida, apenas um movimento contínuo reforçado pela repetição e pela percepção do

---

tempo que a propõe. Não seria, portanto, possível, uma síntese interrompida?

tempo” (DIAS, 2010, p. 149). Nele, as escadas-rolantes parecem livres “do seu próprio peso, são como ‘corpos independentes’, autônomos” (ibidem, p. 149). *Escalators* imediatamente mergulha o fruidor da cena em um lugar não narrativo, pois, nele, “estamos imersos em um espaço vazio, não de objetos concretos, mas de um vazio intenso, pois estamos em vão, à espera de que um evento se produza” (loc. cit.).



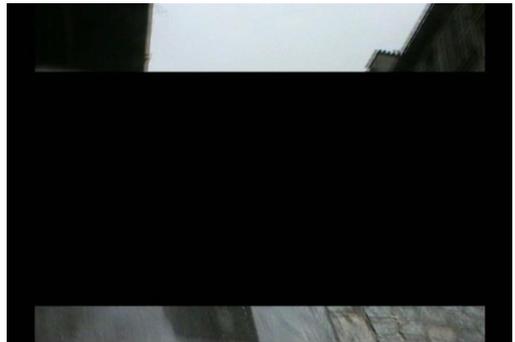
Karina Dias, *Escalators (Escadas-rolantes)*, 2006.

Algo semelhante se passa em *Passager I (Passageiro I)*, onde se visualiza uma paisagem de trem de alta velocidade entre Paris e Bruxelas. A velocidade do acontecimento das imagens não permite que nada seja efetivamente visualizado. Está-se diante de:

[...] não-lugares, aqueles espaços sem referencial, relação ou identidade aparente para quem os observa. A paisagem vista da janela do trem poderia ser qualquer lugar, não importa onde, e essa situação não se assemelha em nada a um lugar específico. [...] O espectador então é convidado a tomar o seu lugar no trem para, dali, entrever a paisagem que se configura na velocidade e escapa sem que haja tempo de

estabelecer qualquer relação com o que é visto. (DIAS, 2010, p. 226).

*Passager I* mostra um percurso diurno e um noturno. A noite é, também, um tema para a artista que, em alguns momentos, obstrui as suas paisagens com faixas pretas interrompendo a narrativa visual, o que define como “noite-decretada” (ibidem, p.266). Em outros momentos, dedica-se à noite propriamente dita. Assim como Blanchot, para quem a noite é um lugar sem horizonte, a artista comenta sobre o trabalho: “aqui tudo conduz à desapareição, mesmo a linha do horizonte se apaga” (ibidem, p. 259).



Karina Dias, *Sortie (Saída)*, vídeo-projeção sonora, 4', 2004.



Karina Dias, *Nuit II (Noite II)*, vídeo-projeção sonora, 1'20'', 2005.

Nessas paisagens onde a narrativa se perde, paisagens que vão abandonando a paisagem, Karina persegue o que chama de *invou*, o *n[ã]o-visto*, ou seja, aquilo que é compreendido ao mesmo tempo como negação do visto e algo incluso no visto. Algo que se situa no limiar da visão e que, segundo a artista, é “pura alteridade” (DIAS, 2010, p. 224) estando sempre “em vias de, [...] na iminência de ser visto ou não, de ser distinguido e singularizado ou abandonado” (ibidem, p. 225). De modo perturbador, o espectador encontra-se diante de “uma espacialidade sem coisas, porque o mundo dos objetos claros e articulados se encontra abolido” (ibidem, p. 259), pois, como diz Karina, “a noite não tem perfil” (ibidem, p. 260).

*Apagamento* insere-se nesse tipo de pesquisa poética não sendo, portanto, ruína, mas espaço não narrativo, lugar sem horizonte, texto interrompido e pensamento da descontinuidade.



















criação dos Setores Nordeste e Noroeste. Enquanto as mesmas características de planejamento urbano e social foram desenvolvidas no Distrito Federal, o Plano também iniciou a vida de algumas paragens do Setor Noroeste. As quadras projetadas pelo Plano Federal foram, no entanto, fazendo o trânsito externo de veículos, ônibus, táxis e caminhões, com o intuito de fazer chegar ao tombamento de Brasília. Além disso, não foi possível fazer, nesse *non edificandi*, densamente urbanizado, uma rede de linhas de trânsito, como as superquadras – outra situação semelhante ocorreu com o Plano de Brasília, a implantação urbana na cidade de Brasília, que, apesar de ter sido planejada, não foi realizada.

7. Plano Urbanístico. O Plano Urbanístico do Setor residencial aberto ao público, que foi elaborado em 1961, prevê a construção de um conjunto habitacional com 100 apartamentos, com uma área de 100 mil metros quadrados, com um estacionamento para 100 carros, com os blocos no chão.

Os planos Urbanísticos do Setor Noroeste foram gravemente desrespeitados os conceitos da Escala Residencial propostos por Lucio Costa.

### Escala gregária ou de convívio

O planejamento dos dois blocos, localizados na Plataforma Rodoviária, a qual dispõe de um estacionamento para 100 carros, com o estacionamento. Esse complexo faz parte da paragem gregária de convívio, com o setor de Diversão e Recreação Rodoviária, o Touring e o Centro Nacional. Fazem parte também da Escala Gregária os edifícios de comércio e de serviços, como o Hotel, o setor de comércio, e os espaços com os edifícios materiais. A Escala Gregária foi criada para representar o "convívio" da cidade, que é necessário para a escala, um fator fundamental na criação da cidade, de modo a levar, originalmente, o Setor de Diversão aos Setores Habitacionais, Comércio e Serviços.

