ISSN - 2317226008
05003
9 772317 226008
palavra medusa

bolide

5
março - abril - maio - 2014

bolide

revista de literatura e arte

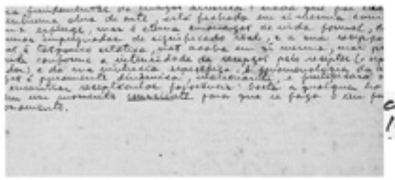
Gabriele Gomes . silent . capa
Joana Corona . lendo Oiticica . 4 - 9
Eduardo Jorge . arquivo, poeira, retrato . 10 - 13
Elenize Dezgeniski e Faetusa Tezelli . o caso do vestido vermelho . 14 - 19
Jacques Edward . [tradução Manoel Ricardo de Lima] . 20 - 27
Amir Cador . enciclopédia . 28 - 33
Vera Casa Nova . uma forma concreta . 34 - 35
Eugenio Montale . [tradução Davi Pessoa] . 36 - 41
Federico de la Vega . barro desmembrado . [tradução Nylcéa Pedra] . 42 - 43
Rodrigo Lara . 44 - 45
Raúl Antelo . o arquivo e o deslocamento dos usos da tradição . 46 - 57
Bill Lühmann . 58 - 61
Raquel Stolf . notas oblíquas [sob uma coleção de silêncios] . 62 - 67
Arthur do Carmo . último acesso - after on kawara . 68 - 73
Reuben da Cunha Rocha . o aposentado grego de 77anos . 74 - 79
Waly Salomão . babilaques . 80 - 83
Ana Cecília Soares . arquivivo . 84 - 87
Júnior Pimenta . de casa para o trabalho, do trabalho para casa . 88 - 89
Eliana Borges . floemas . 90 - 91
oceano mínimo . 96

8 - junho - 1964

O que se revela nessa sequentização é pois um "sistema universal de estigma de percepção constitutiva do espaço", pura intuição da formação do espaço, cuja sequentização é bem o que dizia Leibnitz ser não uma coisa real, ou antes "uma ordem de possíveis coexistências".

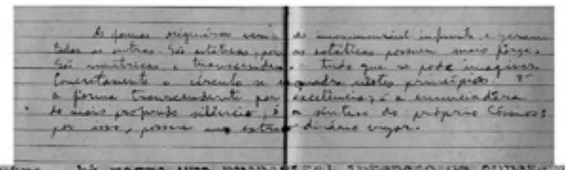
Os "Bólides" e o sistema espacial que nêles se revela.

Nos "Bólides" revelou-se, depois das primeiras experiências, o que chamo de "sistema total espacial", o que se considera, analíticamente, aqui, em separação em relação ao da cor. São uma coisa só, em última análise, mas quero focalizar aqui, aparte, o novo sentido espacial (em especial) que para mim se constituiu na des-



concepto teórico lo mismo que la de la forma intuitiva,

Joana Corona



neutra - há mesmo uma propositai intenção de apresenta principalmente as primárias: azul, amarelo, vermelho- e pretos, brancos e cinzas em pequenas quantidades. Não ai Mondrian, Léger (como os dois se aparentam, no fund delimita com a mesma intencionalidade, geomètricamente, ão formas-espaço, a maioria das vêzes de uma riquesa ét acrescentadas à luminosidade dos tons puros (puros tamb que são crus) - mesmo o branco e o preto funcionam como Não propõe o artista um optioidade como o fazem os "o optioidade espacial luminosa - talvez uma meta-optioid sse especial que essas obras podem despertar no panorama ascendo (aqui e no mundo, é claro). No começo da sua ev ar como traço importante seus desenhos, executados febr serviu para liberar o grafismo dos trabalhos de hoje,

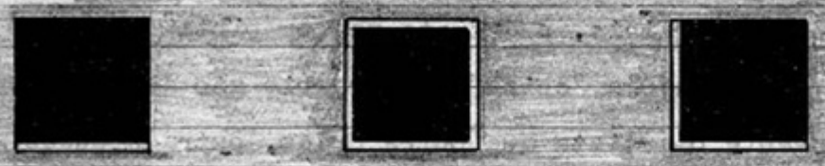
ilitário" . Uma obra de arte de qualquer natureza não é "utilitá - ria" , pois senão já a deixa de ser obra de arte. Sendo uma manifestação livre do espírito ~~criador~~ do seu autor é também para ser apreendida e ciada livremente, do contrário não será entendida , passando a ser uma coisa vã. O caráter ,pois, dêsse projeto, é puramente ~~um caráter~~ estético. O indivíduo aqui se refugiaria. assim como quem

mostrar a diferença essencial entre o nao-objeto e a arte concreta , pelo seu sentido de espaço . Enquanto o primeiro e dinâmico, temporal, o outro é estático , analítico.

FREDERICO MORAIS

anguarda em
Manifesto
e Exposição

ticular em relação à Mondrian ou ao neoplasti -
cismo.



Logo em seguida a superfície frontal é consumi-
da totalmente pelo prêto, e o branco aparece na
quina do quadro, pois já é esta experiência (já

HÉLIO OITICICA DEPÕE SÔBRE TROPICÁLIA E PARANGOLÉS

Hélio Oiticica é um dos visio-
rios da vanguarda e da anar-
da sensível, no Brasil. Jovem,
nsa e age com franqueza. Di-

MAM do Rio em Opinião 65 (agôs-
to 1965), mas com resultado ainda
precário, se bem que tenha escan-
dalizado a todos na época. Agora,

sem p
o espe
um pe
cie de

19-Set-63

Na experiência dos "Bólides" pri
mente, sinto-me assim como
ança que começa a experim
os objetos para aprender s
lidades ... ôco, o re
seu pêso ... ncia. E
êço da percepção das qualid
específicas dos objetos, só qu
, evidentemente, trata-se d
r êsses objetos existentes,
u não de suas qualidades

Êsses penetráveis foram concebidos em "maquette" logo após os labirintos, nos quais sòmente o movimento do corpo dava a virtualidade móvel. Havendo a crisem dessa mobilidade no campo plás-

sempre umas bebidinhas que ela traz de fora, pois tem muitos amigos
toda significacion "ideal" r umas coi echar un
a auténtica idealidad del lema. um j obras de ar
concepto teórico lo mismo que stica, são te grandes
cova de la forma intuitiva
meu querido, mando um beijo para o avio, vou escrever-lhe de Roter
e todos os nossos amigos, saudades. Um beijo

Eduardo Jorge

Arquivo, poeira, retrato

(a partir de *Imemorial* de Rosângela Rennó)

"Meio-dia de praças vazias"

Max Bense, "Brasília", *Pequena estética.*

Para Joana Corona

(in memorian)

1.

No dia 5 de novembro de 1999, a curadora australiana Melissa Chiu perguntou à artista Rosângela Rennó por que os arquivos lhe interessavam. A artista respondeu que os arquivos testemunham e expõem os traços de um passado fechado e esquecido no tempo. Esse esquecimento, no entanto, não seria algo imóvel. Quando se trata de arquivos, o abandono está sempre em movimento, expandindo-se às possibilidades de novas conexões, sendo prospectivo quanto à reorganização do tempo, pois ele é capaz de alterar o consenso. Enquanto artista, Rennó se interessa em termos práticos por arquivos para recuperar momentos e fatos específicos.[1] Esse gesto faz com que a produção de imagens não esteja ligada apenas ao ato de fotografar, mas também às remontagens a partir de histórias, que por sua vez são capazes de problematizar institucionalmente a cultura.

1 CHIU, Melissa. *Vulgo* (Rosângela Rennó). Sidney: University of Western Sidney, 1998, p. 41.

Bienal de Istambul de 2011, da fotografa Nathalie Barki.

2.

André Malraux, na época ministro da cultura do governo Charles de Gaulle, em missão pela América Latina, pronuncia um discurso no dia 25 de agosto de 1959, em Brasília. No referido discurso, Malraux afirmou que o espírito não conhece nações menores, mas nações fraternas, do mesmo modo que ele seria capaz de conceber *vencedores sem vencidos*. Nesse sentido, vem à tona toda uma mitologia da cultura como um lugar de aniquilamento das diferenças conflituosas. A arquitetura, no discurso em questão, ocuparia esse espaço e, neutralizando as diferenças, fazendo com que o ministro da cultura francês termine por saudar Brasília como a capital da esperança.[2]

2 MALRAUX, André. «Discours». *Modernidade.* Art Brésilien du 20e siècle. Paris: Association Française d'Action Artistique, 1987, p. 132-135.

3.

Uma vez que Brasília foi inscrita como um dos monumentos da modernidade, Rosângela Rennó dá um exemplo prático e crítico quanto ao seu procedimento junto aos arquivos. Trata-se da obra *Imemorial* (1994), feita a partir da ideia da massa de trabalhadores, *candangos*, como eram conhecidos aqueles que construíram Brasília. Pouco a pouco essa massa de operários e de pessoas que seguiram o rastro da esperança para tentar a sorte nessa cidade em estado de projeto converte-se em um cadastro que é um arquivo considerável. Assim, além da massa em movimento, existem registros das formas dessa *capital da esperança* em obras cujo ritmo chegava a ter um revezamento para que elas fossem contínuas. Existia uma urgência social para a composição dessas formas. Nos arquivos públicos do Distrito Federal, a artista encontrou 8.000 fotografias das formas arquitetônicas contra 45 retratos de trabalhadores mortos em acidentes.[3] Vários foram os trabalhadores sepultados nas fundações da cidade e dos registros aos quais Rosângela Rennó teve acesso, nos quais constava *dispensados por motivo de morte*. Foi lendo os relatórios dessas mortes que vieram histórias particulares tão perdidas quanto intrincadas às formas fotografadas. As formas arquitetônicas sobressaíram, mas na construção de uma cidade utópica não existe uma história de vencedores sem vencidos.

4.

Imemorial é um conjunto de quarenta retratos em película ortocromática pintada dispostos no chão com dez retratos em fotografia colorida em papel resinado na parede. A disposição das fotos segue a ordem das fichas da Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil, Novacap, e, quando uma fotografia vai para a parede, a parte vazia da imagem fica no chão. Os arquivos visitados pela artista nos convida a identificar a presença do trabalho nos corpos, como o fez mais precisamente o fotógrafo alemão August Sander. Como afirmou o historiador da arte Wilhelm Hausenstein (sobre Sander): "aqui, a fotografia compreendeu, diferenciada e

3 CHIU, Melissa. *Vulgo* (Rosângela Rennó). Sidney: University of Western Sidney, 1998, p. 41-42.

realizada, o que lhe volta: ela documentou seriamente a essência da época – ela criou *documentos, sine ira et studio*, que apenas ela e nada mais, pode criar"[4] Os retratos dos trabalhadores de Brasília não revela propriamente seus ofícios ao modo de Sander, embora estes sejam *documentos* de uma força escondida atrás de uma paisagem. Esses retratos marcam os limites de testemunhos de possibilidades materiais de uma produção no limite da ordem administrativa e burocrática que administra as vidas. Diante da impossibilidade de um memorial, a artista optou lidar com as fotografias de registro de trabalhadores já mortos, em meio a um *arquivo morto*, contrastando com as formas sedutoras da arquitetura de Niemeyer. Rostos ainda sem descanso, roupas que nunca ficaram limpas. A poeira da construção de uma cidade planejada se propaga em cada um desses retratos. Diante desse fato, Rosângela Rennó lembra do relato de uma lavadeira que morava clandestinamente nos fundos de um acampamento de operários. Ela lavava a roupa, mas a poeira vermelha não cessava durante a secagem, voltando a *grudar* no tecido.

6.

Não sabemos ressuscitar os corpos, mas sabemos ressuscitar os sonhos, repetiu André Malraux no seu discurso, falando do ponto de vista da sua atuação como Ministro da Cultura na França. Rosângela Rennó, sem dúvida, não ressuscita os corpos, ela os desloca do espaço burocrático no qual as emoções são anuladas, isto é, neutralizadas e invisíveis até o espaço expositivo. Assim, dizemos que ela tampouco ressuscita sonhos, mas ao inscrever sobre a parede branca a palavra *imemorial* ela cria uma impureza, enfim, sombras sobre a brancura arquitetônica de uma cidade erguida sob o mito do futuro. Voltar às sombras que ocuparam o espaço branco e arquitetônico de Niemeyer ou o espaço branco e vazio descrito por Max Bense faz com que cada retrato na ficha de cadastro relembre pela força do arquivo onde os vencidos permanecem em vigília.

Este breve texto foi produzido no contexto do projeto *Convidados, estrangeiros* (*Des Invités, des étrangers*), ligado ao Museu Jeu de Paume (Paris). http://lemagazine.jeudepaume.org/blogs/pedroaraya-eduardojorge/

4 LUGON, Olivier. *Le style documentaire*. D'August Sander à Walker Evans (1920-1945). Paris: Macula, 2001. p. 67.

O caso do vestido vermelho

Na viagem levou o vestido vermelho usado.

O delírio disparado pela paixão provoca miragens como para quem caminha em um deserto. Os processos de erosão eólica são importantes fatores na formação de paisagens desérticas.

Receptáculo de um avesso. abrigo de fantasma. fetiche, fetisse, feitiço.

O objeto que conta.

Era o avesso que me comovia.

Virei-o do avesso diversas vezes e ficava tentando entender que movimento era aquele tão delicado como se eu manipulasse o vácuo do meu pensamento.

Olhei-o por muito tempo tentando imaginar o corpo que deixou sua forma marcada no tecido.

Dispositivo de emergências internas. Alucinações.

Tecido marcado, puído, que remete ao corpo. fica o cheiro.

No deserto encontrou num ovo em ruínas o desenho da Santa Morte dos mexicanos. Santa temida, da magia negra que corta e que abre o espaço.

Cartas de amor que parecem sempre chegar cedo demais ou tarde demais, viagens românticas não realizadas e amores não vividos, onde os personagens parecem se extraviar no labirinto de suas breves existências.

Eram outros estados de corpo: corpo e mundo nas suas incessantes relações. Outras metáforas e formas de operar fermentavam ali. No deserto a paisagem muda de acordo com o vento.

Atravessou e foi atravessada pela areia.

Foi num território próprio que vivenciou suas desmemórias.

Era a ausência que me comovia. Mas era tão presente.

Na viagem de volta, teve os seus arquivos roubados.

Restaram poucas imagens

A mim o desreconto do caso.

3. Tengo ganas de llorar

Me perdoe se hoje me quedé tão diferente.

