INFORMÁTICA NA EDUCAÇÃO: teoria & prática Porto Alegre, v.11, n.2, jul./dez. 2008. ISSN digital 1982-1654
ISSN impresso 1516-084X

Assonâncias de Silêncios: entre a palavra pênsil e a escuta porosa[1]

Assonances of silences – between the suspended word and porous listening

Maria Raquel da Silva Stolf
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Resumo: O presente texto busca investigar o processo de criação de uma proposição artística que estou desenvolvendo desde 2007: o CD de áudio Assonâncias de Silêncios. Este CD agrupa uma coleção de silêncios, sendo que o trabalho faz parte de minha pesquisa de doutorado, em que venho desenvolvendo investigações teóricas interseccionais à produção de proposições que utilizam o som, concatenando proposições sonoras que possuem várias versões, podendo ser desdobradas em instalações, ações, intervenções e vídeos. A partir de reflexões acerca de conceitos de silêncio, de uma escrita que leva em conta camadas de silêncio (palavra pênsil) e de relações entre os conceitos de assonância e repetição, indaga-se se estes conceitos transitam semanticamente na própria escuta. Deste modo, investiga-se o silêncio enquanto interrupção de sentido, o silêncio como ruído e um silêncio acústico: o silêncio como um meio para tentar começar a escutar, um silêncio que depende de quem ouve e escuta, pendente numa espécie de escuta porosa.
Palavras-chave: Proposições sonoras. Assonâncias de silêncios. Palavra pênsil. Silêncio acústico. Escuta porosa.

Abstract: This text investigates the process of creation of an artistic proposition that I have been undertaking since 2007: the audio CD Assonâncias de silêncios [Assonances of silences]. The CD is a collection of silences, and is part of my doctoral research, in which I have been conducting theoretical investigations intersectional to the production of propositions that use sound, concatenating sonorous propositions that have various versions, which can be turned into installations, actions, interventions and videos. Based on reflections on the concepts of silence, of writing that considers layers of silence (suspended words) and of relationships between the concepts of assonance and repetition, it questions if these concepts move semantically in listening itself. In this way, it investigates silence as an interruption of meaning, silence as noise and an acoustic silence: silence as a means to try to begin to listen, silence that depends on who hears and listens, suspended in a type of porous listening.
Keywords: Sonorous propositions. Assonances of silences. Suspended word. Acoustic silence. Porous listening.

STOLF, Maria Raquel da Silva. Assonâncias de Silêncios: entre a palavra pênsil e a escuta porosa. *Informática na Educação:* teoria & prática, Porto Alegre, v. 11, n.2, p. 53-66, jul./dez/2008.

1 Antecedentes

Os primeiros sons que escuto quando acordo pela manhã, antes ou depois do despertador tocar, constituem uma massa de ruídos composta por várias camadas que vão se entrelaçando, como uma trança de cabelo, como um novelo ou um prato de macarronada: camadas de sons de passarinhos, o rumor do ar em movimento, o vento que varre o começo do dia, outros pássaros passando pelos arredores do jardim e pela mata do terreno ao lado de casa, e sempre alguns carros, ao longe, arrastando um barulho de fumaça, que de perto mais parece o rumor de um móvel pesado sendo mudado de lugar. Por vezes, a chuva abafa as esquinas dos barulhos e alisa as escutas. Tudo isso concomitantemente, com sobreposições variadas e imprevistas: o vento respira mais forte ao mesmo tempo em que escuto o motor da geladeira branca, com seus grupos de ruídos e de silêncios planejados.