1. O plano Urbanístico prevê a recuperação da plataforma rodoviária, que devem ser mantidos os princípios arquitetônicos com o projeto original, a ser mantido com a mesma escala. (COSTA, 1999, p. 15)

Grande parte do plano Urbanístico prevê a recuperação da plataforma rodoviária, que devem ser mantidos os princípios arquitetônicos com o projeto original, a ser mantido com a mesma escala. (COSTA, 1999, p. 15)

O plano Urbanístico prevê a recuperação da plataforma rodoviária, que devem ser mantidos os princípios arquitetônicos com o projeto original, a ser mantido com a mesma escala. (COSTA, 1999, p. 15)

### Escala gregária ou de convívio

"O urbanismo consiste em levar um pouco de cidade para o campo e trazer um pouco do campo para dentro da cidade." (COSTA, 1999, p. 277)



panéis luminosos de propaganda comercial, proleza e a ausência de pequenas Praças de Pedra, a ausência de jardins e o fechamento das ruas, a ausência de funcionários em perfeito estado de conservação e de conforto, a ausência de lojas e a preservação do Monumento Nacional, a ausência de praças municipais. A Praça de São Pedro complementa a presença dos edifícios do Poder e da Igreja. A Casa dos Bispos, o Palácio Nacional e o Nascimento, Monte Castelo e digna integração arquitetônica, a presença de edifícios, a presença dinâmica do Pantano.

b. A utilização do espaço de um quarteirão como espaço residencial urbano público, em um contexto urbano, a presença de edifícios, a presença de lojas e a presença de funcionários em perfeito estado de conservação e de conforto, a ausência de lojas e a preservação do Monumento Nacional, a ausência de praças municipais.

3. A utilização do espaço de um quarteirão como espaço residencial urbano público, em um contexto urbano, a presença de edifícios, a presença de lojas e a presença de funcionários em perfeito estado de conservação e de conforto, a ausência de lojas e a preservação do Monumento Nacional, a ausência de praças municipais.

4. A utilização do espaço de um quarteirão como espaço residencial urbano público, em um contexto urbano, a presença de edifícios, a presença de lojas e a presença de funcionários em perfeito estado de conservação e de conforto, a ausência de lojas e a preservação do Monumento Nacional, a ausência de praças municipais.

5. A utilização do espaço de um quarteirão como espaço residencial urbano público, em um contexto urbano, a presença de edifícios, a presença de lojas e a presença de funcionários em perfeito estado de conservação e de conforto, a ausência de lojas e a preservação do Monumento Nacional, a ausência de praças municipais.

6. A utilização do espaço de um quarteirão como espaço residencial urbano público, em um contexto urbano, a presença de edifícios, a presença de lojas e a presença de funcionários em perfeito estado de conservação e de conforto, a ausência de lojas e a preservação do Monumento Nacional, a ausência de praças municipais. (CUBA, 1998, p. 331)

### RESERVAÇÃO

A utilização do espaço de um quarteirão como espaço residencial urbano público, em um contexto urbano, a presença de edifícios, a presença de lojas e a presença de funcionários em perfeito estado de conservação e de conforto, a ausência de lojas e a preservação do Monumento Nacional, a ausência de praças municipais.

A utilização do espaço de um quarteirão como espaço residencial urbano público, em um contexto urbano, a presença de edifícios, a presença de lojas e a presença de funcionários em perfeito estado de conservação e de conforto, a ausência de lojas e a preservação do Monumento Nacional, a ausência de praças municipais.

#### desistir:

A utilização do espaço de um quarteirão como espaço residencial urbano público, em um contexto urbano, a presença de edifícios, a presença de lojas e a presença de funcionários em perfeito estado de conservação e de conforto, a ausência de lojas e a preservação do Monumento Nacional, a ausência de praças municipais.

Na utilização do espaço de um quarteirão como espaço residencial urbano público, em um contexto urbano, a presença de edifícios, a presença de lojas e a presença de funcionários em perfeito estado de conservação e de conforto, a ausência de lojas e a preservação do Monumento Nacional, a ausência de praças municipais.

Muito da Cidade Paulista, no dia de hoje, é o que se viu no dia de ontem em um desenvolvimento. A utilização do espaço de um quarteirão como espaço residencial urbano público, em um contexto urbano, a presença de edifícios, a presença de lojas e a presença de funcionários em perfeito estado de conservação e de conforto, a ausência de lojas e a preservação do Monumento Nacional, a ausência de praças municipais.

irrespirável. A utilização do espaço de um quarteirão como espaço residencial urbano público, em um contexto urbano, a presença de edifícios, a presença de lojas e a presença de funcionários em perfeito estado de conservação e de conforto, a ausência de lojas e a preservação do Monumento Nacional, a ausência de praças municipais.

A utilização do espaço de um quarteirão como espaço residencial urbano público, em um contexto urbano, a presença de edifícios, a presença de lojas e a presença de funcionários em perfeito estado de conservação e de conforto, a ausência de lojas e a preservação do Monumento Nacional, a ausência de praças municipais.

... e a ...

conta ...

... e a ...

... e a ...

... e a ...

... e a ...

[...]

... e a ...

... e a ...

... e a ...







... para a realização de ...  
... que faz ...  
... a ...  
... a ...  
... a ...

dispersas

... a ...  
... a ...  
... a ...  
... a ...

... a ...  
... a ...  
... a ...  
... a ...

à revelia

... a ...  
... a ...  
... a ...  
... a ...

... a ...  
... a ...  
... a ...  
... a ...

... a ...  
... a ...  
... a ...  
... a ...

... a ...  
... a ...  
... a ...  
... a ...

... a ...  
... a ...  
... a ...  
... a ...

... a ...  
... a ...  
... a ...  
... a ...

... a ...  
... a ...  
... a ...  
... a ...

... a ...  
... a ...  
... a ...  
... a ...









## sair

O texto rasurado é exposto e pode ser manuseado pelo público. Cada um decidirá a experiência de como lidar com o apagamento e a deriva das poucas palavras que resistem em meio a esse apagamento. O livro, portanto, aguarda o seu leitor.

Blanchot, quando discute a linguagem poética tal como a propõe Bachelard, afirma que o saber técnico do crítico não responde à verdade simples da leitura:

A leitura é ignorante. Ela começa com o que lê e descobre, assim, a força de um começo. Ela é acolhida e entendimento, e não poder de decifrar e analisar, de ir além desenvolvendo ou de retornar aquém desnudando; ela não compreende (propriamente falando), ela entende. Maravilhosa inocência. (BLANCHOT, 2010b, p. 58).