É que a vida desliza no sentido dos sentidos

e eu, hiato nas metáforas mais cotidianas,

me abismo no fundo infinito das palavras.

Terra de los sueños.

donde sueño, sueño, sueño...

Aqui no México quando alguém está com sono

este diz *tengo sueño.*

Sueño quer dizer tanto sentir sono como representa as produções

do inconsciente que chamamos de sonho.

Não sei se é por causa da palavra, mas mesmo em um cochilo,

por mais breve que seja, eu sonho.

No México não há sono sem sonho. Não há sueño sem sueño.

4. No Hospital Psiquiátrico

Ofereci o vestido para outra mulher vestir e perguntei como se sentia.

5. Trechos de carta para não mandar / para se desfazer / para esquecer / para voltar ao remetente

Escrevo para dar notícias

E acabo me embaralhando com meus pensamentos, que nunca foram claros, não consigo pensar nada por inteiro, um pouco de lógica não me faria mal.

Percebi tanta coisa..., passei um mês ressuscitando mortos e matando alguns vivos em sonho. Sonhar aqui é o que não falta, " tengo sueño" nesta terra distante, seja lá o que isso quer dizer.

Na verdade não é nada tão importante a não ser que tive uma coisa paranóica ontem. Chamo de coisa, porque nunca tinha sentido antes uma paranóia, mas espero sinceramente que não se repita.

Acho que me falta espiritualidade nesta altura da vida, alguma coisa que eu perdi e não consigo encontrar. Eu estou num grau onde parece que as causas se desconectaram das coisas. E isso me deixa um pouco assustada. Ando com a memória fraca...

Tenho pensado muito na minha avó, mãe da minha mãe, a cada dia reconstruo uma parte da sua história. Acho que faço o meu trabalho em homenagem a ela, o da loucura.

Uma amiga falou de um escritor que escreveu que uma separação é ver-se morrer no outro - para o outro - portanto um experiência de morte de si. Achei tão certeira a descrição. Não está sendo fácil para mim e imagino que para você também não. Foram lindos os anos que passei com você. Sei que te amei com toda a minha potência de amar.

Finalizo com a proposta de um início.

Agora, se você me diz que não está disposta, por qualquer motivo, apenas guardarei no coração a memória das melhores noites de amor que já tive.

O seu olhar matador continuará me causando calafrios e saberei que você existe numa casa ali na rua de cima e que tem por vizinha a Dona Alice a embalar as madrugadas com seu radinho solitário a invadir os apartamentos alheios. Saberei também que você me desejou como ninguém.

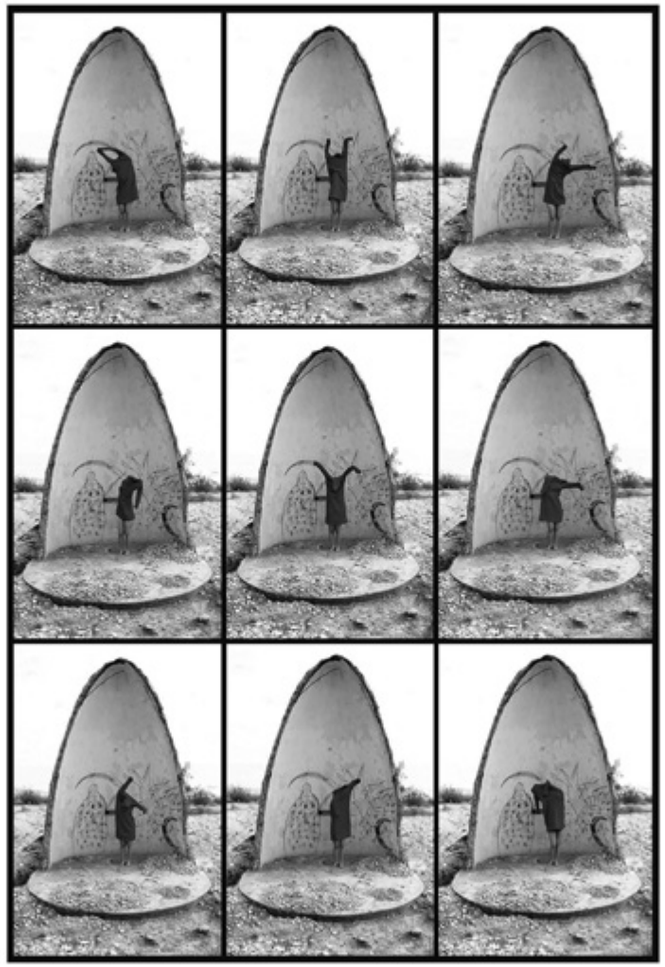
6. Antônio Tabucchi / Eja – Liisa Ahtila*

Comprei um livro de capa vermelha intitulado "Se está haciendo cada vez más tarde" do italiano Antônio Tabucchi, que me acompanhou por toda a viagem. O encantamento se deu pelas narrativas de histórias de amor não vividas, cartas por escrever e descrições de viagens não realizadas "Lembra quando não fomos à Samarcanda?", interroga a personagem que busca por seu amor desaparecido. "como si la vida fuera una película perfecta, pero cuyo montaje resultara totalmente equivocado".
Também fui visitar uma exposição no Instituto Nacional de Bellas Artes, onde conheci o trabalho "The House" de Eja – Liisa Ahtila. Trata-se de uma vídeo-instalação onde uma história é contada com diferenças de tempos e enquadramentos entre três telas, onde as paredes de uma casa parecem não ser suficientes para conter a subjetividade da personagem, onde nada se contém e o espaço deixa de ser próprio. O clima é de alucinação às margens do mais cotidiano, como costurar, se alimentar ou olhar pela janela. A personagem levantando vôo no quintal, uma vaca adentrando a sala e miniaturas de carros transitando pelas paredes.

A narrativa foi construída a partir de uma série de entrevistas com mulheres que sofreram episódio de esquizofrenia.

* TABUCCHI, Antônio. *Se está haciendo cada vez más tarde*. Barcelona: Anagrama, 2002.

¿Hasta dónde puedo experimentar la desestabilización de los sentidos?



Jacques Edward

tradução Manoel Ricardo de Lima

AVIAÇÃO

mosca mosca mosca mosca mosca

carrapato

mosca mosca mosca mosca mosca

mosca mosca mosca mosca mosca

mosca

Se eu fosse mosca

voaria para libertar a Tatiana

cartão postal

LÁ

Silêncio vermelho, amarelo, oval, Sibéria

Lênin mongólico

Eu amo a Tatiana princesa *midinette*

Moscou necrópoles concerto.

AVIACION

mosca mosca mosca mosca mosca

moscardón

mosca mosca mosca mosca mosca mosca

Si yo fuese mosca

volaría para libertar a Tatiana

tarjeta postal

ALLÁ

Silencio Rojo, Amarillo, Oblongo, Siberia

Lenin mongolinichevo

Yo amo a Tatiana princesa *midinette*

Moscou necrópolis concierto.

2.—Metamorfosis

DESNARIZAÇÃO

Se fosse mosca

Mataria Lênin Aderecinho

STEGOMIA FASCIATA

em suas bocas

se eu fosse mosca DADÁ

— 18 —

DESNARIGAMIENTO

Si fuese mosca
Mataría Lenín Chicherine
STEGOMIA FASCIATA
en sus bocas
si yo fuese mosca DADÁ

EUNUCOIDE

El gato estaba nervioso
Maullaba
Por do quiera
orinaba
finalmente la cocinera
lo castró con mi viejo monóculo
miaaaou rrremiaaaaoouu!!
el gato gordísimo
se ha hecho
F E L I Z,
pero no caza más los ratones
si yo estuviese castrado sería dichoso,
pero no haría más versos.

O gato estava nervoso

Miou

PORQUE QUERIA

MIJAR

finalmente a cozinheira

castrou o bicho com meu velho monóculo

miaaaaaou rrremiaaaaoouu!!

o gato gordíssimo

fez-se

F E L I Z,

mas não caça mais camundongos

se eu fosse castrado seria feliz,

mas não faria mais versos.

A GUERRA

(Notas de um "meteque")

O Kaiser não podia conviver mais. Essa foi a única causa da guerra europeia. Durante seis meses uma enxurrada de gigantes sacudiu as aldeias – *Die wacht am Rhein* – R Rr Rrr Rrrr Rrrrr..... Os alemães dizem tudo o que pensam, como os loucos. Bolívia e Peru protestam energicamente – Um gramofone sobre a Torre Eiffel grita: Bárbaro, Bárbaro, Bárbaro. – O cisne encouraçado morre sem cantar. Os lunáticos acham que as trincheiras são figuras geométricas. Von Tirpitz torpedeou o tango. Um milhão de cabeleireiros se mobilizam. Sobre os bulevares ergue-se uma estátua ao inventor da quinina. As francesas se casam com os soldados ingleses porque eles escovam os dentes. *Tipperary five o'clock tea Paris rit.* Todos os estrangeiros são espiões. Porco neutro! Minha ficha pesa três quilos e meio na delegacia do quinto distrito. O chapéu de Poincaré está cheio de piolhos. A Itália finalmente se decidiu porque o restaurante Poccardi do bulevar está cheio de bandeiras. Acabo de ser fuzilado três vezes por culpa de minha caixa de fósforos. A América compra a guerra. O câmbio cai; mas eu não me importo, porque nunca mudo nada.

LA GUERRA

(Notas de un "meteque")

El Kaiser no podía cohabitar más. Esa fue la causa única de la guerra europea. Durante seis meses un aluvión de gigantes hizo temblar los villorrios—*Die wacht am Rhein*—R Rr Rrr Rrrr Rrrrr..... Los alemanes dicen todo lo que piensan, como los locos. Bolivia y Perú protestan enérgicamente—Un gramófono sobre la Torre Eiffel grita: Bárbaro, Bárbaro, Bárbaro. —El cisne acorazado muere sin cantar. Los lunáticos toman las trincheras por figuras geométricas. Von Tirpitz torpedeó el Tango. Se moviliza un millón de peluqueros. Sobre los

bulevares se erige una estatua al inventor de la quinina. Las francesas se casan con los soldados ingleses porque éstos sse lavan los dientes. *Tipperary five o'clock tea Paris rit.* Todos los extranjeros son espías. ¡Cochino neutro! Mi ficha pesa tres kilos y medio en la comisaría del quinto distrito. El sombrero de copa de Poincaré está lleno de piojos. Italia se ha decidido finalmente porque el restaurant Poccardi, del bulevar está lleno de banderas. Acabo de ser fusilado tres veces por culpa de mi cerillera. América compra la guerra. El cambio baja; pero a mí me tiene sin cuidado, porque yo jamás cambio nada.

O poeta chileno que assinava como Jacques Edwards era, segundo Raúl Antelo, "parcialmente indiferente ao presente" e um a quem toca "uma negatividade acéfala ou subtrativa, que busca a diferença mínima, através de uma distância situada no interior do próprio real, isto é, na linguagem." Joaquín Edwards Bello [1887-1968], seu verdadeiro nome, foi também reconhecido como um "presidente dadaísta" por Tristán Tzara, a quem dedica o seu livro de poemas, *Metarmofosis*, publicado em 1921 e reeditado em 1979, pela Editorial Nascimento, de Santiago, Chile. Ou seja, radicalmente, um presidente de nada.

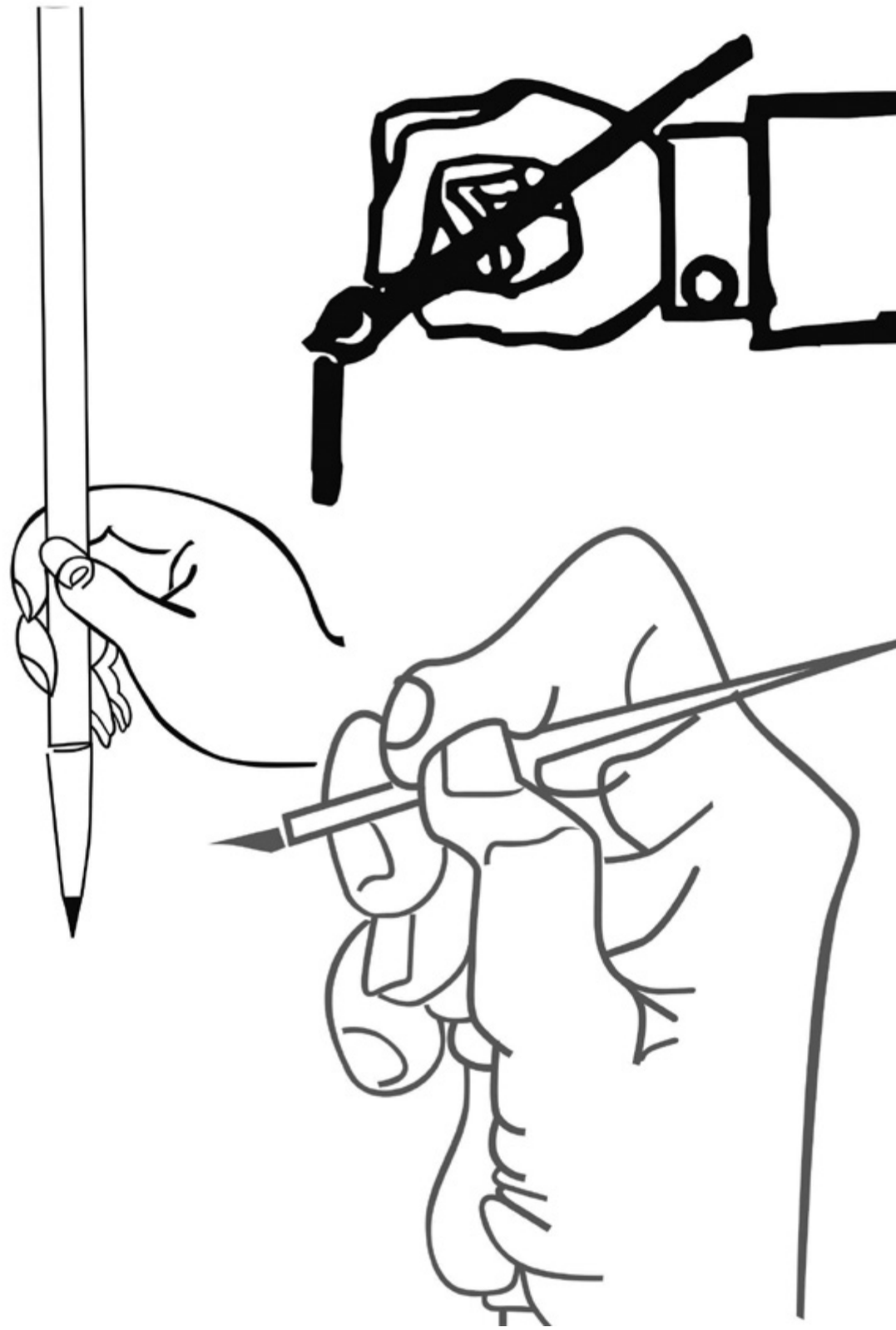
Quando publicou o seu primeiro livro, o romance *El inútil*, em 1910, um relato imprevisto e iconoclasta, a família abastada o manda passar uma temporada de 3 meses no Rio de Janeiro, cidade que o fascina enormemente. Assim testemunha a revolta dos marinheiros, a conhecida Revolta da Chibata, ocorrida entre 22 e 27 de novembro daquele ano na baía de Guanabara sob a liderança do "almirante negro" João Cândido Felisberto. Mais ou menos 2500 homens rebelados contra os castigos físicos a que eram submetidos e ameaçando bombardear a cidade.