Conseguir escutar um ruído dentro da massa de barulho do dia, escutar uma só camada de silêncio ou a textura de um rumor dentro de um campo de barulho constituem exer-

[1] Este artigo foi construído a partir de um texto desenvolvido para a disciplina *Tempo e Subjetividade: Diferença e Repetição,* ministrada pelas professoras Tânia Mara Galli Fonseca e Rosane Neves da Silva, no Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, em 2008.

cícios presentes no processo de criação da proposição sonora *Assonâncias de Silêncios*. Venho capturando silêncios sonoros desde março de 2007, sendo que este trabalho decorre diretamente do processo de outros trabalhos artísticos, como *Lista de Coisas Brancas – coisas que podem ser, que parecem ou que eram brancas* e o CD de áudio *FORA [DO AR]*. *Assonâncias de Silêncios* consiste numa coleção de sons, em que alguns silêncios são gravados cotidianamente, em diferentes contextos, e outros são retirados de fragmentos de filmes ou documentários, de falas de programas de televisão, de sites de bibliotecas de áudio e de músicas. O CD de áudio que agrupará os silêncios (ainda em processo de construção) divide-se em quatro blocos: um que reúne alguns silêncios possíveis (denominado *coleção de silêncios*); outro bloco chamado *subtrações-decalagens*, com experiências em que diminuo o volume de gravação até o ponto zero; outro que reúne falhas em diferentes gravações, registrando variações de uma mudez acidental; e um bloco denominado *contra-silêncios*, que reúne silêncios ruidosos, ruídos silenciosos e silêncios impossíveis, entre outras possibilidades (como por exemplo: alguns incidentes para inserir em silêncios – sons de vidro quebrando, de latidos, de batida de porta, de mosquito zunindo, de grito súbito, de algo indefinido).

2 Nuvem Investigativa

Assonâncias de Silêncios faz parte de um processo de pesquisa[2] em que venho desenvolvendo investigações teóricas interseccionais à produção de trabalhos que utilizam o som, construindo *proposições sonoras* que possuem várias versões, podendo ser desdobradas em instalações, ações, intervenções e vídeos. O conceito *proposição sonora* surge a partir da noção de que o artista é um propositor de experiências não necessariamente visuais, envolvendo outros sentidos, assinalada pelos artistas neoconcretos brasileiros, como Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica, nos anos 60.

Num texto de 1968, Lygia Clark escreve: "Somos os propositores: somos o molde; a vocês cabe o sopro, no interior desse molde: o sentido de nossa existência. Somos os propositores: nossa proposição é o diálogo [...]" (CLARK, 1986, p. 61). A partir de propostas como *Caminhando* (1963), *Respire comigo* (1966) e *Diálogo de mãos* (1966) ela assinala que "[...] a proposição nos faz tomar consciência de nosso próprio corpo [...]" (CLARK, 1998, p. 188), incitando uma "[...] recuperação do sentido de nossos gestos rotineiros [...]" (CLARK, 1998, p. 188). Reencontrar os sentidos de nossos sentidos, estremecer os gestos cotidianos implicam em tentar micro-mover as ações petrificadas ou anestesiadas, como respirar, caminhar, ouvir, escutar. Tentativas que dialogam com a idéia de que cada proposição pode ser desdobrada, deslocada e ressemantizada quando ouvida em outros contextos e intersectada com outras percepções. Proposições sonoras apresentam-se como planos de partida e podem solicitar uma participação do corpo, de ações físicas, como podem solicitar *atos mentais*, esperas e outras situações, como modulações de escuta.

Para tanto, busca-se pensar ressonâncias, intersecções, desvios e deslocamentos entre sons, textos e contextos, propondo articulações entre algumas questões que atravessam minha produção. São elas: como articular relações entre a palavra (escrita e falada) e a escuta em minhas proposições? Como colocar a escuta em suspensão? Como pausar um texto ou interromper sentidos? Como propor uma escuta que perceba e pense modulações entre barulho, ruído e rumor? Como propor uma escuta de silêncios? É possível articular interrupções ao inserir proposições sonoras em contextos urbanos e/ou domésticos? Como são concatenados meus CDs de áudio e como ocorrem os desdobramentos das proposições sonoras em instalações, ações e intervenções sonoras? Que relações minha produção articula entre texto e som, entre som e contexto?