Para ele, o leitor não é aquele que compreende o poema (poderia se dizer, o texto), portanto, o interprete que reduz o que lê – e que sempre escapa à própria redução – às forças profundas e aos valores, mas aquele que entende por ressonâncias despertadas pelo texto. A ressonância é algo da ordem do murmúrio, onde a palavra treme e onde se treme no face a face com a palavra:

As *ressonâncias* nada mais fazem do que restituir sentimentalmente a nossa experiência. Só a *reverberação*, apelo da imagem ao que há de inicial nela, apelo ao que nos incita a sair de nós mesmos e a mover-nos na comoção da sua imobilidade, nos coloca ao nível do poder poético. A “reverberação” não é, portanto, a imagem que reverbera (em mim leitor, a partir de mim), é o próprio espaço da imagem, a animação que

Ihe é própria, o ponto de jorro em que, falando dentro, ela já fala inteiramente fora. (BLANCHOT, 2010b, p. 59-60).

Porém, para Blanchot, a leitura de um texto, na simplicidade da sua verdade, diferentemente do que defende Bachelard – embora a experiência seja exatamente a mesma que o escritor sustenta e Blanchot a reconhece – não possui qualquer imagem, mas revela uma ausência profunda que termina por fazer emergir o próprio espaço da escrita (ibidem, p. 62).

*Apagamento*, enquanto experiência de uma escrita fragmentada de palavras infinitamente separadas, mais ainda, enquanto experiência do apagamento da escrita, presença de página rasurada, mais intensamente propõe o encontro com o próprio espaço da palavra, com a estrutura do texto, antes distraída pela presença confortante e anestésica do texto e agora exposta pelo seu apagamento. Estrutura que é também matéria de folha de papel.

O poder da arte é aquele de “em todas as coisas, designar outra coisa e, sob o familiar, o insólito, e naquilo que é, aquilo que não poderia ser” (ibidem, p. 118). Com isso “se trata de despertar a surpresa para fazer nascer o espírito da interrogação” (ibidem), o que Blanchot chamará de “efeito de estranhamento”, ou seja:

[...] quando a imagem não é mais o que nos permite manter ausente o objeto [o que é possível no “mau” estranhamento que permite a libertação do objeto a ponto de significá-lo e modificá-lo racionalmente, motor do progresso humano] mas o que nos mantém pela ausência mesma, ali onde a imagem, sempre à distância, sempre absolutamente próxima e

absolutamente inacessível, furta-se a nós, abre-se sobre um espaço neutro em que não mais podemos agir, e abre-nos, a nós também, sobre uma espécie de neutralidade em que não cessamos de ser nós mesmo e oscilamos estranhamente entre Eu, Ele e ninguém. (BLANCHOT, 2010b, p. 120-121).

Esse espaço, que é o da interrogação e o do questionamento, é, como já se disse, o próprio lançar-se na questão, um convite ao salto, que não se detém em nenhum resultado. Portanto, o “lugar” do leitor é o da errância e o da vertigem.



Yves Klein, *Salto no vazio*, 1960.

Como Camus que tendo perdido o mar onde cresceu, vagueia pela cidade entre a solidão, a angústia, a intolerância e o desespero e, desde então, como afirma, não tem nenhum mérito: espera (1936/37/38).

A questão, diante de *Apagamento*, não é, portanto, resolver o texto fragmentário e tentar devolvê-lo a uma unidade significativa, mas a oportunidade de permanecer em uma experiência de suspensão em que a palavra, a escrita, o texto, permanecem dissolvidos, portanto, no espaço sem horizonte da não narrativa (ainda que como possibilidade utópica).

Certamente, diante dessa proposta, desse convite, o leitor de *Apagamento* pode oferecer resistência. Ora, como defende o próprio Blanchot (2010b, p. 86), se o pensamento é entendido como aquele que não se desenvolve, assim o faz porque não pretende se impor, recusando a unidade do discurso e, com ela, a violência da palavra final. Diante disso, o leitor prova (e decide) a liberdade da sua própria experiência.









**vazios,**

Entende-se que o apagamento, a subtração, a interrupção e/ou a dissolução da narrativa que se discute aqui, são, de certo modo, processos que incluem algum tipo de esvaziamento de um conteúdo previamente dado (ou esperado) em determinado contexto, lugar ou objeto. Todavia, é necessário evitar um equívoco. O vazio não remete ao nada niilista, mas ao esvaziamento que, ao invés de nadificação do sentido, termina por desvelá-lo ou propô-lo. Assim como em uma concha – a que se referiu Lévinas<sup>16</sup> –, onde, ao se encostar o ouvido na sua cavidade, descobre-se que o vazio está cheio e que o silêncio é um barulho.

Uma conversa entre um pensador e um japonês (HEIDEGGER, 2003, p. 71-120) evidencia o que pode ser essa experiência. Nela, quando falam do Teatro Nô, o japonês afirma que o palco é vazio. Porém, reflete o pensador, um vazio que exige “uma concentração extraordinária”, pois, como complementa o japonês, “graças a ela, basta um pequeno gesto para fazer surgir de uma estranha tranquilidade algo vigoroso” (ibidem, p. 86). Por exemplo, uma “paisagem de montanha” que emerge do simples gesto, do ator, de elevar a mão vagarosamente à altura das sobranças. O que se experimenta é “uma visão invisível que se traz de maneira tão recolhida para o vazio, que nele e por ele a montanha aparece em toda a sua presença” (ibidem, p. 87). Assim, compreende-se que o vazio (ou o esvaziamento enquanto estratégia artística), na verdade, potencializa uma experiência.

---

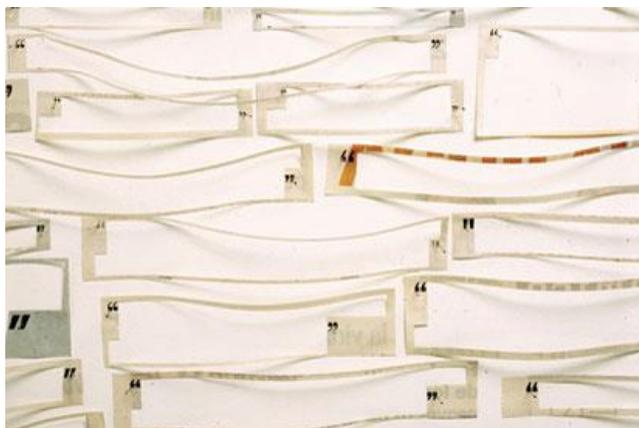
<sup>16</sup> Conforme se discutiu em *à revelia*, em particular, na citação de Lévinas da p.39-40 (1982).