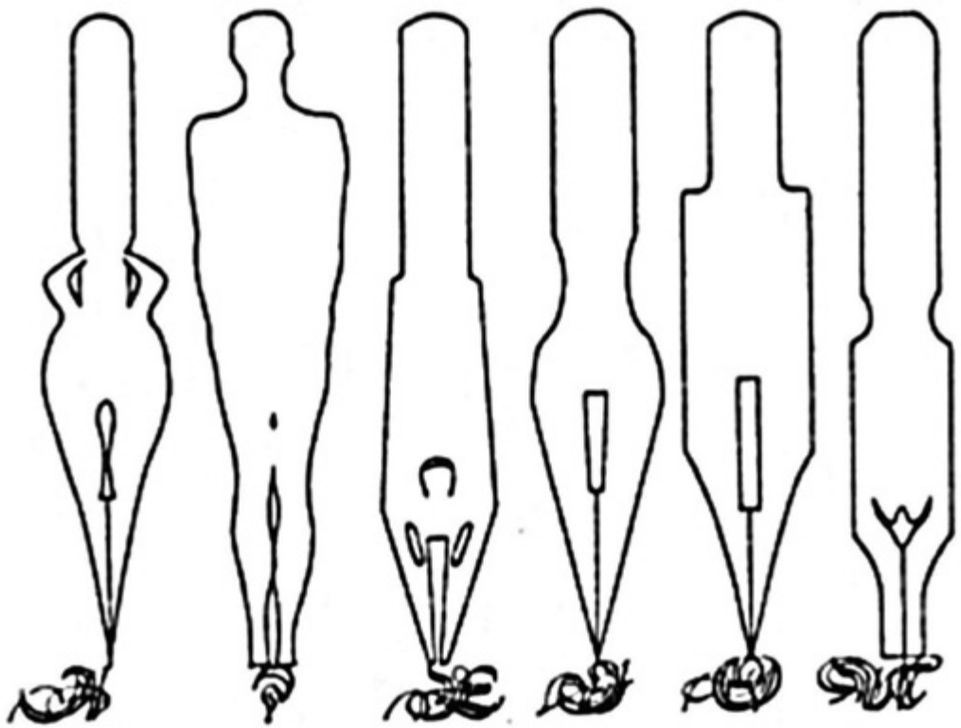
A certa altura, por exemplo, ele se inscreve numa proposição política ao istmo lacerado entre a América do Sul e a Europa: "¿Por qué vamos a París y no nos quedamos aquí? ¿Hay acaso una capital más imponente y más sudamericana? ¿Por que vamos a residir en Paris y no dedicamos ni siquiera una semana a esta ciudad prodigiosa, de nuestra historia, de nuestra raza? La entrada en esta bahía produce un desconcierto general en nuestro organismo. Además, es muy importante notar que llegamos en tonificante navegación. (...) Amanece." Esta assertiva de Jacques Edwards, de algum modo, me persegue numa contrassenha ao "beco" e às "lições de partir" de Manuel Bandeira: porque é a baía apodrecida, o aeroporto e seus aviões o que vejo da janela, todos os dias, diante de uma cidade que figura imponente a decadência de nossa morte social.

Agradeço muito a Raúl Antelo que me apresentou a poesia de Jacques Edwards e me permitiu fazer cópia do seu exemplar de *Metamorfosis*. Esses exercícios que ora apresento fazem parte do meu trabalho de tradução, em desenvolvimento, de um conjunto significativo de poemas de Jacques Edwards.

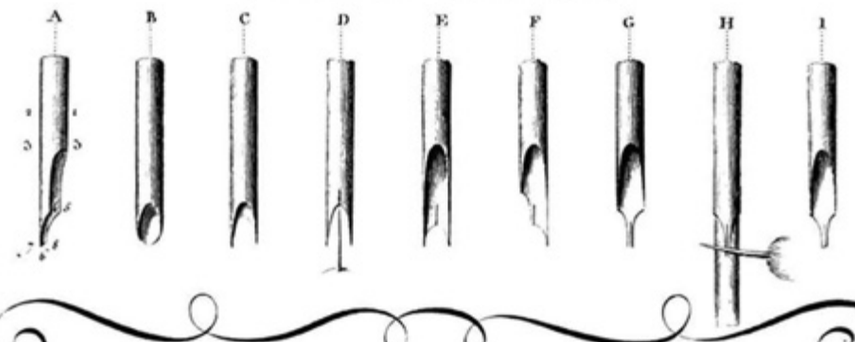
Manoel Ricardo de Lima

Amir Cador

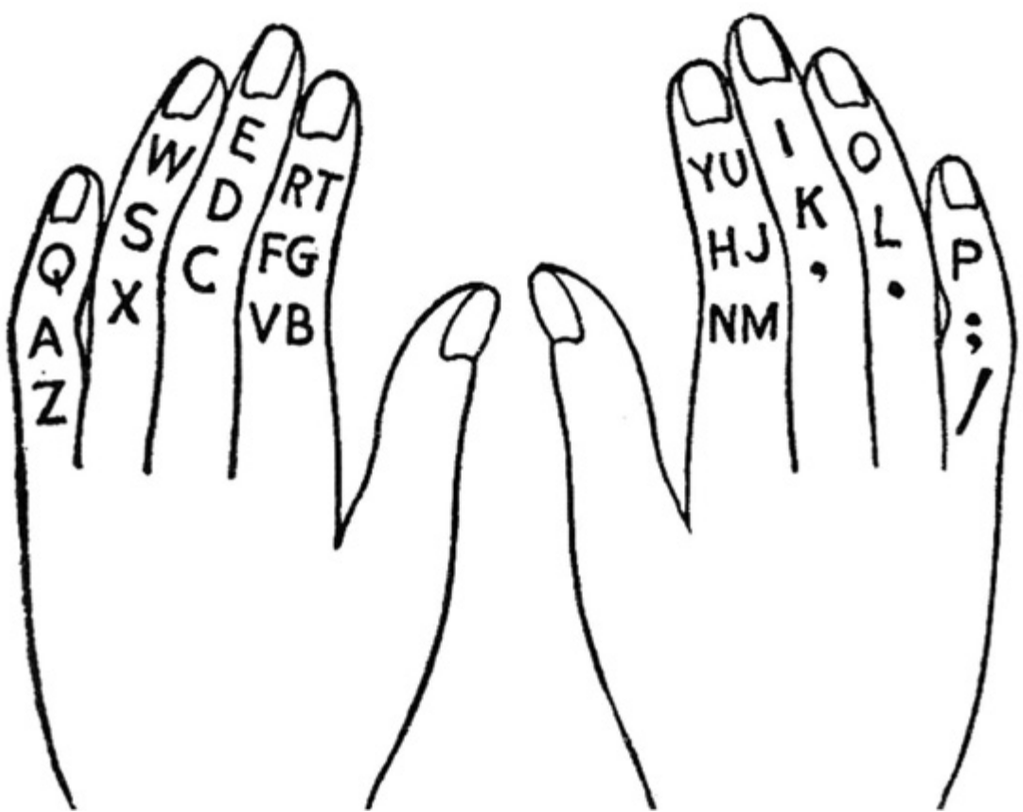




Coupee differentes de la Plume.



Proportions d'une Plume taillée.



Claus Bremer, Pomba (1968).

Kan Berlin
in diesem Land forthin
Sich mit vielen Dingen
Höher als vorhero ❁ schwingen?
Ey so sagt man, wie von seinem Rom Virgil,
Daß Sie sich auch so hoch erheben wil,
Als Cypressen übersteigen
Büsche, so zur Erd sich neigen.

❁❁❁❁❁❁❁❁

Ja, dieweil des Bären Bild | Füllet ihren Wappen-Schild,
Als ein Zeichen, das zugleich | Viel der Edlen in dem Reich
Auch viel hoh- und grosse Fürsten-Häuser führen,
Wird diß Gleichniß auch dem Bären wol gebühren.
Wie sich dessen Krafft über andre Thier erhebt,
Daß das stärckste Rind von desselben Klauen bebt,
Wie der Bär auch geht auf zweyen Füssen,
Da viel andre Thier viere brauchen müssen,
Wie er seine Brust erhöht,
Wann er wie die Menschen steht,
So hebt sich Berlin empor
Unter aller Städte Chor.
Wie nun jeder Stand der Stadt
Theil an diesem Bären hat,
Welcher nicht ein einig Glied
Ohne starcke Nerven zieht,
So verbleibt das eine Theil,
Welches als ein veste Säul
Den Cörper richtig trägt,
Wann er den Gang so regt,
Dem Lehrer-Stand,
Dessen Knie
Spat und früh
durch den Sand
Ohn Verdruß
Waden muß,
Auch damit
Seinen Feind,
Eh ers meynt,
Zu Boden tritt.

Und weil zu diesem Stand
auch unsre Schul gehöret,
So wird sie mit beehret,
auch wol durch dieses band
An den Füssen
Bleiben müssen.

Johann Leonhard Frisch, Urso de Berlim (1700).

LUPA, para examinar talentos minúsculos.

Uma forma concreta

No arquivo habitam minha alma,

meu corpo politico

ético,

juridico.

Testemunha de meu tempo

me ergo entre índices e signos da memória.

escavando o tempo

vou seguindo impressões:

o mal:um sofrimento e uma dor

o mal:um desejo de memória que se agarra em coisas baratas ou caras da paixão ou sentimentos parcos

Vou arquivando notas do passado e do presente na impossivel memória do futuro.

Cenas repetidas e irrepetíveis vão se. acumulando no meu corpo.

Escrevo para lembrar ou esquecer?

Tendo vertigens e espasmos,vou investindo sobre o papel ou tela

pequenas porções de faltas e perdas.

O que é o poema,se não essa pulsão de perda?

Perdemos em cada palavra que escrevemos-

rasgamos papéis escritos,apagamos textos inteiros.

Traços que se esvaem no silêncio.

Estar diante do fracasso ou diante da morte.

Insisto para não ser destruída pela minha própria violência.

Vivo repetindo para não morrer.

Deletar arquivos,

queimar páginas de um caderno com a ponta de um cigarro e

esquecer tudo ou

tentar sempre traduzir marcas e gestos...

Cartas,postais,e-mails,facebook...

onde meus segredos?

e lá se vão meus registros.

O instagram visita pratos e faces,

vinhos e paisagens.

Como no arquivo guardo em meu futuro as minhas impressões.

Subjétil de minha vida sem assinatura,

guardo com seus códigos indecifráveis

indecidíveis,

meus fantasmas que se dissimulam na história ou se queimam

nesse sol de Nerval

que penetra meu corpo.

"me perguntarão sempre o que pode,nesse mal de arquivo,

queimar.Me perguntarão sempre,à partager en compassion esse mal de arquivo,

o que pôde queimar de suas paixões secretas,

de sua correspondência ou de sua vida "(Derrida)

Nesse conceito

sem conceito.

tradução Davi Pessoa

Caderno de quatro anos, 1977

A memória

A memória foi um gênero literário
quando ainda não havia nascido a escritura.
Depois se tornou crônica e tradição
mas já fedia tal como cadáver.
A memória viva é imemorial,
não nasce da mente, nem se precipita nela.
Une-se ao existente como uma auréola
de neblina à cabeça. Já se esfumaçou, duvida-se
que retorne. Nem sempre tem memória
de si.

La memoria

La memoria fu un genere letterario
quando ancora non era nata la scrittura.
Divenne poi cronaca e tradizione
ma già puzzava di cadavere.
La memoria vivente è immemoriale,
non sorge dalla mente, non vi si sprofonda.
Si aggiunge all'esistente come un'aureola
di nebbia al capo. È già sfumata, è dubbio
che ritorni. Non ha sempre memoria
di sé.

O Criador foi incriado e isso
não me atormenta. Se assim não fosse
estaríamos todos a seus pés
(por brincadeira)
infelizes e adoradores.

Il Creatore fu increato e questo
non mi tormenta. Se così non fosse
saremmo tutti ai suoi piedi
(si fa per dire)
infelici e adoranti.

Quaderno di quattro anni foi publicado pela editora Mondadori em 1977, ali estão reunidos 111 poemas escritos por Eugenio Montale entre os anos 1973-77. Os poemas aqui selecionados e traduzidos fazem parte deste livro. [davi pessoa]

Os animais

Os animais de espécie mais rara
próxima à extinção
despertam consternação
em quem suspeita que seu Pai tenha
perdido seus moldezinhos.

Não é que todos foram vítimas
dos homens e dos climas
ou de um artífice divino.
Quem os criou os julgou inúteis
ao mais infeliz de seus produtos: nós

Gli animali

Gli animali di specie più rara
prossima a estinguersi
destano costernazione
in chi sospetta que il loro Padre ne abbia
perduto lo stampino.

Non è che tutti siano stati vittime
Degli uomini e dei climi
O di un artefice divino.
Chi li ha creati li ha creduti inutili
Al più infelice dei suoi prodotti: noi

Os elefantes

Os dois elefantes enterraram com cuidado
o seu elefantinho.
Cobriram de folhas a sua tumba e depois
se distanciaram muito tristes.
Ao meu lado alguém enxugou uma pestana.
Era realmente uma lágrima furtiva
tal como a piedade requer quando está desarmada:
em proporção inversa à densa
imponência do acontecimento. Os outros riam
porque um bufão qualquer já havia aparecido
na tela.