Estas interrogações passam a constituir uma outra versão de minha *nuvem investigativa*[3] Versão entendida aqui como o "[...] ato ou efeito de verter ou de voltar [...]" (CUNHA, 2007, p. 818), onde uma nuvem volve, entorna, faz transbordar ao mesmo tempo em que muda de posição ou de sentido e retorna, se repete. Como propõe Gilles Deleuze (1988, p. 22), "[...] repetir é comportar-se, mas em re-

[2] Pesquisa de doutorado, provisoriamente denominada *Entre a Palavra Pênsil e a Escuta Porosa* [investigações sob proposições sonoras], desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS desde 2007, com a orientação do prof. Dr. Hélio Fervenza.

lação a algo único ou singular, algo que não tem semelhança ou equivalente. Como conduta extrema, esta repetição talvez seja o eco de uma vibração secreta, de uma repetição interior e mais profunda ao singular que a anima. [...] Não acrescentar uma segunda e uma terceira vez à primeira, mas elevar à 'enésima potência' [...]".

Nesta outra nuvem investigativa, o trânsito branco – bem branco – deu o branco ganha uma versão sonora (do latim sonoru: o que produz som, que soa, emite som) e acústica (do grego *akoustiké*: que diz respeito ao ouvido, referente à audição e à escuta)34. Talvez um pouco mais dispersa e espalhada, ela é tão volúvel quanto a primeira e a ela intimamente atrelada. Se o que caracteriza uma nuvem é a suspensão, ser instável e cambiante decorre desta flutuação constitutiva. E, nenhuma nuvem é nova e ao mesmo tempo ela é sempre insubstituível, sendo que as dúvidas e perguntas que a compõem evaporam dos processos e proposições artísticas, que por sua vez, estão engatados, como vagões ou vapores, em processos e em trabalhos anteriores e assim por diante.

Deste modo, algumas das perguntas acima indicadas foram pensadas a partir do processo de criação da proposição *Assonâncias de Silêncios*, sendo que no presente texto tentarei sondar brevemente essas questões, tecendo algumas conversas com outros autores.

3 Entre a Palavra Pênsil e a Escuta Porosa

Em *Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido*, livro onde Pierre Cabanne entrevista Duchamp, o artista responde à pergunta – *Você realmente ama as palavras?* – com as seguintes colocações:

> – Ah! Sim, as palavras poéticas.
>
> – Qual é a palavra mais poética?
>
> – Não tenho idéia. Não tenho nenhuma agora à minha disposição. Em todo caso, são as palavras deformadas pelo seu sentido.
>
> – Os jogos de palavras?
>
> – Os jogos de palavras, sim; as assonâncias, palavras como esta, o retard en verre (retardo em vidro); esta me agrada enormemente. Ao inverso, isto quer dizer alguma coisa. (CABANNE, 1997, p. 153)

Duchamp possui uma relação instigante com a escrita em sua produção, seja nos títulos de seus *ready-mades*, que constituem jogos de palavras, seja em trabalhos em que ele insere o texto no próprio objeto, imagem ou filme, além dos escritos do artista. Seus jogos de palavras constituem espécies de *acontecimentos de linguagem* enigmáticos e perturbadores, que supõem o humor. E se Deleuze (1998, p. 82) sublinha que "[...] o humor é atonal, absolutamente imperceptível, faz alguma coisa fluir [...]", é o humor que "[...] faz uma língua gaguejar, que lhe impõe um uso menor ou constitui todo um bilingüismo na mesma língua [...]" (DELEUZE, 1998, p. 83). Apontando os não-sentidos de Lewis Carroll, Deleuze enfatiza que não se trata de jogos de palavras, mas de "[...] acontecimentos de linguagem, uma linguagem minoritária tornada ela própria criadora de acontecimentos [...]" (DELEUZE, 1998, p. 83).

Na entrevista anteriormente citada, Duchamp assinala que as palavras poéticas são as palavras deformadas pelo seu sentido. Estranho jogo, este lance de Duchamp: se são os sentidos que alteram a forma das palavras, existem palavras com sentidos assentados, conformados ou encaixados? Em que a escrita poética pressupõe uma manipulação sinuosa e íngreme dos sentidos? Outro lance: ao inverso, as coisas querem dizer alguma coisa. As assonâncias, as repetições e os embaralhamentos. Como pensar uma escrita na qual aconteçam *assonâncias de silêncios*?