Vários artistas se interessaram por esse tipo de “esvaziamento”. De diferentes formas e por diferentes motivos, utilizaram-se do apagamento, da subtração, da interrupção e/ou da dissolução da narrativa como possibilidade poética. Em cada um deles, o trabalho representou uma experiência única que discutia questões diversas, não necessariamente as discutidas em *Apagamento*. Igualmente, nem sempre foram questões dirigidas ao livro. Todavia, todos eles enriqueceram a diálogo, comum a tantos que fazem arte, sobre as possibilidades de se pensar o apagamento, a subtração e/ou a dissolução da narrativa como poética artística. Tais trabalhos seguem como fontes inesgotáveis de inspiração.

Deve-se ressaltar que as questões discutidas por esses artistas vão dos afetos à política e que, portanto, a estratégia da subtração está a serviço de uma questão motivadora, pois, como já considerado, uma possibilidade da arte, na contemporaneidade, é assumir-se como pensamento. Assim como *Apagamento*, como já foi sugerido, também se inscreve, por meio da dissolução da narrativa e a ruptura com o horizonte do texto, em uma proposta de resistência à fixidez do discurso instituído e ao pensamento da unidade, resgatando a experiência da palavra e do fazer artístico como acontecimento vivo e fragmentário. Nenhuma dessas questões será, entretanto, neste momento, pontuada, mas suspensa para que se possa evidenciar a estratégia de subtração como linguagem poética. Porém, deve-se ter o tempo todo em consideração que o pano de fundo dessas estratégias é muitas vezes uma questão que não se resume, necessariamente, à sua proposta formal.

Uma referência clara de trabalho artístico que assume como estratégia o apagamento é o trabalho já citado de Marcel Broadhaers,

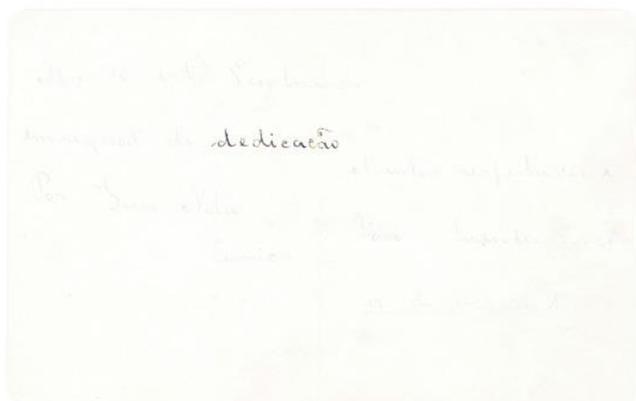
*A chuva (projeto para um texto)*. Assim como o próprio gesto de arrastar as botas no deserto até alcançar o resultado de uma longa linha reta, de Richard Long, que pode ser lida como uma rasura feita no chão. Ou até mesmo o gesto de Alÿs de empurrar pela cidade uma pedra de gelo até que ela se dissolva completamente. Mas podemos também pensar em outros exemplos, como o de Jorge Macchi, em *Speakers' corner* (2002), onde expõe uma coleção de aspas retiradas de textos impressos presas com alfinetes em uma parede. Nelas, o seu conteúdo é recortado.



Jorge Macchi, *Speakers' corner*, 2002.

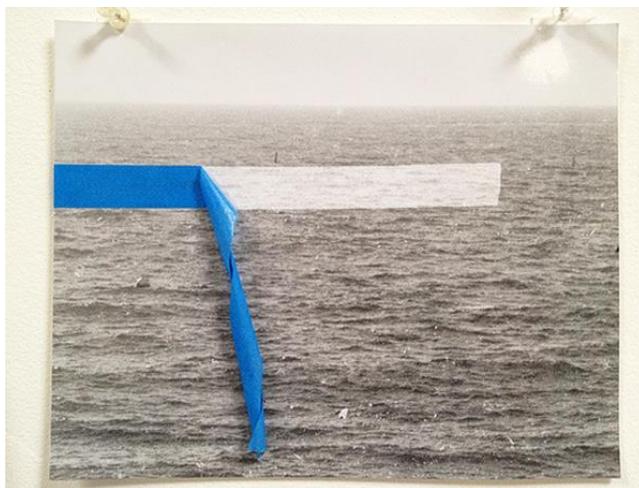
Na XXX Bienal de São Paulo (2012), Inaki Bonnillas expõe, em fotografias, os sublinhados e comentários marginais feitos em um texto sendo que ele mesmo, o texto, foi apagado. O trabalho é intitulado *O prazer do texto*.

Lívia Aquino, em *Como as fotografias falam* (2011), apaga as dedicatórias escritas no verso das imagens fotográficas, deixando algumas palavras intactas.



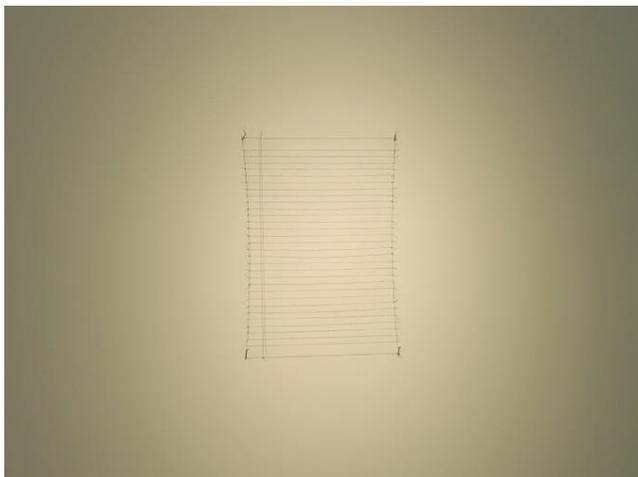
Lívia Aquino, *Como as fotografias falam*, 2011.

Analia Saban, em *Seascape with blue tape* (2012), sugere a rasura da imagem fotográfica de uma paisagem de mar com uma delicada fita adesiva azul que se descola da imagem.



Analia Saban, *Seascape with blue tape*, 2012.