Gli elefanti

I due elefanti hanno seppellito con cura
il loro elefantino.
Hanno coperto di foglie la sua tomba e poi
si sono allontanati tristemente.
Vicino a me qualcuno si asciugò un ciglio.
Era davvero una furtiva lacrima
quale la pietà chiede quando è inerme:
in proporzione inversa alla massiccia
imponenza del caso. Gli altri ridevano
perché qualche buffone era già apparso
sullo schermo.

Aquilo que resta (se resta)

a velha serva analfabeta
e barbuda quiçá onde está enterrada
podia ler o meu nome e o seu
como ideogramas
talvez não podia reconhecer-se
nem mesmo no espelho
mas não me perdia de vista
da vida mesmo não sabendo nada
ainda assim sabia mais do que nós
na vida aquilo que se ganha
de um lado se perde do outro
sabe-se lá por que me lembro mais dela
do que de tudo e de todos
se entrasse agora no meu quarto
teria cento e trinta anos e eu gritaria de susto.

Quel che resta (se resta)

La vecchia serva analfabeta
E barbuta chissà dov'è sepolta
Poteva leggere il mio nome e il suo
Come ideogrammi
Forse non poeva riconoscersi
Neppure allo specchio
Ma non mi perdeva d'occhio
Della vita non sapendone nulla
Ne sapeva più di noi
Nella vita quello che si acquista
Da una parte si perde dall'altra
Chissà perché la ricordo
Più di tutto e di tutti
Se entrasse ora nella mia stanza
Avrebbe centrotrent'anni e griderei di spavento.

Sem perigo
O filósofo interdisciplinar
é aquele tipo que ama *se vautrer*
(ou seja, esparramar-se) na mais fétida
sujeira consumista. E o pior é
que o faz com suprema volúpia
e obviamente do alto de uma cátedra
por ele já desprezada.
Nunca se havia visto
que um náufrago incapaz de nadar
delirasse de alegria enquanto o navio
ia a pique. Mas não há perigo
para os homens pneumáticos e ele sabe disso.

Senza pericolo
Il filosofo interdisciplinare
è quel tal che ama *se vautrer*
(vuol dire stravaccarsi) nel più fetido
lerciume consumistico. E il peggio è
che lo fa con suprema voluttà
e ovviamente dall'alto di una cattedra
già da lui disprezzata.
Non s'era visto mai
che un naufrago incapace di nuotare
delirasse di gioia mentre la nave
colava a pico. Ma non c'è pericolo
per gli uomini pneumatici e lui lo sa.

Frederico de la Veja

tradução Nylcéa Pedra

Barro desmembrado

O barro nos faz lembrar da nossa origem e do nosso destino inexorável. As pessoas conhecem a sensação da sua cor, da sua textura e da sua materialidade: da infância, contamos histórias singularmente alegres, enquanto na senilidade temos o desejo inevitável de voltar à nossa forma original: um barro cíclico.

Este barro que as mãos do escultor Rodrigo Lara nos entrega nos evidencia a cara da realidade – e uma cara realidade – social vivida pelos mexicanos: a terrível situação na qual morreram milhares de pessoas, executadas de formas mais cruéis e perversas, semeando a dor e o terror em um país devastado pelo crime e organizado para o cultivo, fabricação, distribuição, venda e controle de mercados e consumidores de droga.

As imagens desta coleção são o resultado de uma *performance* que o artista de Querétaro (México) realizou entre o México e os Estados Unidos, com o intuito de dar a conhecer as estratégias tomadas pelos dois países para combater o crime organizado: o escultor transitou pela fronteira que divide estes dois países vizinhos, transportando o barro de Zacatecas de modo semelhante ao que os cartéis fazem com a droga. Chegando a seu ateliê em Chicago, usou o barro para dar a ele uma das formas mais terríveis da realidade do México.

O conceito fundamental considera a fusão das duas terras para recriar ou reconstruir os "Corpos desmembrados" dos milhares de executados das duas nações. Nesta relação bilateral, o México fornece a droga aos Estados Unidos e, ao mesmo tempo, compra suas armas para o enfrentamento de dois grupos: por um lado o exército, a polícia federal e a polícia municipal e, por outro, os vários cartéis do narcotráfico.

Os materiais utilizados na elaboração da instalação "Corpos desmembrados" são fundamentais, uma vez que, para fazê-la, o artista utilizou uma mistura de barro proveniente do México e dos Estados Unidos. O barro é um material efêmero, terra extraída do subsolo, que, depois de misturado com água, pode ser moldado e levado ao forno em alta temperatura, alcançando uma dureza que permite a sua existência através dos anos. Por outro lado, as plantas simbolizam a orfandade, isto é, todas aquelas famílias que sofrem com a perda de seres queridos e ficam abandonadas ao acaso, dando origem a milhares de viúvas, órfãos e familiares que terão que valer-se por si mesmos em um panorama desolador e incerto.

Como um exercício representativo do modo como a droga é introduzida ilicitamente nos Estados Unidos, o artista, em diferentes ocasiões, transportou pacotes suspeitos dentro da sua bagagem. A primeira tentativa foi feita em uma viagem para a Cidade do México, partindo de Chicago. Nos arredores da Cidade do México encontrou com a pessoa que lhe entregou um pacote de 10Kg de barro em pó de Zacatecas. O pacote foi embalado em vários sacos plásticos, do mesmo modo como a cocaína é embalada. Quando pegou a sua bagagem, Rodrigo Lara pode constatar que ninguém tinha aberto o pacote para fazer a inspeção do seu conteúdo. Foi, então, para o seu ateliê.

Depois de transportar com sucesso o barro em um voo direto para Chicago, o escultor decidiu recriar a situação na qual as drogas entram nos Estados Unidos, por via terrestre, atravessando a fronteira México/Estados Unidos de carro. Especificamente, em El Paso, Texas-Ciudad Juárez, Chihuahua.

Pegou o voo de Chicago para El Paso, Texas, lugar onde se encontrou com um conhecido, com quem atravessou a fronteira. Desta vez o artista pode constatar que não existe nenhum tipo de inspeção nos automóveis que entram no México. O único que fazem é olhar os passaportes e pesar os carros em uma balança. Se os carros estão acima do peso, são detidos e inspecionados.

Chegando a Ciudad Juárez teve a oportunidade de entrevistar cidadãos que contaram muitas histórias e relataram como a violência faz parte do cotidiano de suas vidas. Rodrigo Lara fala sobre esta experiência: "muitas pessoas abandonaram a cidade para emigrar para outros lugares, geralmente cidades próximas à fronteira com os Estados Unidos. No entanto, a maioria dos habitantes não tem a oportunidade de fugir desta realidade e se vê obrigada a permanecer em Ciudad Juárez e continuar vivendo. Assim, as pessoas se acostumam a viver em um ambiente de insegurança, hostilidade e medo. Com frequência relatam que estão acostumadas a ver mortos em diferentes lugares da cidade e que diante de acontecimentos desta índole, continuam fazendo as suas coisas como se nada tivesse acontecido".

Nesta região, e do mesmo modo que na Cidade do México, o contato do escultor lhe entregou 7Kg de barro em pó de Zacatecas, que foram colocados na sua bagagem.

Em seguida, outro colaborador o levou de carro até o aeroporto de El Paso, Texas, para atravessar mais uma vez a fronteira por via terrestre. O artista observa: "Longas filas de carros esperam para serem atendidos pela polícia de imigração. A diferença na inspeção para verificar passaportes e vistos é notória ao entrar nos Estados Unidos. Depois de fazer algumas perguntas, a oficial de turno nos deu as boas-vindas aos Estados Unidos. O mais impactante é que em nenhum momento fizeram a inspeção do porta-malas ou do conteúdo da bagagem".

Finalmente, o autor desta coleção de esculturas, voou do aeroporto de El Paso com destino a Chicago, onde juntou os dois pacotes de barro em pó de Zacatecas. Uniu este barro ao barro proveniente dos Estados Unidos, chamado Stoneware, para moldar os 45 segmentos de corpos humanos desta coleção.

Rodrigo Lara

Tenesse Williams guarda tudo em um baú e então o envia para um local de armazenamento. Eu próprio comecei com baús e a estranha peça do mobiliário, mas então acabei indo às compras em busca de algo melhor e agora apenas jogo tudo dentro de caixas de papelão, todas do mesmo tamanho, que têm uma mancha colorida no local onde deveria estar indicado o mês do ano. Só que realmente detesto nostalgia, então no meu íntimo espero que todas as caixas se percam e eu nunca tenha mais que olhá-las outra vez. Este é outro conflito. Quero jogar coisas pela janela à medida que me são entregues, mas daí eu digo "obrigado" e as jogo na caixa-do-mês. Mas também é verdade que realmente quero manter as coisas a fim de poder usá-las outra vez algum dia desses.

Andy Warhol - The Philosophy of Andy Warhol (from *A to B and back again*)

A questão do arquivo coloca-se no centro de uma operação em curso, nas artes, que não consiste em *transcender* a tradicional problemática do colecionismo, mas em *deslocar* seus usos. Segundo Gayatri Spivak, "Literatura e arquivos se tornam cúmplices no fato de que ambos são um cruzamento de condensações, um tráfico por meio de símbolos telescópicos, que só podem ser facilmente lidas como repetição deslocada uma em relação a outra. A autoridade do autor é nesse caso acompanhada pelo controle do *archon*, o oficial que custodia a verdade. É a arquivização o que nos interessa, naturalmente." (cf. SPIVAK, Gayatri Chakravorty – *A Critique of Postcolonial Reason*. Cambridge, Harvard University Press, 1999, p. 205). A arquivização, talvez mais do que o próprio arquivo, poderia ser definida como a função de *preservar imagens*

de valor sagrado para uma cultura, aquilo que os romanos chamavam *conservare summa religione simulacra*. Cabe, entretanto, uma ressalva: quando admitimos a presença da *religio* nessa operação não pensamos em *religare* (unir o humano e o divino) mas em *relegere*, de modo que, depois da lição de Agamben ou Nancy, o sagrado é aquilo que, através de uma releitura, redobra os escrúpulos com relação ao divino. ("*Religio* não é o que une homem e deuses, mas aquilo que cuida para que se mantenham distintos. Por isso, à religião não se opõem a incredulidade e a indiferença com relação ao divino, mas a 'negligência', uma atitude livre e 'distraída' – ou seja, desvinculada da *religio* das normas – diante das coisas e do seu uso, diante das formas da separação e do seu significado. Profanar significa abrir a possibilidade de uma forma especial de negligência, que ignora a separação, ou melhor, faz dela um uso particular" (Cf. AGAMBEN, Giorgio – *Profanações*. Tradução: Selvino J. Assmann. São Paulo, Boitempo, 2007, p. 66). Ao resenhar as idéias de Foucault, é Agambem quem identifica *en passant* o arquivo e a Biblioteca de Babel. Arquivo e profanação (da Biblioteca) caminham, portanto, *pari passo*.

Muitos artistas latino-americanos tem transformado sua linguagem em *discurso-de-arquivo*: a série *Imemorial* de Rosangela Rennó, a etno-ficção do chileno Eugenio Dittborn, o *Autorretrato com Modernos Latino-americanos e Europeus* de Albano Afonso ou a *Galeria de Ladrones de Buenos Aires* de Alberto Bali podem exemplificar esse movimento. São propostas de profanação da Biblioteca nacional em nome de uma nova política da memória. A esse respeito, em sua reflexão

sobre a modernidade concebida como religião e incluída em *Paradoxe sur le conservateur,* Jean Clair destaca também que tanto o curador quanto o arquivista, agindo sempre por delegação de soberania, preservam certos objetos da degradação inerente ao circuito econômico, para eles assim testemunharem uma identidade (que outrora foi de *culto* e hoje tornou-se apenas *cultural),* identidade essa que nada mais é do que a identidade da nação a que arquivistas e leitores julgam pertencer. Entretanto, hoje em dia, mais do que simplesmente conservarem valores, esses funcionários têm o poder de distinguirem as imagens às quais os cidadãos atribuem valor comunitário. O arquivista, "não guarda apenas: ele resguarda. Ele é mais que um artesão paciente de uma conservação, ele é ator direto, disse, de uma avant-garde" (Cf. CLAIR, Jean – *Paradoxe sur le conservateur.* Paris, L'Échoppe, 1988, p. 8). Mas se o material em questão é a cultura contemporânea, a tarefa torna-se mais paradoxal ainda, porque consistiria em armar um santuário consagrado ao deus moderno, o deus desconhecido do Novo e da *ratio* como *natio,* um deus que transforma a arte em substituto laico do sagrado. A questão é relevante para autores como Hal Foster ("Art and Archive" in *Design and Crime.* London, Verso, 2003 ou "An Archival Impulse", *October* 110, 2004) ou Charles Merewether (*The Archive.* Cambridge, MIT Press, 2006).

É bom não esquecer, entretanto, que os arquivos remontam ao espírito pós-revolucionário que, na França, criou, sob a Convenção Nacional, o *museu,* entendido não mais como local das Musas mas como instituição pública, em 1793. O Louvre é, assim, contemporâneo do Terror, esse culto do Ser Supremo, instaurado por Robespierre. É contemporâneo, ainda, de uma obra de Dupuis sobre *A origem de todos os cultos* e é, enfim, contemporâneo da primeira Festa da Razão, organizada em frente à Notre Dame de Paris. Mas se arquivos e acervos decorrem do ideal pós-revolucionário que detona a modernidade como ruptura, nem sempre o valor do moderno esteve tão associado como agora à imaginação pública, como campo do consenso e da estabilidade. Os primeiros oficiantes, como em toda religião, eram marginais ou miseráveis, e até mesmo seus mecenas, colecionando tais obras, eram bastante marginais ao sistema. Esses primeiros oficiantes, chamem-se Alfred Barr ou Jean Cassou, identificam-se, porém, sem restrições, com o valor etnocêntrico da arte moderna internacional. Os regimes totalitários acrescentaram, a seguir, a concentração de opções estéticas nas diretrizes do Estado ou do Partido enquanto tal. É o caso de Margherita Sarfatti ao definir o Novecento como fusão harmoniosa de antigo e do moderno, sob Mussolini, que tão decisivos efeitos teria, não só na América Latina (pensemos na obra de seu amigo, Pietro Maria Bardi, à frente do MASP), como assim também na idéia de *museu imaginário,* esposada por André Malraux, como ministro de De Gaulle e hoje dissecada por Didi-Huberman (*L'Album de l'art à l'époque du «Musée imaginaire»*. Paris, Hazan; Musée du Louvre, 2013). Na periferia do capitalismo, porém, essas operações coincidiram com complexos processos de patrimonialização da memória (ver, por exemplo, a tarefa de Mário de Andrade, Lúcio Costa e Rodrigo Mello Franco de Andrade à frente do SPHAN).