Talvez uma escrita pênsil leve o silêncio em conta, na medida em que ela parte da tentativa de criar alianças movediças ou não-relações entre o que se vê e o que se diz. Ou, ao passo em que ela parte do pressuposto sublinhado por Deleuze (1998, p. 11), em que "Há apenas palavras inexatas para designar algo

[3] Em minha pesquisa de mestrado, intitulada *Espaços em Branco: entre vazios de sentido, sentidos de vazio e outros brancos* (Mestrado em Poéticas Visuais, Pós-Graduação em Artes Visuais, UFRGS, 2000-2002, orientação do Prof. Dr. Hélio Fervenza), percebi que uma espécie de *nuvem investigativa* atravessava minha produção: o branco (branco que veda, obnubila e preenche), o em branco (vazio, espaço em branco, silêncio) e o deu o branco (interrupção de sentido, instante suspenso de não-saber, ruído).

[4] Foram consultados alguns dicionários de etimologia e de língua portuguesa: Cunha (2007), Ferreira (1992ª), Ferreira (1992b), PRIBERAM (2009).

exatamente [...]". Precisar algo sempre supõe *imprecisá-lo*? Urge pender e escorregar para poder dizer, escrever algo precisamente?

Uma palavra pênsil implica uma escrita inclinada, oblíqua, uma escrita enquanto processo de suspensão, flutuação. Tal qual a descida veloz numa rua íngreme, o arrebatamento por um sono avassalador ou a inclinação invisível dos ouvidos para escutar algo. Uma palavra-ponte pênsil que oscila temporariamente quando algo passa entre suas extremidades.

Nas faixas denominadas *Acidentes da Fala* (faixas 7, 8 e 9) do CD de áudio *FORA [DO AR]*, captura-se da fala instantes silenciosos em que não se sabe a próxima palavra, quando se tropeça, se oscila e se titubeia (n)a língua, quando a palavra treme e se abre a vazios infinitesimais de sentido. Há aqui um interesse pelas errâncias, desvios e enganos da palavra falada e pensada. Abaixo, os textos do encarte de *FORA [DO AR]* indicam também relações de intersecções entre uma faixa e outra:

> 7. acidentes da fala [tradução]
>
> Tradução de acidentes da fala. Ih cazepa.
>
> - Ouvir acidentes da fala [tradução; esse-essa; as coisas não são diretas] antes de dormir. Possíveis desconfortos com a fala durante o dia podem ser amenizados ou até apagados.
>
> 8. acidentes da fala 2 [esse-essa]
>
> Acidentes da fala: quando não se acha a palavra a se dizer. Quando a língua vacila. Quando as palavras não conseguem [concatenar sentidos].
>
> 9. acidentes da fala 1 [as coisas não são diretas]
>
> Idem faixas 7 e 8. Micro-esvaziamentos de linguagem. Incompletude e incomunicabilidade das coisas. As faixas 7, 8 e a 9 são subtrações de uma entrevista gravada [em maio de 2003], onde capturo de minha fala instantes escorregadios. Quando a palavra oscila [na ponta da língua] e não sai pela boca. (STOLF, 2004, encarte de CD)

O plano de partida consiste na apropriação de uma fala gravada em outro contexto (uma entrevista que gravei numa determinada situação) e na seleção de instantes quando se hesita entre uma palavra e outra, quando uma palavra parece precária ou imprecisa para modelar um sentido (ou vice-versa?) e insuficiente, ela gagueja e pode não ser dita. Se *as coisas não são diretas*, propõe-se escutar esse espaço entre as palavras, o tempo indireto entre um pensamento e outro. Tenta-se esculpir o avesso de uma palavra, modular sua tradução em ruído ou em silêncio de sentido.

FORA [DO AR] tenta propor pausas para escutar os ruídos de fundo da fala (ou a fala como ruído de fundo) e os ruídos de fundo do silêncio (ou o silêncio como fundo do ruído), mesmo que seja preciso imaginá-los, reinventá-los, remodelá-los ou retê-los em relações que os indiquem.