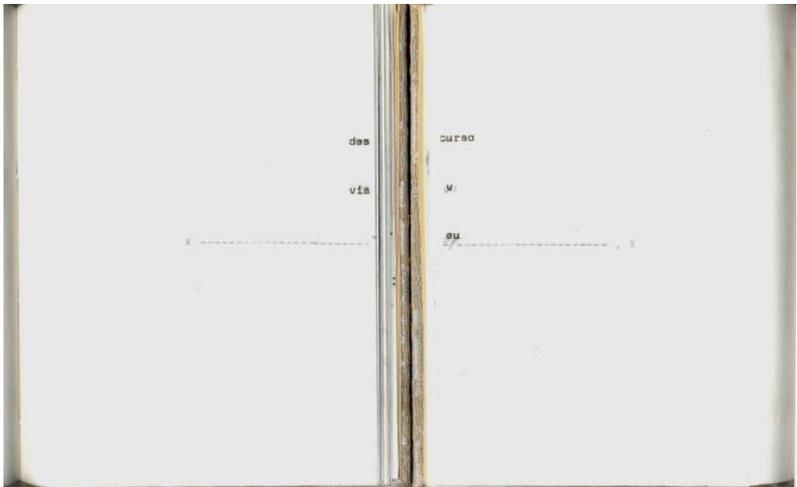
Luciana Paiva desnuda a estrutura de uma folha de caderno, privando-a não apenas da possibilidade da sua escrita concreta, mas da sua própria materialidade.



Luciana Paiva, *Sobre horizontes*, série "livros de construção", fios de linha azul e vermelha e pregos, 21 x 29,7 cm, 2014.

Já em *Cadernos Sagrados* (2005), três pares de livros são expostos, pela artista, lado a lado. Neles, anuncia-se algo que pode ser lido como escrita interrompida ou fala de fragmento.





Luciana Paiva, *Cadernos sagrados*, 2005.

Tatiana Blass, por sua vez, faz pinturas em várias camadas, sendo que as últimas assumem a função de apagar até quase o desaparecimento as imagens pintadas nas camadas mais profundas.



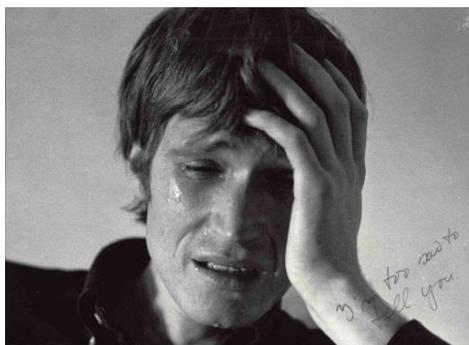
Tatiana Blass, *acidente#20*, óleo sobre tela, 30x40cm, 2011.

Rauschenberg apresenta *Desenho de De Kooning apagado* (1953). O artista compra um desenho do De Kooning feito a lápis e o apaga deliberadamente.



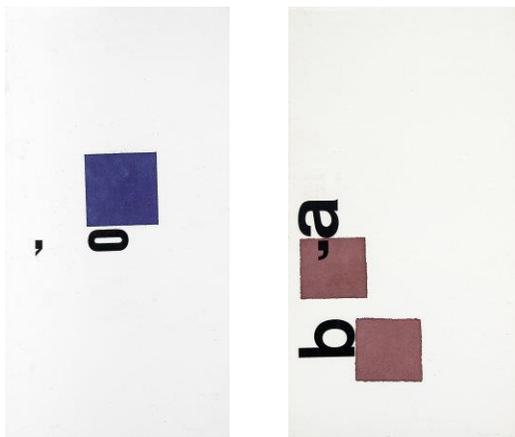
Rauschenberg, *Desenho de De Konning apagado*, 1953.

Bas Jan Ader, em *Estou muito triste para lhe contar* (1970), permitiu que a tristeza do seu choro incontido silenciase as suas palavras.



Bas Jan Ader, *Estou muito triste para te contar*, 1970.

Mira Schendel isola signos linguísticos em suas telas e desenhos, arrancando-os da sua função pragmática e evidenciando a sua estética formal em uma franca recusa da organização discursiva.



Mira Schendel, *Sem título (série toquinho)*.

Julia Milward, em *Entre* (2012), cria uma vertigem visual a partir de elementos de imagens fotográficas apropriadas, recortados do seu contexto original.



Julia Milward, em *Entre*, 2012.

Adrian Paci fotografa cenas em que o contexto é interrompido, não pelo recorte de elementos da imagem original, como acontece nas fotografias de Julia Milward, mas pela ausência de elementos narrativos no próprio contexto fotográfico. Assim, observa-se uma escada com passageiros se dirigindo a uma aeronave inexistente, ou uma fila de pessoas que parte de nenhum lugar em direção à coisa alguma, e aguardam no vazio.



Adrian Paci, *Centro de permanencia temporanea*, 2007.



Adrian Paci, *The line*, 2007.

Iris Helena, em *Notas de esquecimento*, imprime em *post-its* painéis de lugares ordinários que integram o cotidiano de João Pessoa, imagens

que, como ela mesma defende, desaparecerão pela precariedade do suporte de papel escolhido.



Iris Helena, *Notas de esquecimento (série lembretes)*, 207,9x 147 cm, 2009.

Em *Fetich*, de Cecília Bona, testemunha-se também uma espécie de apagamento de objetos cuja visão e entendimento é dificultada pelo fato desses objetos se encontrarem atrás de uma superfície fosca. Há uma dissolução de narrativa que se evidencia na sutil sugestão de uma presença que não se apresenta de fato.



Cecília Bona, *Fetich*.

Daniel Madsen, em *Cantos*, fotografa elementos destituídos de narrativa, espaços neutros do quarto, sala de jantar, sala de estar e corredor.



Daniel Madsen, *Cantos*.

John Cage, em *4'33"* (1952), escreve uma peça para piano em três movimentos totalmente silenciosa, fazendo emergir o ruído do público no teatro como a própria composição, no momento da sua execução.

I  
TACET  
II  
TACET  
III  
TACET

NOTE: The title of this work is the total length in minutes and seconds of its performance. At Woodstock, N.Y., August 29, 1953, the title was 4' 33" and the three parts were 33", 2' 40", and 1' 20". It was performed by David Tudor, pianist, who indicated the beginnings of parts by closing, the endings by opening, the keyboard lid. However, the work may be performed by any instrumentalist or combination of instrumentalists and last any length of time.