Terminada a guerra, todavia, muda também a liturgia e, nesse sentido, a imagem do novo, outrora visto como um deus bárbaro e imberbe, é substituída agora por um ancião carrancudo e ponderado, que impõe a estereotipia morosa da abstração geométrica. Haroldo de Campos seria, entre nós, o exemplo mais acabado, com seu *paideuma* concreto. A situação contemporânea acaba, paradoxalmente, transformando a arte moderna em um *não-lugar,* para além do fato de que, nesse local, chamado arquivo ou museu, reúnem-se as relíquias. Um dos seus ícones, Joseph Cornell. Nesse *non-lieu,* verdadeira *ban-lieu* das instituições culturais, opera-se então a metamorfose axiológica indispensável para que a cerimônia laica republicana permaneça e se perpetue fiel a si mesma.

Uma das tendências marcantes da arte contemporânea é definir a arte no arquivo como um traço, como a transposição, ou o vestígio de algo desaparecido *que esteve ali.* É, em suma, uma forma de apoiar o sentido em um retorno cíclico que, não raro, tem inequívoca conotação beligerante, de radical inadaptação ao presente e à presença do sentido materializado nas coisas. Essa questão alimenta a crença no arquivo. A ilusão na crença consiste em encontrar modos de contornar a angústia que provoca o vazio de significação, ultrapassar a questão, colocar-se para além da cisão aberta por aquilo que nos devassa enquanto o lemos. A ilusão na crença é, tal como a ilusão positivista e referencial, mais uma manifestação de *horror vacui,* porém, ali onde a primeira satura o sentido com referencialidade significante, esta segunda postula a transcendência como um para além da verificação.

Com efeito, a imagem transmite a realidade literal da própria cena, mesmo que, simultâneamente, ela registre também o hiato entre a subjetividade denotativa e uma conotação residual. Toda imagem obedece a uma captação espectral de vários tipos de mensagens, não só a lingüística, mas também a icônica, e isto tanto em sua vertente simbólico-cultural (conotativa), quanto na literal (denotativa). Roland Barthes mostrou-nos a existência de um *terceiro sentido,* situado para além da comunicação direta e da significação simbólica, a que ele chamava o *óbvio.* Pelo contrário, o *obtuso* da imagem assalta o nosso olhar com o valor da *significância,* aquilo que resiste à análise e apresenta, de modo suplementar, o que poderíamos chamar de *terceiro sentido.* Esse sentido é claro demais mas é também violento demais. Ele suspende a leitura e a metalinguagem, vinculado que está, ora a questões espaciais, ora temporais. Não se trata, portanto, de lidar com a imagem traumática, mas com a ironia traumática, que estabelece uma distância com relação ao caráter utópico da denotação, desentranhando uma temporalidade própria à imagem fotográfica, que já não é o *estar-aí,* mas a consciência de *ter-estado-aí.* Nesse sentido orienta-se também a posição de Alain Badiou ao ler as imagens de cinema, no sentido em que ver um filme é sempre ler o que já foi visto, de tal modo que a *visitação* está sempre implicada na leitura de um filme. A imagem, em suma, enquanto mensagem sem código, revela-nos a irrealidade imediata e espacial do presente.

O arquivo poderia ser caracterizado, enfim, como um canteiro de obras, um espaço de incessante desconstrução e reconfiguração

axiológica. Françoise Le Penven, apoiada numa idéia de Gianfranco Baruchello e Henri Martin, argumenta que se Marcel Duchamp pode ser apontado como fundador da arte contemporânea é porque ele altera a maneira de produzir arte. Não é mais um artista produzindo obra, mas um arquivista, um homem de projetos e conjecturas, em que o inacabado se opõe ao acabado e em que as notas, o texto, não funcionam mais como um texto de comunicação mas como um protocolo de trabalho. Aquilo que Andy Warhol reivindica na passagem citada em epígrafe.

Ora, assim como o *flâneur* percorria uma cidade real, o arquivista, no canteiro, opera a autêntica gênese das possibilidades citadinas e das potências urbanas, a tal ponto que poderíamos dizer que o canteiro opera como arquivo da memória cidadã. Nancy considera que este regime "de canteiro" verifica-se, em particular, na imagem fotográfica, graças a um aspecto da imagem que se une, por sua vez, à própria captação mecânica da imagem, mas que dela se distingue, entretanto, à maneira do objetivo que se separa do subjetivo. Nancy entende que a técnica é a desherança de origem e fim, interrupção interna da existência, que se traduz em intervalo que separa a produção do produto. Essa separação de todo *autos*, de todo Si-mesmo, mostra que a ordem natural, a *physis*, foi rasgada desde o início e encontra-se rompida, alterada ou tocada por uma *tekné* ou pela intromissão de um Outro, que não cessam de desbordá-la e desdobrá-la, enquanto ilimitado processo de *impressão*. A obra de William Kentridge pode ilustrar o fenômeno.

Dada esta condição *informe* da cidade, da memória e da imagem do presente, Nancy, como antes dele, Paulo Leminski, apoiando-se na metáfora cartesiana do pedaço de cera, nos diz que a cidade, onde impera o canteiro, se transforma em *substância extensa*. Relembremos a esse propósito que Descartes aproximava uma vela ao pedaço de cera só para ver como ela perdia seu calor e seu perfume, sua forma e seus sons costumeiros, até chegar a se tornar *res extensa, partes extra partes*, ou nas palavras de Nancy, uma exterioridade para si, incessantemente fora de si, que não se concentra em lugar nenhum, substância cuja consistência é toda ela recuo e devolução, ponto por ponto, substância com um constante deslocamento, sistema de posições e de movimentos ou, em poucas palavras, geometria analítica, enfim.

Se aceitamos essa compreeensão do regime das imagens, novos sentidos podem vir à tona. Não focalizamos mais o vazio referencial que "se vê" nas imagens, mas captamos a pletora de sentidos e passamos a ver, nessas imagens (da memória, do arquivo), uma saturação plástica mediada pela técnica. Nesse ponto, diríamos que as fotos de arquivo, por exemplo, captam, em sua *desobra* (*des-oeuvrement*), o duplo regime da imagem. O historiador referencial julga poder ativar nelas o regime focalizador do detalhe, mas a visão que a máquina nos fornece, em seu canteiro de obras, postula, entretanto, no arquivista, um regime centrífugo de evocações, um regime que tende muito mais à mobilidade e à crítica de toda substancialidade da imagem, através de uma *gaia ciência* da imagem,

indefinidamente lábil, nova e afirmativa em sua própria provocação. (Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges – *La ressemblance informe.* Ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille. Paris, Macula, 1995).

A partir da noção de *canteiro,* poderíamos dizer que os arquivos são espaços simbólicos onde há metamorfose e há transformação, embora elas não provenham de um gesto externo, mas sejam efeito do próprio material que aí se acumula. No caso da pintura, essa metamorfose deriva dos pigmentos (isto é, da terra) que, transfigurada, se aplica à tela, às madeiras ou aos papéis, para figurar o objeto perdido. No caso da literatura, ela provém da linguagem, com a qual se armam as ficções axiológicas. A modernidade dos arquivos não estaria pois na memória (na matéria) acumulada, mas residiria, entretanto, nesse *esquecimento* do sentido simbólico dos materiais, trate-se dos pigmentos ou da linguagem, através dos quais conseguimos, finalmente, ter acesso à mobilidade histórica. O trabalho do arquivo é, em última análise, *an-arquivista* e poderíamos mesmo concluir que o arquivo, longe de ser um repositório do humanismo, representa o que, na cultura ocidental, há de inumano. Uma cultura torna-se inumana conforme ela amplifica seus museus e abandona os lugares de culto a seus mortos. A *Cidade da Cultura,* de Peter Eisenman, em Santiago de Compostela, ilustra essa questão com pungência. Por isso, diz Jean Clair, "a arte não é um álibi para negar a morte, um divertimento infantil que nos permitiria de poupar o pensamento e a vista. Ela é, ao contrário, o mais alto exercício de nossa finitude e o que nos assegura manter entre nós, o simulacro consolador dos deuses, mesmo que eles

tenham desaparecido" (Cf. CLAIR, Jean – *Paradoxe sur le conservateur, op. cit.*, p. 40).

Sabemos que a situação presente é de uma cada vez mais pronunciada diferenciação (abandono) da *Biblioteca* em favor do *Arquivo.* Se a biblioteca remete à tradição, analisa o filósofo espanhol Miguel Morey, isso é porque sua tarefa é preservar, militarmente, o presente (*vanguarda*), defendendo-o com relação a qualquer crítica, e firmando, aliás, a verdade desse presente numa série de normas que, paradoxalmente, se depreendem da própria tradição. É claro que isto marca limites à ação histórica no presente, porque estamos fadados a continuarmos restritos tão somente ao jogo possível para uma determinada tradição. Ou, em palavras de Morey, "diferentemente da biblioteca, não há no arquivo, um critério de seleção que diga que existem textos que merecem estar nele e outros que têm a dignidade suficiente para estarem ali. Porque estar no arquivo não implica nem exige nenhum selo de garantia de nobreza. E, sem dúvida, a experiência do saber de uma época, só podemos restituí-la se trazemos à tona tudo o que esta época produziu sob o regime do *falo.* Sem nenhum critério de seleção que forçosamente se deixaria conduzir por aquilo que supomos que esta época pensou, adivinhando-o a partir do pensamento presente. O exemplo que nos dá Foucault em suas pesquisas concretas é bem conhecido: trata-se sempre de analisar domínios relativamente restritos, porém por inteiro. É necessário ler tudo o que foi escrito sobre o objeto em questão na época dada, olhar todos os arquivos que existem sobre ele, sem privilegiar discursos

como aqueles que realmente criam uma reflexão pertinente em relação a outros que são mero material 'ignóbil'. Assim, a instrução poderia ser então: exaustividade e suspensão de todo princípio de seleção, diante da aristocracia da biblioteca. Dito de outro modo, *falo* diante de *penso*". (cf. MOREY, Miguel – "El lugar de todos los lugares" in VARIOS AUTORES – *El mal de archivo*. Madrid, Comunidad de Madrid, 2007, p. 23).

Contudo, essa questão do arquivo vir a ocupar o espaço e a função da biblioteca abre um limite, não já para o iluminismo, porém, para a simples possibilidade de uma ação pedagógica. Se o diagnóstico de Morey é válido para a Espanha, ele não é menos válido para o Brasil. "Vimos – disse Morey – que, para Foucault, o saber existe para romper a pressão do passado e, quando isso acontece, o que se alcança não é a materialidade acumulável que pode ser chamada de conhecimento, mas a disponibilidade de um espaço de experiência agora compartilhado. As coisas que pareciam impossíveis, a partir do momento em que se rompe com a memória precisa que ditava essa impossibilidade, se fazem – por que não? – possíveis. Desde este ponto de vista, a biblioteca da tradição cumpria uma função que já não consegue cumprir, e isso é muito libertador, mas também muito inquietante. A estas alturas, já não é preciso insistir na liberdade que promove. Queria terminar frisando a inquietação. A substituição da biblioteca pelo arquivo abriga um ponto de crise, talvez o mais violento da nossa sociedade, o fracasso educativo com o qual nos ameaça o fracasso formativo. Se saber é cortar, que saber podemos ensinar nas escolas? Se já não existe a biblioteca da tradição, o que podemos ensinar? A promessa que acompanhava a substituição da biblioteca pelo arquivo era uma promessa de desaprendizagem, graças a ela poderíamos desaprender, aprender a desaprendermos as velhas ataduras que atavam a nossa experiência e o nosso comportamento aos ditados por uma tradição enormemente falaz, interesseira e sectária. No seu lugar agora está o espaço aberto do arquivo, mas desse espaço aberto nenhuma pedagogia é deduzida. Não fica claro se o que se deduz é a impossibilidade de qualquer pedagogia. Em todo o caso, o que faz é outorgar à pedagogia um caráter enormemente problemático".

tentativa de listar e enumerar coleções e materiais para possíveis trabalhos artísticos (e outros itens dispersos)

27 peças de quebra-cabeças; 28 fotos 3x4; 298 botões (mais 9 pedaços de botões partidos); 342 bilhetes; 126 listas (grande maioria são listas de compras); 66 chaves (3 delas eram cópias de um cadeado); 3 colares (mais 3 pedaços de menos de 10 centímetros); 33 brincos, 7 com tarraxas, 25 sem tarraxas, 1 de pressão, 12 tarraxas (um dos brincos com tarraxa, uma minúscula mão, em ouro, fazendo um *hang loose* é o achado mais antigo que tenho ciência, encontrei quando tinha cerca de 6 anos); 3 piercings; 26 pingentes (meus preferidos são: uma pequena sandália havaianas, de prata e metade de um medalhão de *Best Friends*, onde se pode ler BE FRIE); 1 relógio de pulso; 15 fivelas e acessórios para cabelos; 5 anéis (um deles é feito com casca de coco); 44 puxadores de zíper; 26 fitas de cetim (tamanhos e cores diversos); 5 cartas de baralho (3 delas são coringas); 79 cacos de vidro azul; 82 cacos de vidro verde (esses foram encontrados em praias, polidos pelas areias); 17 peças de um lustre de cristal.