O uso do texto em minhas proposições pressupõe um processo de escrita onde a palavra pode ocupar espaço e tempo, onde existem múltiplas possibilidades de materializá-la (a palavra sólida, visível, invisível, muda, cega, surda, sonora). Há também uma atração pela falsa imobilidade da palavra escrita, palavra-imagem, palavra-vulto.

Os processos de escrever e construir proposições artísticas são intersectados, entretecidos, amalgamados. O ato de escrever catalisa tanto os começos de meus processos de criação, como constitui um método de desdobramento de uma coisa em outra, em que uma proposição se desdobra em múltiplas versões ou camadas, seja a partir da escrita de títulos ou de textos inseridos via diferentes meios e materiais (a palavra desenhada, falada, impressa, gravada, videografada). E ler ou escutar um texto videografado ou gravado torna-o algo aderente, suscetível.

Se como sublinha Tony Godfrey, quando utilizadas pelos artistas, as palavras existem sempre numa dada situação ou contexto (seja ele o ar, uma página, um vídeo, um objeto, uma sala, uma cidade etc.), sentidos são concatenados e alterados nessas relações e fluxos. E talvez alguns procedimentos possam também constituir modos ou possibilidades de escrita. Em que, por exemplo, a escrita entraria num devir-desenho (num devir-linha, devir-sombra, devir-desígnio, devir-contorno) ou num devir-vídeo (num devir-tempo, devir-cross-dissolve). Se a palavra sofre o fluxo de ser falada ou escrita, desenhada ou sussurrada, fotografada ou gravada, se sentidos acontecem justamente nessas fronteiras[5], podemos

[5] Gilles Deleuze, em *Lógica do Sentido*, sublinha que existem três relações diferentes numa proposição verbal: a designação ou indicação, a manifestação e o significado. O sentido se distingue tanto do objeto físico (indicação), como do vivido psicológico e das representações mentais (manifestação) e dos conceitos lógicos (significação): ele é a *quarta dimensão*

pensar o silêncio também enquanto não-relação, relação movediça, situação entre as palavras e as coisas.

Em meu processo e proposições, escrever implica um desejo de inclinar as palavras, até que sentidos tombem, escorreguem. Implica em empilhá-las infinitamente, como fatias opacas. Escrever interrompendo. Escrever a vácuo.

Maurice Blanchot (2001) assinala que as palavras estão em suspenso. A escrita ficcional constitui uma fala errante, que atua como espaço de vertigem e espaçamento, fissura e exterioridade. As palavras, "[...] longe de esclarecer algo, carregam a totalidade da interrogação [...]" (BLANCHOT, 2001, p. 29):

> As palavras estão em suspenso; essa suspensão é uma oscilação muito delicada, um tremor que não as deixa nunca no lugar.
>
> – No entanto, elas também são imóveis.
>
> – Sim, de uma imobilidade mais movediça do que tudo que se move.
>
> A desorientação age na palavra, por uma paixão de errar que não tem medida. (BLANCHOT, 2001, p. 66)

Uma escrita que tomba sentidos, uma palavra que estremece a ponte. Uma palavra num devir-silêncio. Mas, um tremor retira as coisas do lugar. Um tremor na fala abala a conversa, tremula a escuta. Um tremor na escrita também tremula seu silêncio. E, se como propõe Blanchot (2001), as palavras são móveis-imóveis, uma escrita que pode se transformar em outra coisa, uma escrita que pende, oblíqua, articula essa suspensão-fixidez. Uma escrita que leva em conta o silêncio. Em que se tenta escrever a partir e com silêncios. Tanto o silêncio como modulação de escuta, como o silêncio enquanto tática para interromper sentido.