THE MOMENTS MAY

AFTER THE WOODSTOCK PERFORMANCE A GIBBY IN PROPORTIONAL NOTATION WAS MADE FOR ERWIN KRASNER. IN IT THE TIMELENGTHS

FOR IRVING KRASNER

JAMES CAGE

IF THE MOMENTS WERE 30" 2'23" and 1'40". H

80  
223  
140

C  
1/2  
1/2  
2/2









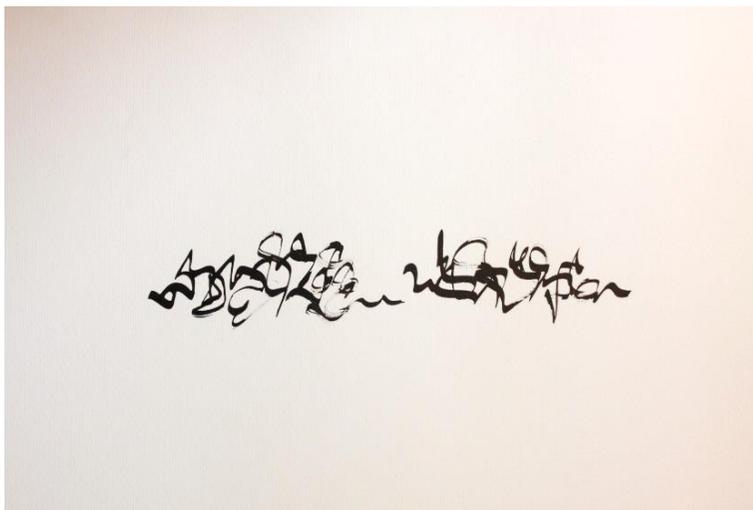






## retomar

A questão discutida em *Apagamento* já estava presente em trabalhos anteriores, embora de forma seminal. Entre eles, o interesse pela escrita como linguagem poética aparece em *Desenho escrito e três nuvens*.



*Desenho escrito, nanquim sobre papel, 2010.*

*três nuvens* é uma proposta de arte eletrônica utilizando o *porcessing* como ferramenta para construção de uma imagem virtual. São propostos os desenhos de três nuvens em movimento e com áudio. Porém, elas não são apresentadas diretamente ao público. Aquilo que se assume como trabalho final é a própria programação das imagens, ou seja, o seu código linguístico, disposto em três blocos de papel sobre uma mesa, podendo ser apropriada pelo público.

```

//nuvem 1

int l=1400;
int a=800;
int n= 10;

int [] x={l/14 +(n*5),(2*l/14)+ (5*n),(3*l/14)+ (5*n),(4*l/14)+ (5*n),(5*l/14)+ (5*n),
(6*l/14)+(5*n), (7*l/14)+ (5*n), 9*l/14, 10*l/14,11*l/14,(11*l/14)+ (5*n),12*l/14};

int [] y={4*a/8,(4*a/8)+(5*n),(3*a/8)+(5*n), 3*a/8, (4*a/8)+(5*n), 3*a/8,
4*a/8,(4*a/8)+(5*n),4*a/8,(4*a/8)+(5*n), 3*a/8, (3*a/8)+(5*n)};

import ddf.minim.*;
Minim minim;
AudioPlayer song;

void setup (){
  size (l, a);
  background (140,127,175);
  frameRate (10);
  minim= new Minim (this);
  song=minim.loadFile ("Vento.mp3");
  song.play ();
  song.loop ();
}

void draw (){
  float m=random(n,15*n);
  strokeWeight (random(1,3));
  stroke (255);
  for (int i=0; i<x.length; i++) {
    ellipse (x[i], y[i], m, m);
  }
  for (int i=2; i<9; i++) {
    ellipse (x[i], y[i], m+m, m+m);
  }
  for (int i=3; i<6; i++) {
    ellipse (x[i], y[i], m+m+m/2, m+m+m/2);
  }
  noStroke ();
  fill (140,127,175,10);
  rect (0,0,width,height);
}

```

O interesse por uma estética do fragmento está presente nos trabalhos construídos a partir da composição de restos encontrados de madeira, realizados entre 2012 e 2013.



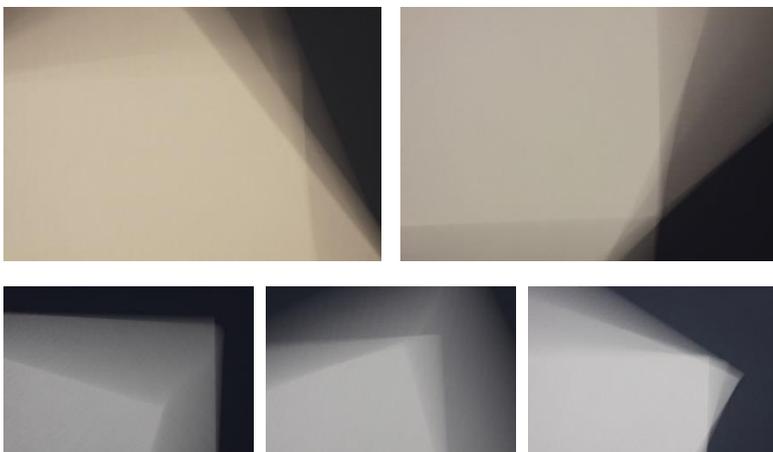
*Da banalidade do belo nº 9, 48 x 130 cm, 2013.*

Já a ideia de rasura é experimentada, em um primeiro momento, em uma série de pesquisas em imagens fotográficas que foram desenvolvidas entre os anos de 2009 e 2012.



*Ao lume de (ou como rasurar paredes)*, díptico, 6x9 cm (cada), 2010.

A rasura, na linguagem fotográfica, evolui para o uso do recurso técnico de movimentos com a câmera, com baixa velocidade, no instante da captura da fotografia, resultando no borramento da imagem. O interesse se volta para a materialidade da folha de papel como tema fotográfico.



*Quantos lados tem um quadrado? (rasuras imaginadas para a subversão geométrica),  
políptico, dimensões variáveis, 2010.*

Em *Água mole* e *Pequena coleção de abismos*, trabalhos que integram pesquisas de intervenção em pedra sabão realizadas durante os anos de 2013 e 2014, o interesse pela rasura é reafirmado e somado à ação, por meio da dedicação ao movimento obsessivo e repetitivo no uso de instrumentos manuais que terminam por “rasurar” a pedra.