39 compactos 45 rpm 10" polegadas – ritmos diversos; 94 vinis 12" polegadas – 15 deles eu encontrei na rua, empilhados, perto de casa (ainda passo pelo local com expectativa de encontrar outra leva de discos); 21 colas para provas (17 são minhas, 1 foi um presente e 3 foram encontradas na rua); 46 embalagens de cigarro (juntei apenas os pacotes que ainda não tinham passado pelas máquinas de embalar, sem dobras ou vincos); 258 livros; 83 quadrinhos; 146 publicações e livros de artista; 8 latas (de tamanhos e produtos diversos); 66 cartas, 23 de amor, 6 de amor errado; 174 postais; 118 rótulos de sabonete Phebo – Odor de Rosas; 247 rótulos de cerveja; 14 bolachas de cerveja (aqueles aparadores de cerveja, usados em bares); 133 DVD's; 42 CD's; 71 Band-aids de estampas diversas (essa coleção foi uma herança do meu irmão mais novo); 83 sacos de pão, usados, de tamanhos diversos; 33 moedas de outros países; 24 dados (diversas cores, tamanhos e números de faces); 47 pôsteres; 14 contas anacíclicas (contas onde os números são dobrados ou espelhados, R$75,57, R$25,25); cerca de 37 metros de tricoline e 5 metros de tecidos diversos; 858ml de aquarela, 750ml de aquarela líquida concentrada, 48ml em bisnaga e 60gr em

pastilha; 2483ml de nanquim, dividido em 12 cores; 42 pincéis (um deles, feito com fibras de bambu e outro com cabelos humanos, provindos de uma criança loira); 227 gravuras e impressões; 231 desenhos; 678 folhas de papel em branco (tamanho, tipos, cores e texturas diversas); 469 fotografias; 84 fotografias p/b; 66 tiras de negativos; 26 caderninhos de anotação usados; 16 caderninhos de anotação em branco; 39 matérias de jornal; 431 recortes de imagens, 24 quadrinhos, 37 pedaços de rosto, 84 letras ou palavras, 286 imagens diversas; 117 anúncios de prostitutas, encontrados em orelhões de grandes cidades; 32 cupons de desconto, de produtos e valores diversos, totalizando 619% de desconto.

ps: o primeiro bloco de texto é formado por itens que foram encontrados na rua, durante percursos feitos no dia a dia. não saio de casa com o intuito de encontrar esses itens.

ps2: o segundo bloco é de itens que comprei, achei, herdei ou ganhei, e guardei.

ps3: na contagem dos itens, (além de um belo ataque de rinite) encontrei um pingente no formato de uma pequena figa, de metal. ela estava embrulhada em um esparadrapo e depois por um papel alumínio. não me lembro de tê-la trazido pra casa.

ps4: sempre que me perguntam algo e a resposta é: "faço isso desde criança", sinto que não estou sendo sincero (ou que não vão acreditar na resposta), mesmo sendo verdade.

ps5: quando criança, lembro de ter começado o ambicioso projeto de tirar as moedas de 10 centavos de circulação (ou torná-las raras), consegui cerca de 1 200 moedas antes de devolvê-las ao mercado.

notas oblíquas [sob uma coleção de silêncios]

⏮ ▸

como começar, construir e manter uma coleção de silêncios?

e o que implica o deslocamento de um silêncio, sua inclusão noutro contexto – uma coleção?

como capturar um silêncio?

com um texto que desvia? com uma palavra pênsil?

como construir um branco na escuta?

talvez os maiores silêncios sejam os que não estão gravados, pois estava tão imersa neles que me dissolvi em suas texturas. ou um longo silêncio de uma tarde de leitura, quando esqueci o gravador ligado, até o final do disco. cinco horas e meia de silêncios ininterruptos, incessantes e esquecidos.

o silêncio das coisas: de uma mesa, de uma pedra, do vento.
ou do corpo, das mãos, dos olhos, do nariz.

um silêncio dentro da boca.

um estar numa zona de vizinhança com silêncios.

os silêncios de um dia de sol. os silêncios de um dia de chuva.
são parecidos, são diferentes. eles se repetem, um dentro do outro.

em 28/12/2007, percebi que estava paralisada com a dificuldade de gravar, selecionar e deslocar silêncios. talvez não se deva pensar no que é um silêncio, mas quando e se ele acontece, como ele é arquitetado, agenciado.

o silêncio como modo de escuta, os silêncios na e da própria escuta.
silêncio de pensamento?

[gravar cinqüenta silêncios por ano]

▷

gravar silêncios do que está fora de mim, mas me atravessa.

um silêncio que introduz uma camada subcutânea no dia.

●

▷

como ouvir um oxímoro?
como escutar um paradoxo?

como propor algum silêncio?

o que silêncios de diferentes espaços e contextos têm em comum?
no que eles diferem? ou eles se parecem porque diferem?
os silêncios se repetem.

o que de um silêncio avizinha com o outro?

⏮

[silêncios podem ser decepcionantes]

silêncios que podem ser, que parecem ou que eram.
coisas que podem ser, que parecem ou que eram silenciosas.
rumores que podem ser, que parecem ou que eram silenciosos.

os silêncios parecem ser infra-ordinários. georges perec pergunta-se como descrever o que se passa a cada dia e que se repete banalmente, como interrogar o que é comum e cotidiano, como falar desse ruído de fundo, incessante e rasteiro? talvez, como propõe perec, começando por fazer um inventário de nossos bolsos ou bolsas, perguntando onde, quando, por que e como vivemos, respiramos, caminhamos, descemos as escadas, sentamos à mesa para comer ou deitamos em camas para dormir.

silêncios infra-estruturam o cotidiano.

eles se repetem mas não se alcançam.

▷ ▸▸

silêncios parecem concretos, como blocos opacos.

gravar silêncios que existem, que co-existem, que subsistem.
provar que silêncios [improváveis] existem, mesmo sendo impossível ou difícil. mesmo sendo preciso inventar condições de registro.

▷

tentar executar um silêncio acústico [de dentro para dentro ou de fora para fora]. situação de escuta concentrada-espaçada.

começar a deslizar sobre e sob lascas de som.

▷

como concatenar uma atmosfera silenciosa?

como agenciar condições de escuta?

aluga-se silêncios.

os silêncios do terreno baldio e os silêncios de um corredor vazio.

os silêncios desse instante, desse fragmento de noite chuvosa, sem chuva, mas chuvosa.

▸▸

o silêncio não tem voz. ele é uma não-voz?

o silêncio de um ambiente não tem linguagem.

como instalar, ou colocar em ação, um silêncio?

▸▸

para esburacar a escuta, seria preciso baixar o volume da boca e/ou dos ouvidos?

[o silêncio não é uma surdez]

alguns silêncios são mais sonoros do que outros. existem espécies de silêncios, como diria perec. ou talvez os silêncios agenciem espaços de dúvida, espaços em branco.

um branco acústico.

espaço liso: o lado de dentro é modulado pelo lado de fora. silêncios são modulados por espaços e tempos. somos modulados por silêncios imperceptíveis, atravessados por uma nuvem de micro e macro-silêncios.

um zero sonoro.

um zero no ouvido.
um zero no olvido.

as camadas de um silêncio:
1 - o atrito da respiração
2 - o ar do quarto
3 - passarinho lá fora
4 - carros ao longe
5 - sibilos emaranhados de pessoas na rua
6 - a geladeira
7 - carros mais perto
8 - coço a cabeça

▷

outra espécie de silêncio: uma palavra deita em meus ouvidos e morre do coração.

●

▷ ⏸

qual é o ruído [escondido] da escuta?

tenho a sensação de que sob tudo o que se diz e acontece, corporal ou incorporalmente, há uma crosta de silêncios. há texturas silenciosas soltas no ar, suportando as outras tantas ondas sonoras e pulsando incessantemente, enquanto ruído-rumor de fundo.

seria possível apenas indicar essas suspensões?

o silêncio da noite, da madrugada e da manhã, em espaços fechados ou em espaços abertos, são diferentes?

o silêncio de uma casa vazia.

o silêncio de uma casa desocupada pode ser assustador, como se nele houvesse uma memória atmosférica das sonoridades de quem a habitou antes.

o silêncio de uma casa cheia é opaco.

⏩

os intervalos se repetem, como células que se subdividem e se proliferam, sem fazer barulho.

os intervalos se deslocam, como esquecimentos ou assimetrias do dia.

os silêncios, no plural. camadas de cílios, camadas de vento, camadas *infra-mince* de sons.

tentar ouvir uma sala vazia, desabitada, preparada para escuta de seu próprio intervalo.

▷

derretimentos ou deslocamentos de silêncios, realocações de silêncios, locações de silêncios.

Arthur do Carmo
Último acesso - After On Kawara [2014]

■■■ DERRIDA DESCONSTRUÇÃO NEURIVALDO ■■■ MOYSES LINGUAGEM DERRIDA AGAMBEN ■■■ MAL ARQUIVO MELENDI ■■■ ARQUIVO DERRIDA MACEDO ■■■ MAL ARQUIVO BIRMAN ■■■ ARQUIVO IMPRESSC3A3O DERRIDA ■■■ ARQUIVAR O FUTURO SANTINHO ■■■ ARQUIVAR O FUTURO NEREFUH ■■■ FOSTER ARCHIVAL IMPULSE TERRAIN ■■■ ETNOGRAFO SA FOSTER ■■■ CARTOGRAFIA 2048 BELLA GEIGER ■■■ BODY MIT ARCHIVE PDF SEKULA ■■■ KIRCHOF TECNOLOGIA LITERATURA ■■■ FIDELIDADE ROBERT STAM ■■■ ARLINDO FUR EXPRESSAO CONCEITO ■■■ TINOS IMAGENS CORPO NOLL ■■■ FILOSOFIA SO101 DANTO■■■ BAUDELAIREANACRONICONASCIMENTO■■■ CAMPO EVENTO ARQUIVO■■■ ARQUIVO VIRTUAL ALMEIDA■■■ ESPESSURA ANACRONISMO MODELO■■■ DIDI DIANTE DO TEMPO ■■■ GRANDE MEMORIA LAGNADO ■■■ RENNO HERKENHOFF ■■■ HARRISON ESQUECIMENTO RENNO ■■■ RENNO SEM IMAGEM TAINA ■■■ CRIMP FOTOGRAFICA ■■■ DISCUTINDO ANNATERESA ■■■ 525 GOFF DOCUMENTO MONUMENTO ■■■ RIBAS ARQUIVO DESARQUIVO 154 ■■■ ARQUIVO YVE-ALAIN BOIS ACONTECIMENTOROLNIK■■■OPERACOESPOETICASCOSTA■■■

■■■ SEDUZIDOS H998S HUYSSEN ■■■ ESTRATEGIAS MEMORIA MELENDI ■■■ PERDA ARQUIVO REINVENCAO MEMORIA ■■■ CONSTRUCAO LEMBRANCA BEUYS ■■■ ARQUEOLOGIA 19603 FOUCAULT ■■■ PULICI DOMINANTE ■■■ CRITICA INSTITUICAO FRASER ■■■ APONTAMENTOS ESCRITA CRITICA BETA ■■■ 286F VISIBILIDADE DIONISIO ■■■ ROLNIK FUROR BASBAUM ■■■ VENEROSO COLECIONISMO MEMORIA ■■■ RUA DE MAO DUPLA LINS ■■■ FF CONSUELO DIAS RIEDWEG ■■■ ROLNIK CEU ABERTO ■■■ ALTERIDADE CEU ROLNIK ■■■ DRIES ALZUGARAY DOCUMENTARISTA ■■■ SILENCIO MURMURIO UTOPICO ■■■ TATIANA JOGANDO COLABORATIVAS■■■ EXPOSICAO TEXTO THAIS CONTEMPORANEA ■■■ SITUACAO DESLOCAMENTO BANDEIRA ■■■ ANTI ATO PEDAGOGICO ■■■ ENSINO CONCEITUAL CHARLES HARRISON ■■■ DUARTE TEMA DO FIM DA ARTE ■■■ ALVARENGA BIBLIOMETRIA FOUCAULT ■■■ OUTROS ESPAÇOS FOUCAULT ■■■ RETORNO REAL FOSTER ■■■ COCCIA VIDA POSTUMA ANTELO ■■■ CORPO CERA COCCIA ■■■ CARTOGRAFIA RELACAO CHEREM ■■■ CORPO ALEGORIA BRUEL ■■■ DIDI ANACRONISMO IMAGENS ■■■ CINTILACAO CALEIDOSCOPIO BUFFON ■■■

■■■ PROXIMIDADES EMPATICAS ■■■ REFABULAR RESTOS ■■■ MEMORIA FABULACAO DO FUTURO ■■■ TEXTO OBRA GUADANUCCI ■■■ ARTE DERIVA COTRIM ■■■ CONCEITUALISMO VIVENCIA BRAGA ■■■ ARTISTA UFRJ 11 BOURRIAUD ■■■ VINHOSABER KINCELER ■■■ BASBAUM VCP ■■■ ULTIMO TRAJECTO BAS JAN ADER ■■■ SOLIDAO PROJETO GROYS WINTER ■■■ SOBRE PROJETO WINTER PROENCA ■■■ MENNA LUGARES MOLES ■■■ ARTE PROCESSUAL LABRA ■■■ VICENZO ARQUIVOS DESTINOS UDESC ■■■ ZANINI JAREMTCHUK ■■■ LABORATORIO MUSEU SULZBACHER PERGAMUM ■■■ LOTEAR MUSEU ZANINI ■■■ TESSITURA GESTO INACABADO ■■■ FERREIRA ALBERTONI AZEVEDO ■■■ VONTADE CONSTRUTIVA OITICICA ■■■ BREVES INSTITUICOES CHIARELLI ■■■ DESDOBRAMENTOS MARQUEZ OITICICA ■■■ PDF CRELAZER LAGNADO ■■■ OITICICA CINEMA FILOSOFIA CAUE ■■■ URBANIA 3 ■■■ SOLFA ARQUITETURA PRATICA CRITICA ■■■ 2919 ENIGMAS TAVARES ■■■ MARINS PROCEDIMENTOS BUCHLOH ■■■ ENIGMAS TAVARES ■■■ CIBERCULTURA COLABORATIVA ■■■ MEMORIA CONTAMINA ROLNIK ■■■ ESTRATEGIA DE ATIVACAO CARBONO DE ARQUIVOS ■■■ UM LUGAR APOS OUTRO ■■■ PRANDO OUTROS LUGARES ■■■ PAISAGEM NON SITE PRANDO ■■■ PERFORMATIVIDADE AUSLANDER ■■■ MELIM PRIMARIO DOCUMENTO ■■■ PERFORMANCE DOCUMENTO LEITAO ■■■ ESTRATEGIAS ZOZIMO ■■■ CADERNOS ARTISTAS PALHARES ■■■ MAPEANDO COMPLEXIDADE VALIO ■■■ CADOR LIVROS ARTISTA BIBLIOTECA 3 ■■■ APONTAMENTOS LIVRO OBRA ■■■ NARRATIVA SILVEIRA 10183 ■■■ CHIARELLI PROJETO ■■■ DUARTE MAR PARA NAVEGAR ■■■ MIRAR VAZIO BIENAL ■■■ EU VOCE ETC DOSSIE ■■■ ONCURATING ■■■ REDE ZERO RIZOMA ■■■ THE EXHIBITIONIST ■■■ FERVENZA NOTAS INTRODUTORIAS ■■■ PRATICAS CURATORIAIS REIS ■■■ EL CURADOR CARTOGRAFO MESQUITA ■■■ OBRA TEXTO CURADORIA RIBEIRO ■■■ AVO ROQUETTE SZEEMANN ■■■ MARCELINA ANTROPOFAGICA ■■■ FILOSOFIA DANTO S0101 ■■■ ISSUU ARTE BRA ANJOS ■■■ IMPULSO ALEGORICO OWENS ■■■ TATICAS PEQUENOS ENCONTROS ■■■ RUPP CURADOR AUTOR ■■■ EXPOSICAO TRABALHO HOFFMANN ■■■ COHEN SOB MESMO TETO ■■■ 107 RESTANY ■■■ BOIS RELEVANCIA KLEIN ■■■ FLUXUSEMUSEUSEMFLUXUS ■■■ ARQUIVOSMAUSTRANSFORMACAO

o aposentado grego de 77anos

o aposentado grego de 77anos se suicidou
ontem perto do parlamento do país
dizendo é o único final digno
possível p/ mim n1 Grécia em severa crise

baleou a cabeça debaixo d1 árvore

a mídia local
o identificou como Dimitris Christoulas

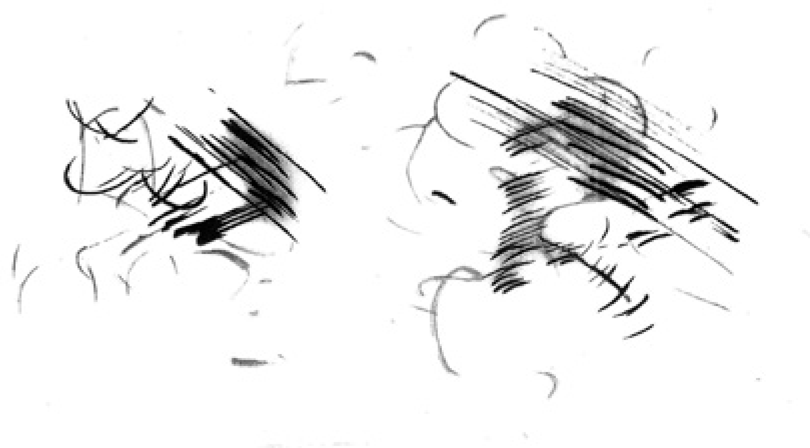
o velho farmacêutico deixou 1nota
escrita à mão dizia dado q ñ tenho
+ idade p/ responder c/ a ação
ñ imagino outra forma de luta a ñ ser 1final

digno antes de comer lixo

ainda q fosse o 1° a seguir
o 1° q pegasse $1AK_{47}$

nem disse tchau atravessou a rua

tira a sandália e abre a asa
desaperta o caroço do cadarço
nem sempre é fácil
atravessar a rua
nem disse tchau, fiquei c/ a boca muda
sei 1atalho q dá na tua estrela
reviro os olhos no voo da abelha
aceso teu nome na cinza do skank
acode a saudade, nossa pena doce
o fofão e a criança assombrada
brincam de roda
no meu olho em brasa
minha febre é 1ataque de cócegas
minhas pegadas dão na tua casa
teu umbigo o sol quente da cura
veloz e livre danço igual 1grilo
feliz e leve sou a terra dura
piquena doidinha ladra rainha
desaperta o caroço do cadarço
tira a sandália e abre a asa



BABILAQUES

Os experimentos poéticos que intitulei BABILAQUES e que desenvolvo desde 1974, representam um marco fundamental dentro de minha produção. BABILAQUE é uma palavra não dicionarizada, não tem o seu sentido definido pelo dicionário; carrega, portanto, possibilidades virtualmente infinitas. Contêm *em si* uma libertação do sentido literal *stricto sensu* enquanto dispara diversos sentidos embutidos no seu interior. Palavra polissêmica, de forte carga rítmica moderna, porém não modernosa, e claramente não está destinada a ser somente uma gíria provinciana, localista e efêmera de um gueto.

A própria palavra espelha a estrutura e organicidade desta experiência, ou seja, algo liberto das categorias artísticas e literárias fixas. A palavra e o *texto* possuem funções interseccionais e amalgâmicas quando justapostos aos elementos integrantes desta PERFORMANCE – POÉTICO - VISUAL. Entretanto evitaria designá-los simplesmente de poemas visuais já que esta designação é desatenta à somatória de linguagens, e assim obviamente resultaria em algo já conhecido, estático e sem mobilidade. O caráter INTERRELACIONAL de textos, objetos, luzes, planos, texturas, imagens, cores, superfícies, não está dirigido a uma busca meramente pictórica. Com BABILAQUES surta outra realidade que é a de assumir por inteiro a visão de MULTILINGUAGEM. Não quero dizer que a partir de então, as palavras, os textos, só possam existir quando relacionados a outros componentes que não os de suas próprias naturezas. Esta experiência torna a palavra ainda mais voltada para si própria, como se uma nova vitalidade se instaurasse a partir deste interrelacionamento, desta musicalidade poético/visual. A palavra aqui é o agente que hibridiza todo o campo sensorial da experiencia.

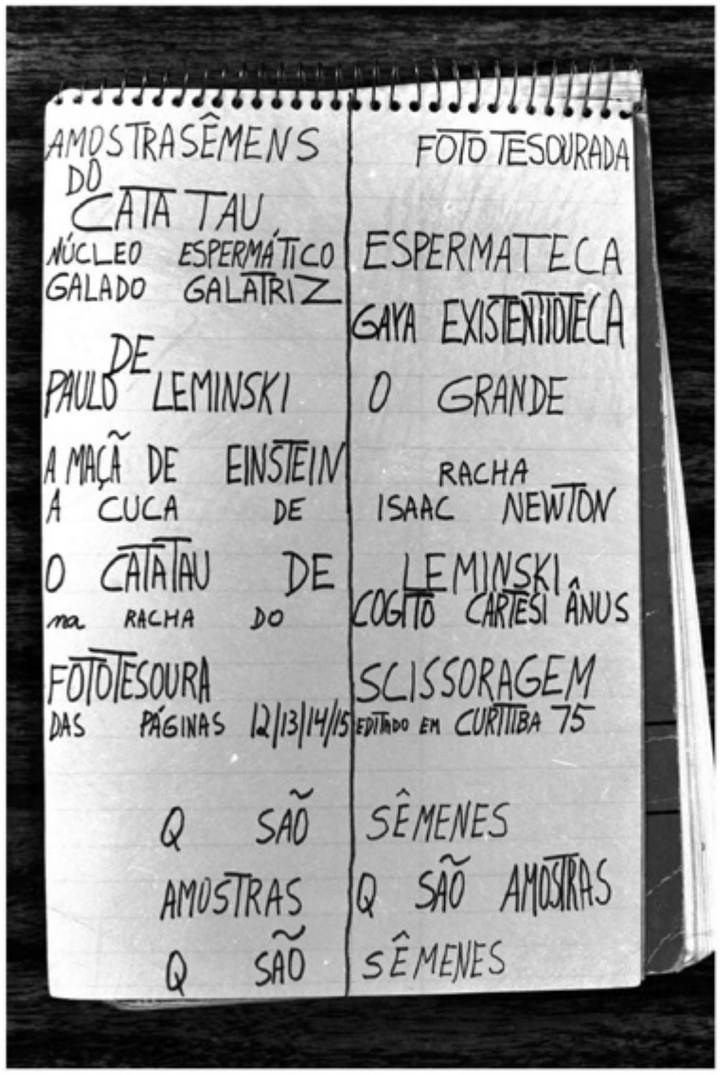
Os trabalhos realizados sem palavras são elementos visuais poeticamente imantados, evidenciando assim a versatilidade da descoberta, isto quer dizer, uma foto de um pedaço de fruta dentro de uma lata vazia, não pretende ser uma forma insólita de "natureza morta", mas instaura um discurso, uma *fala*, um canto, uma música, cines imaginários. Este é o carater ESTRUTURAL da experiência: PLURALIDADE de significados.

A fotografia - com seus elementos composicionais próprios: luz, cor, ângulo, corte-transforma e ficciona a PERFORMANCE POÉTICA

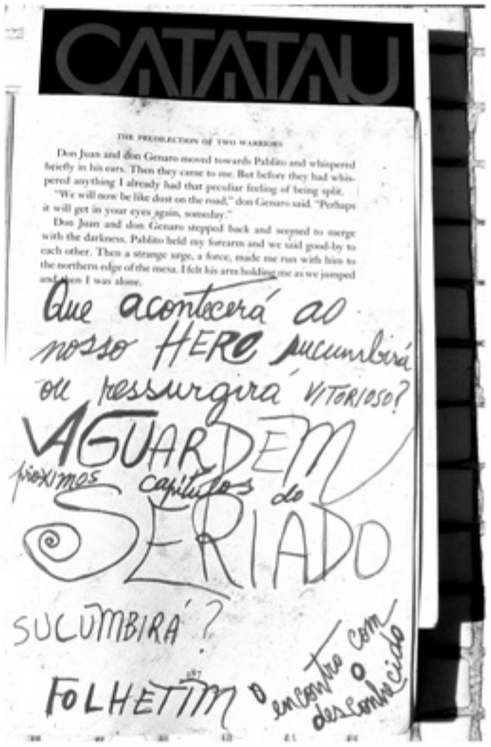
WS

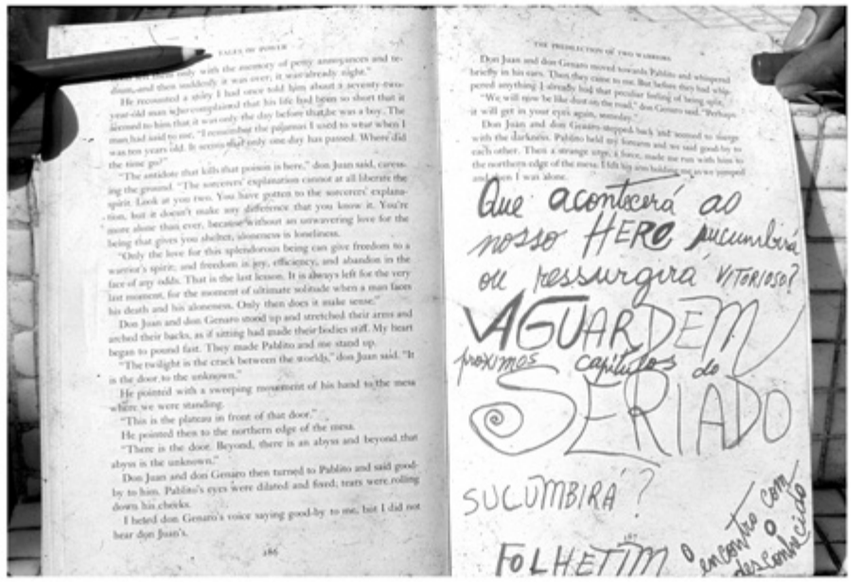
Rio, março de 1979

Nota da edição: As fotos são de experimentos inacabados para BABILAQUES, montados por Waly Salomão no início de 1977 no Rio de Janeiro. São inéditos e foram cedidos gentilmente por Marta Braga para esta edição-arquivo da Bólide. Nunca tinham sido publicados e mostrados, pois não estavam na seleção da mostra *Babilaques: alguns cristais clivados* (Oi Cultural, 2007, RJ), que reuniu os trabalhos, produzidos no Rio de Janeiro, Salvador e Nova York. Essas imagens não passaram por tratamento de limpeza. Consideramos que o tempo escrito neles poderá tencionar diferenças de montagem-imagem, entre suportes (exposição e publicação), o que estaria afinado com o pensamento de Waly Salomão quando atribui seu conceito à palavra "babilaque": "possibilidades virtualmente infinitas".



Fotografia dos trabalhos: Marta Braga





Nas imagens: Os livros *Catatau*, de Paulo Leminski e *Tales of power*, de Carlos Castaneda

Ana Cecília Soares

ARQUIVO

Quando penso em arquivos me vem logo à mente, a imagem de um velho baú com riscas do tempo na estampa e um grande cadeado enferrujado na sua parte de frente. Ou ainda, a daqueles armários fichários de escritório de quais se puxa uma de suas gavetas para que, de pronto, ela nos volte sorrindo com uma sanfona de papéis. Isso não é à toa, uma vez que ambos são lugares destinados a guardar coisas, não é verdade?

Contudo, para além das fronteiras da representação, a ideia de arquivo é muito mais complexa do que imaginamos, principalmente, quando se trata de pensá-lo no processo de criação de artistas visuais. Ele se torna uma peça importante para críticos e pesquisado-

res desenvolverem aproximações e diálogos com os trabalhos poéticos.

De acordo com Lisbeth Gonçalves, em Os Lugares da Crítica de Arte; a arte contemporânea veio para "desorganizar" o sistema, criando uma nova lógica de pensamento e de atuação movida pelo desejo de liberdade subjetiva. O que, dentre outros aspectos, contribuiu para colocar o crítico frente a desafios complexos que vem reconfigurando seus próprios modelos de análise e de escrita sobre uma obra.

Das novas ferramentas capazes de compreender as provocações artísticas temos o estudo do processo de criação. Algo que, segundo Cecilia Almeida Salles, nunca se completa, mas que pode ser interrompido por um dinamismo caracterizado pela mobilidade e pela flexibilidade, pela presença do acaso, dos esquecimentos, dos silêncios e pelo contato com o outro.

Diante dos inúmeros elementos que compõem este percurso destacamos a presença dos arquivos (esboços, cartas, diários, anotações, desenhos, fotografias, vídeos, etc.), servindo, nas palavras de Salles, como: "retratos temporais das construções artísticas".

Durante a consecução de uma obra, o artista encontra os mais variados meios de arquivar informações, ideias e sentimentos que o atravessa. O armazenamento está sempre acontecendo e será diferente de um processo para outro. As possibilidades são infinitas nos mostrando o quanto a experimentação artística é rica e orgânica.