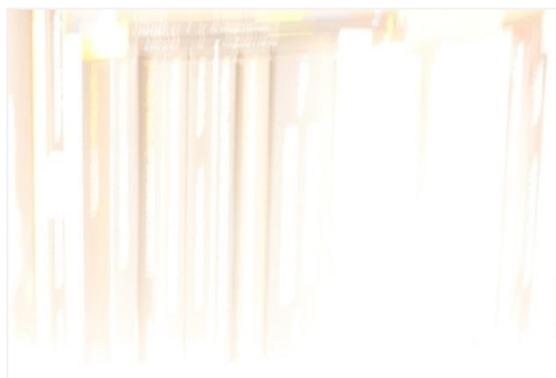
*Água mole, intervenção em pedra sabão, 25 x 14x 08 cm, 2013.*



*Pequena coleção de abismos, intervenções em um conjunto de pedras (detalhes), dimensões variáveis, 2014.*

Porém, a compreensão mais madura e a apreensão consciente da questão poética em jogo acontece apenas em *Apagamento* e, retorna, de outras formas, em outros trabalhos que se desenvolveram concomitantemente à sua execução e que, por ele, foram, de diferentes maneiras, inspirados.

Em *Como rasurar livros*, uma fotografia, realizada com superexposição, baixa velocidade e movimentos com a câmera no momento da captura da imagem, sugere o apagamento em curso da imagem de livros dispostos em uma estante e discute outros caminhos para a rasura de livros.



*Como rasurar livros, fotografia, 30x20 cm, 2015.*

Em [...], fotografias feitas pelo mesmo autor do texto de *Apagamento* são apropriadas e novamente fotografadas também com a superexposição da imagem à luz, o que, mais uma vez, resulta na impressão de apagamento da imagem. São várias fotografias (aproximadamente 300), dispostas espontaneamente sobre uma mesa. O título do trabalho remete ao recurso convencionalmente usado quando, na escrita de um texto, faz-se a citação de outro autor. O objetivo da utilização desse recurso é indicar que parte da sua fala, na citação, foi suprimida, assim como acontece nas fotografias.



[...], instalação (detalhe), 13x9 cm (cada fotografia), 2015.

Em *Apartamento 205*, uma colagem sonora de ruídos do apartamento da artista é disponibilizada em um sítio na internet. O sítio se apresenta como uma página branca sem qualquer informação ou elemento, sendo mero veículo para a colagem de ruídos. O trabalho integrou o evento *Coordenadas Vagabundas*, coordenado por Karina Dias, de intervenções urbanas realizadas por um grupo de artistas do curso de pós-graduação em artes visuais da Universidade de Brasília. Cartões com o endereço do sítio (uma espécie de mapa do trabalho)

foram espalhados pela cidade na ocasião do evento. O intuito de *Apartamento 205* era discutir (e implodir) as fronteiras entre a casa e a cidade por meio de uma narrativa, por sua vez, também desconstruída, do que seria a habitação de uma residência.



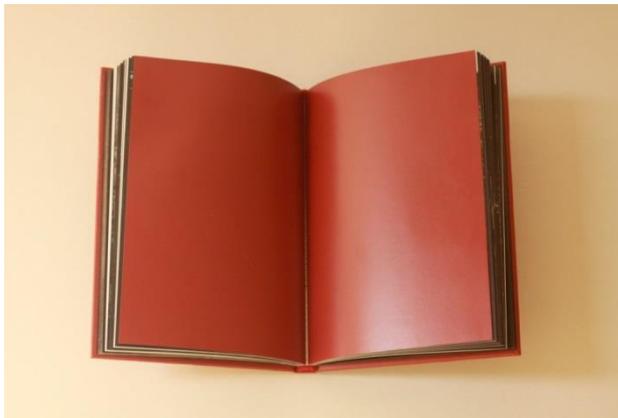
*Apartamento 205*, arte sonora (no detalhe, cartão com o endereço virtual do trabalho divulgado pela cidade durante o evento *Coordenadas Vagabundas*), 49'10", 2015.

Em *Isto (nada daquilo que te disse antes)*, pretendeu-se radicalizar a experiência da desconstrução da narrativa, criando uma aporia entre o ruído e a rasura que, apresentados juntos e não estando relacionados, não se explicam e onde, na verdade, um elemento acaba confundido e anulando a possibilidade compreensiva do outro. O trabalho é composto por 11 dípticos, cada um, formado por uma pessoa emitindo um ruído que lhe é familiar ao lado de uma folha rasurada extraída do livro *O neutro* de Barthes. Nas folhas rasuradas com o uso de fitas corretivas algumas palavras permanecem intactas, assim como em *Apagamento*.



*Isto (nada daquilo que te disse antes), instalação (detalhe), dimensões variáveis, 2015.*

Em *Livro para não leitores*, a proposta foi expor um livro que não pode ser lido, mais uma vez, desconstruindo o livro em sua função instituída e propondo o apagamento do discurso como caminho poético.



*Livro para não leitores, fotografia, 2015.*

Em *Estudo para mensuração de abismos (tentativas nº 1 e 2)*, pretendeu-se afirmar o reconhecimento de abismos nos espaços mais insuspeitados, como os livros, e enfrentá-los, tentando realizar a sua

impossível medida, portanto, uma vez mais, fracassando na intenção de seu controle.



*Estudo para mensuração de abismos (tentativa nº 1), fotografia, 2015.*



*Estudo para mensuração de abismos (tentativa nº 2), fotografia, 2015*











[...]

1.