Nesse sentindo, os arquivos nos põem em contato com as singularidades dos artistas, seus recuos, seus retornos, suas hipóteses, seus pensamentos, suas dúvidas e, claro, suas criações. São corpos em mutação permanente que nos permitem imergir no modo como eles se relacionam com o mundo e se apropriam da realidade que os envolvem. Mais que baús, gavetas, fichários, caixas e mais caixas, arquivos têm carne e têm alma, são únicos. Vivos...

DE CASA PARA O TRABALHO, DO TRABALHO PARA CASA

Júnior Pimenta

IDA 5251 PASSOS	RETORNO 5392 PASSOS	IDA 4509 PASSOS	RETORNO 4832 PASSOS
IDA 5482 PASSOS	RETORNO 5306 PASSOS	IDA 4231 PASSOS	RETORNO 4458 PASSOS
IDA 5634 PASSOS	RETORNO 5803 PASSOS	IDA 4206 PASSOS	RETORNO 4659 PASSOS
IDA 5289 PASSOS	RETORNO 5781 PASSOS	IDA 4151 PASSOS	RETORNO 4682 PASSOS
IDA 5797 PASSOS	RETORNO 5495 PASSOS	IDA 4265 PASSOS	RETORNO 4121 PASSOS
IDA 5656 PASSOS	RETORNO 5187 PASSOS	IDA 4359 PASSOS	RETORNO 4700 PASSOS
IDA 5436 PASSOS	RETORNO 4881 PASSOS	IDA 4127 PASSOS	RETORNO 4672 PASSOS
IDA 4697 PASSOS	RETORNO 4423 PASSOS	IDA 4083 PASSOS	RETORNO 4234 PASSOS
IDA 4725 PASSOS	RETORNO 4486 PASSOS	IDA 3982 PASSOS	RETORNO 4208 PASSOS
IDA 4356 PASSOS	RETORNO 4451 PASSOS	IDA 4042 PASSOS	RETORNO 3923 PASSOS

eliana borges floemas- 2004

Amir Brito Cadôr. Artista gráfico natural de São Paulo, realiza pesquisa sobre "Enciclopédia Visual" desde 2007. Publicou os livros *Learn to Read Art*, *A Night Visit to the Library*, *Specimen Book*, *Historia Natural* e *Elogio da Mão* pelas edições Andante. Vive e trabalha em Belo Horizonte.

Ana Cecília Soares. Jornalista, pesquisadora, crítica de arte e curadora. Especialista em Teorias da Comunicação e da Imagem (UFC) e mestranda em Artes pela Universidade Federal do Ceará. É uma das editoras do site e da revista *Reticências... Crítica de Arte*. Atualmente, pesquisa sobre a crítica processual e seus reflexos na escrita de arte, e investiga o diálogo entre performance e ritual. (anacicasoares@gmail.com)

Arthur do Carmo. Artista visual, interlocutor, crítico e pesquisador. Desenvolveu pelo Rede Nacional Funarte Artes Visuais 2009 e 2010 os projetos *Transamazônica* e *Fordlândia*. Foi curador das mostras *Orgânico* (Paço da Liberdade, 2011) e *Paolo Ridolfi - Transfigurações* (MuMA, 2013). Participa da Bolsa Produção para Artes Visuais VI (FCC, 2012-2014), sob orientação de André Parente, Maria Angélica Melendi e Keila Kern.

Bil Lühmann (São João da Boa Vista - SP, 1985). Artista visual. Desenvolve trabalhos com publicações, coleções e outros achados. Vive em Florianópolis - SC.

CavaloDada vulgo Reuben da Cunha Rocha (São Luís/MA, 1984). Escreveu os livros *Miragem no olho aceso* e *As aventuras de cavaloDada em + realidades q canais de TV*. Editou as revistas *Pitomba!* e *Randomia*. Traduziu textos de Allen Ginsberg, e. e. cummings, Gregory Corso, John Cage, Kodwo Eshun, William Burroughs e Kenneth Rexroth. Vive em São Paulo.

Elenize Dezgeniski. Fotografa, atriz e artista visual. Bacharel em Interpretação Teatral pela FAP, com especialização em História da Arte Moderna e Contemporânea pela EMBAP. Os principais temas em seus trabalhos são a memória, a afetividade e o corpo. Atua como curadora em artes visuais e desenvolve trabalhos em processos criativos de teatro e dança. Desde 2010 trabalha em parceria com a artista Faetusa Tezelli.

Eliana Borges (São Paulo, 1962). Artista visual e editora. Publicou, entre outros, o livro de artista *Tortografia* (Iluminuras, 2003), com Ricardo Corona, o livro *A arte em seu estado - História da arte paranaense* - Vol. I e II (Medusa, 2008), com Soleni T. Fressato e o múltiplo *Caçando palavras no jardim Cmyk* (Rede Nacional Funarte Artes Visuais 10 edição/Medusa, 2014). Participou de diversas exposições e performances no Brasil e no exterior.

Davi Pessoa Carneiro. Professor de língua e literatura italiana na UERJ, autor de *Terceira Margem: Testemunha, Tradução* (Editora da Casa, 2008) e tradutor de *A razão dos outros* (Lumme Editor, 2010), de Luigi Pirandello; *Georges Bataille, filósofo* (Edufsc, 2010), de Franco Rella e Susanna Mati; *Nudez*, de Giorgio Agamben (Autêntica, no prelo), e editor do blog: http://traduzirfantasmas.wordpress.com/

Eduardo Jorge (Fortaleza, 1978). Publicou *San Pedro* (2004), *Espaçaria* (2007) e *Caderno do Estudante de Luz* (2008) (ambos pela Lumme Editor, SP) e com Lucila Vilela, *Pá, pum* (Coleçao Elixir, BH, 2011).

Eugenio Montale (Gênova, 1896-1981, Milão). Poeta, jornalista e crítico musical italiano. Recebeu o prêmio Nobel de Literatura (1975) e a Láurea de Honra pela Universidade de Roma (1961). Publicou os livros *Ossi di seppia* (1925); *Le occasioni* (1939); *Finisterre* (1943); *Quaderno di traduzioni* (1948); *La bufera e altro* (1956); *Farfalla di Dinard* (1956); *Xenia* (1966); *Auto da fé* (1966); *Fuori di casa* (1969); *Satura* (1971); *Diario del '71 e del '72* (1973); *Sulla poesia* (1976); *Quaderno di quattro anni* (1977); *Altri versi* (1980); *Diario postumo* (1996).

Federico de la Vega (Santiago de Querétaro, 1981). Poeta e editor. Publicou: *Bestiario* (2013), com gravuras do artista Román Miranda; *Noche cerrada* (poesia, 2012) e *Veneno de distintos sabores* (conto, 2011). Dirige a revista *Separata*. Em 2011, iniciou o projeto de poesia *Un sauce de cristal*, em colaboração com o artista plástico José Manuel Navarro Dueñas "Meme". Também é editor de *El otoño recorre las islas* (Apoyarte, 2011), coleção dedicada à poesia e à arte. Foi duas vezes bolsista do "Programa Jóvenes Creadores", do Instituto Queretano para la Cultura y las Artes (IQCA, 2012 e 2007).

Faetusa Tezelli. Artista visual, arquiteta e figurinista, com especialização em História da Arte Moderna e Contemporânea pela EMBAP. Investiga a roupa na arte contemporânea, abordando relações entre corpo e ambiente. Desenvolve proposições artísticas com foco em processos colaborativos. Desde 2010 trabalha em parceria com a artista Elenize Dezgeniski.

Gabriele Gomes (Curitiba/PR, 1971). Estudou desenho e pintura no Istituto per l'Arte e il Restauro, Florença, Itália 1989/1990 e na Escola de Música e Belas Artes do Paraná 1991/1992. Trabalha com a linguagem visual e literária, pesquisando e produzindo textos, vídeos, fotografias, ações, objetos e pinturas. Autora do livro *Nós*. Integrou as mostras 3º Bienal de Artes Visuais do Mercosul (Santander Cultural, Porto Alegre, 2001) Arte Brasileño de Hoy (Sala de Armas de La Ciudadela de Pamplona, Espanha) O Estado da Arte (Museu Oscar Niemeyer, 2010) e Huston, we have a problem (Galeria Casa da Imagem). Vive e trabalha em Curitiba.

Joana Corona (1982-2014). Artista visual, poeta e pesquisadora. Doutorava-se em Teoria Literária pela UFSC, com pesquisa a partir da poética de Claudio Parmiggiani. Realizou exposições individuais e participou de diversas mostras coletivas no Brasil e no exterior. Publicou o livro "crostácea" (Medusa, 2011), e organizou a publicação "rastros", com textos de Bitu Cassundé, Davi Pessoa Carneiro, Joana Corona e Raquel Stolf (Editora da Casa, 2013).

Joaquín Edwards Bello, que assinava Jacques Edwards, nasceu em Valparaíso, no Chile, em 1887 e matou-se em Santiago, em 1968, com um colt Smith & Wesson. Escritor de experiências dadaístas e com um posicionamento político muito interessante. Filho de aristocratas, viveu durante 3 meses no Rio de Janeiro, escreveu textos que ironizavam os costumes da aristocracia e editou algumas revistas de cunho humorístico, entre elas *El Pololo*, com Alberto Díaz Rojas e Guillermo Feliú Hurtado. Recebeu os prêmios Nacional de Literatura (1943) e Nacional de Periodismo (1959), ambos no Chile. Publicou, entre outros, o romance *El inútil* (19100, *El monstruo: novela de costumbres chilenas* (1912) e *Metamorphosis* (1921).

Júnior Pimenta. Artista visual e um dos editores da revista *Reticências... Crítica de Arte*. Realizou algumas curadorias, mas tudo sempre atrelado ao seu pensamento de artista, então é melhor definí-lo como "artista-etc". Atualmente, desenvolve o trabalho *De casa para o trabalho, do trabalho para casa*, em que durante um ano irá contar os passos entre o mesmo percurso e experimentar a cidade através do andar. (jrpimenta@yahoo.com.br)

Manoel Ricardo de Lima. Poeta. Professor na Escola de Letras e no PPGMS/Unirio. Publicou, entre outros, *As mãos, Jogo de varetas, Geografia aérea* e *A forma-formante - ensaios com Joaquim Cardozo*.

Nylcéa Thereza de Siqueira Pedra. Tradutora e professora no Curso de Letras na Universidade Federal do Paraná. Traduziu para o português obras de Miguel de Cervantes, José María Merino e Andrés Neuman. Como professora, além de ensinar língua espanhola e suas literaturas, trabalha na formação de tradutores e professores de espanhol como língua estrangeira.

Raquel Stolf. Artista, pesquisadora e professora nos cursos de graduação e pós-graduação em Artes Visuais da UDESC. Desenvolveu pesquisas de Doutorado (2007-2011) e Mestrado (2000-2002) em Poéticas Visuais na UFRGS. Coleciona sabonetes de hotel, sons de uivos, ruídos de fins de vácuo, coisas brancas e silêncios (no projeto Assonâncias de silêncios). Coordena o selo independente Céu da boca, desde 2006, pelo qual vem editando suas proposições, publicações impressas e sonoras, que envolvem desdobramentos em instalações, micro-intervenções, ações, vídeos, fotografias, textos e desenhos.

Raúl Antelo. Professor titular de literatura da Universidade Federal de Santa Catarina e já lecionou em várias universidades americanas e europeias. É autor de *Crítica acéfala* (2008), *Ausências* (2009), *Maria com Marcel - Duchamp nos trópicos* (2010), entre outros.

Rodrigo Lara (Toluca, México, 1981). Licenciado em Artes Visuais (tendo recebido o título Suma Cum Laude), pelo Instituto Allende de Guanajuato. Fez mestrado em cerâmica - recebendo o título de louvor "James Nelson Raymond Fellowship" - na The School of the Art Institute of Chicago. Apresentou vinte e duas exposições individuais e participou de mais de cinquenta exposições coletivas dentro e fora do México. Seus trabalhos pertencem a coleções particulares no México, Canadá, Estados Unidos, Suíça, República Checa, França e China. Atualmente mora e trabalha em Chicago.

Vera Casa Nova. Professora da Faculdade de Letras da UFMG; Pesquisadora de Poéticas contemporâneas; Doutora em Semiologia pela UFRJ e pós-Doutora pela Ecole des hautes études em Sciences Sociales(Paris). Poeta e ensaísta. Tem livros publicados pelas editoras 7 Letras, Comarte e UFMG.

Waly Salomão (Jequié/BA, 1943). Foi poeta, letrista, ator eventual, articulador cultural, artista visual, homem público e diretor de espetáculos como *Gal fatal - A todo vapor*. É autor de *Algaravias* (1996), *Lábia* (1998) e *Pescados vivos* (2004). Em 2014, teve sua obra reunida em *Poesia total*. Seus poemas foram musicados por artistas como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Jards Macalé, João Bosco e Adriana Calcanhoto. Faleceu no Rio de Janeiro em 2003.

expediente

bólide
revista de literatura e arte
n. 5 março - abril - maio 2014
ISSN - 2317-226008

editores
eliana borges
joana corona
ricardo corona

designer gráfico
eliana borges

designer gráfico assistente
cauê corona

revisão
davi pessoa carneiro
ricardo corona

conselho editorial
annita costa malufe
carlos augusto lima
cristhiano aguiar
davi pessoa
isabel jasinski
raquel stolf
roberto echavarren
vera casa nova

capa bólide 1
maikel da maia
capa bólide 2
cintia ribas
capa bólide 3
vitor césar
capa bólide 4
thalita sejanes
capa bólide 5
gabriele gomes

distribuição nacional em livrarias
Editora Iluminuras Ltda
Medusa Editora e Produtora Ltda

www.editoramedusa.com.br
www.iluminuras.com.br
revistabolide@gmail.com
editoramedusa@hotmail.com

medusa
Av. Senador Souza Naves, 540 - casa 3
Curitiba - PR - Brasil - CEP 80.045-190
Caixa postal 5013 - CEP 80061-981

ILUMI/URAS
Rua Inácio Pereira da Rocha,389
São Paulo - SP - Brasil - CEP 05.432 - 011

incentivo
CAIXA GOVERNO FEDERAL BRASIL PAÍS RICO É PAÍS SEM POBREZA
projeto incentivado pelo programa de apoio e incentivo à cultura do município de Curitiba

oceano mínimo

camila almeida . jennifer roberta . josé guilherme pamplona
. karini pires . larissa thalia . leandro lunardi . thay libânio

Trabalho feito durante a oficina de publicação "Faça você mesmo", mediada pelos editores, no espaço da leitura Jardim Eucaliptos, em dezembro de 2013..