*Quem diria ainda, desta ile, que ela é uma ilha, e deste Il, que ele é um pensamento?*

*Quem diria – repetindo-se – que Il e Il e são um único pensamento no seio do vazio onde ela persiste; por vezes, paralisada, em seu desejo – mas é o espaço que , a seu redor, se anima –; por vezes ébria de errância – mas num universo imóvel.*

*O que para, foge. E nunca recusa:  
nem a espera , nem a aventura;  
nem ser duplo,  
nem ser solidão do duplo  
e multidão de solidões.*

*(... um mesmo pensamento, um único ser, e todavia dividido: uma parte devotada à errância – a melhor? a pior? –; uma parte prometida à pedra.*

*Sem qualquer esperança.)*

*E diz mais – sem se entregar. Um pensamento tão dividido que no ponto mais frágil de sua precariedade deixa de ser duplo.*

*Nada mais dizendo que sua negação.*

*(Um dia a ilha pôs-se a viajar. Para o amado, por ela mesma, ela tornou-se a viagem.*

*No infinito que os separa e, ao mesmo tempo, os une.)*

*... esta aloura de si, de um outro si mesmo, ainda mais  
branco onde ela se inscreve.*

*Palavras extremas.*

*O espaço, ah! O espaço inviolável.*

*Quem, cego e, também, espantado, a chamaria separação  
se ela é universo preservado em sua plenitude?*

*(Partes inseparáveis – momentos – de um corpo  
indivisível no desejo insaciado que a união rompe.*

*Toda distância vencida; e no entanto sempre a ser  
percorrida?)*

*Ali onde a dor está sozinha e o amor, suas próprias asas  
queimadas.*

*Dizendo a imemorial espera; em vão perpetuando-a  
onde nada mais há que gritos interiores.*

2.

*E esta Ilha no mais remoto exílio onde a onda nada mais é  
que amplo ruído indócil, palavras ébrias,  
sem objeto, que se chocam contra  
as letras mortas.*

*Poeira e sal.*

*Mais desertos à vista.*

*Redonda é a terra de tanto girar sobre si mesma.  
O vazio que a moldou a queria assim.  
A redondeza é fruto da paciência. Todo  
traço cedendo à curva.  
Belo arco-íris!*

*Sempre seremos este salto e esta queda  
onde o nome se abre ao nome que o habita;  
onde a cor se abre à cor e se consome?  
O vazio é mais vazio após o incêndio.*

*E depois essa errância que sempre se renova.  
E essa necessidade urgente, patética, de morrer disso.*

3.

*Um ponto que brilha no horizonte. Sabe-se que é o cúmulo  
no coração das nuvens?*

*(Como o olhar, semelhante ao farol que varre o oceano  
com sua luz, depois de ter abraçado o universo, se  
fixa em seu segredo.)*

*Fingida liberdade! O errante, por depender da estrada,  
só testemunha suas correntes.*

*Desta solidão que fala a si mesma para alcançar  
a solidão do outro,  
a palavra é passagem e âncora.*

*Bastaria um momento de distração para  
afogar os cinco continentes.*

*O mar não tem remorsos.*

*O dilema e a espiga. O campo nada mais é que solo  
mortificado por inúmeros nascimentos.*

*Uma viagem, eu lhes digo, uma eterna viagem ao desconhecido  
e à morte.*

*A alma é mais vasta que o mundo.*

*Nós somos essa dilaceração.*

*(Aqui começa a carta anunciada, prometida.*

*O que é para desvelar, para comunicar, o escreverei,  
o transmitirei?*

*Página intacta*

*sobre a qual nos debruçamos:*

*sempre a mesma.)*

Edmond Jabès, Carta a MC





## **soltos no chão**

BARTHES, Roland. *O neutro*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita – a palavra plural*. São Paulo: Escuta, 2010a.

\_\_\_\_\_. *A conversa infinita – a experiência limite*. São Paulo: Escuta, 2007.

\_\_\_\_\_. *A conversa infinita – ausência do livro*. São Paulo: Escuta, 2010b.

BRITTO, Paulo Henriques. *Macau*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BUREN, Daniel. In: *Intersecciones 2012*. Disponível em: <http://www.huma3-archive.com/huma3-spa-reviews-id-748.html>. Acesso em 10/10/2015.

CAMUS, Albert. *Do mar bem perto*. In: **Diário de Bordo**, 1936/37/38. Disponível em : [http://revistapandorabrasil.com/camus/caumus\\_do\\_mar\\_bem\\_perto.htm](http://revistapandorabrasil.com/camus/caumus_do_mar_bem_perto.htm). Acesso em: 20/10/2015

DIAS, Karina. *Entre visão e invisão: paisagem (por uma experiência da paisagem no cotidiano)*. Brasília: Programa de Pós-graduação em Arte, Universidade de Brasília, 2010.

ESPEJO, José Luis. *Políticas de um Espacio Aural*. In: **Arte Sonoro**, Madrid: La Casa Acendida, 2010.

FOGEL, G. *Notas sobre Método e Metodologia*. Palestra proferida nos Seminários Metodológicos, IFEN – Instituto de Psicologia Fenomenológico-Existencial do Rio de Janeiro, Jan/2014.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

GOLDSWORTHY, Endy. In: *Sculptor Turns Rain, Ice And Trees Into 'Ephemeral Works*. Disponível em:  
<http://www.npr.org/2015/10/08/446731282/sculptor-turns-rain-ice-and-trees-into-ephemeral-works>. Acesso em 10/10/2015

HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2003.

\_\_\_\_\_. *Ensaios e conferências*. Petrópolis: Vozes, 2001.

HELENA, Íris. Disponível em: <http://irishelena.com/notas-de-esquecimento>. Acesso em: 01/10/2015

JABÉS, Edmond. *Carta a MC*. In: **Raízes errantes**. São Paulo: Ed. 34, 2004.

KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

LÉVINAS, Emmanuel. *Ética e Infinito*. Lisboa: Edições 70, 1982.

\_\_\_\_\_. *Totalidade e Infinito*. Lisboa: Edições 70, 1980.

MALDONADO, Mauro. *O estrangeiro*. In: **Raízes errantes**. São Paulo: Ed.34, 2004.

- MEIRELES, Cildo. *Inserções em circuitos ideológicos*. In: COTRIM, Cecília, FERREIRA, Glória (orgs). **Escritos de artistas. Anos 60/70**. Rio de Janeiro: zahar, 2006.
- PONGE, Francis. *Métodos*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- SCHAFER, Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: UNESP, 2011.
- SMITHSON, Robert. *Uma sedimentação da mente: projetos de terra*. In: COTRIM, Cecília, FERREIRA, Glória (orgs). **Escritos de artistas. Anos 60/70**. Rio de Janeiro: zahar, 2006.
- SOTOMAYOR, Yana Tamayo. *Paisagem cambiante: ensaio para um balé das coisas*. Tese de doutorado. Orientação: Gê Orthof. Universidade de Brasília, 2015.