Para André Comte-Sponville (2000), o silêncio também não é ausência de som, mas nem por isso constitui a possibilidade de sentido:

> Porque há dois silêncios, [...] ou duas maneiras de pensá-lo, ambas antagônicas e que definem mais ou menos (enquanto estivermos no discurso) duas filosofias. [...] o silêncio nada mais é, de início, que a 'falta de sentido' de tudo, e do próprio sentido. É outro nome do real. De fato, para nós, que falamos, o silêncio é ausência, não de ruído, mas de sentido. Portanto, um som pode ser silencioso (sempre o é, quando ninguém o interpreta), e pode dar-se que um silêncio seja sonoro. É o Caso do eco das ondas ou das renúncias. (COMTE-SPONVILLE, 2000, p. 185)

Se o silêncio é sonoro, ruidoso, como pensá-lo como ausência de sentido? Comte-Sponville sublinha que o silêncio é um *outro nome do real*, sendo que o plano sobre o qual o silêncio se define não é somente o da linguagem, mas o do mundo além da linguagem. O silêncio não é *a falta de uma palavra* mas constitui *o pleno de um real*,que *não significa nada*: "[...] 'tudo é silêncio' (tudo, até a linguagem!), e esse silêncio, aqui e agora, é o mundo. Esta luz numa parede, este pio de passarinho de manhã, este frescor, a sombra de uma árvore, uma pedra, um raminho... Silêncio e paz. [...] Só existe o real, e o real é tudo, e sempre presente, e não significa nada [...]" (COMTE-SPONVILLE, 2000, p. 330).

Já para John Cage (CÓDIGO 3, 1978), o silêncio constitui *a múltipla atividade que não cessa de nos rodear*, ou seja, há sempre um som para ser ouvido, sendo que *o silêncio, na realidade, não existe*. E, se *o silêncio é simplesmente... uma questão mental... uma questão de saber se uma pessoa está escutando os sons que não está provocando*, se *o silêncio é um meio de ouvirmos o que nos cerca*, pode-se pensar o silêncio como um meio para tentar começar a escutar. Um silêncio acústico, que depende de quem ouve e escuta, pendente em quem ouve e escuta[6]. Pois se ouvimos o silêncio (como fundo de tudo) o tempo todo, talvez só o escutamos em momentos rarefeitos.

da proposição, é o *expresso* da proposição, espécie de *incorporal na superfície das coisas*, acontecimento que insiste ou subsiste na proposição. O sentido possui uma neutralidade, sendo indiferente ao particular e ao geral, ao singular e ao universal, ao pessoal e ao impessoal. Ele não se confunde nem com a proposição nem com as coisas designadas. O sentido acontece entre as palavras e as coisas.

[6] Para Roland Barthes (1990, p. 217): "*Ouvir* é um fenômeno fisiológico; *escutar* é um ato psicológico. Pode-se descrever as condições físicas da audição (seus mecanismos), recorrendo-se à acústica e à fisiologia da audição; a escuta, porém, só se pode definir por seu objeto, ou, se preferirmos, sua intenção." Barthes (1990) propõe três tipos de escuta: uma escuta do índice, em que se escuta num estado de alerta; uma escuta dos signos, de decifração, em que se escuta segundo certos códigos; e uma escuta que não visa signos determinados, nem aquilo que é dito ou emitido, mas *aquele que fala, aquele que emite*, uma escuta que se desenvolve num espaço intersubjetivo e que é ativa, uma escuta que fala, circula, desagrega e que inclui o inconsciente e uma polissemia (ao contrário de uma escuta apenas intencional, concebida como um *querer ouvir* inteiramente consciente).

O silêncio entendido como ausência de som inexiste. Ele é antes a multiplicidade de sons, é burburinho, rumor do mundo. Como assinala o próprio Cage (1985, p. 98): "Nenhum som teme o silêncio que o ex-tingue. E nenhum silêncio existe que não esteja grávido de sons." O silêncio ganha uma potência, uma dimensão de pausa e plano de partida, consistindo num motor ou alavanca para a invenção de algo.

> O problema não é mais fazer com que as pessoas se exprimam, mas arranjar-lhes vacúolos de solidão e de silêncio a partir dos quais elas teriam, enfim, algo a dizer. [...] Suavidade de não ter nada a dizer, direito de não ter nada a dizer; pois é a condição para que se forme algo raro ou rarefeito, que merecesse ser dito. (DELEUZE, 1992, p. 161-162)

Escrever a partir e com silêncios talvez implique esse algo rarefeito mencionado por Deleuze (1992). Escrever rarefazendo, desaglomerando, diluindo, desaparecendo. Escrever entre uma coisa e outra, de través, de soslaio.

O processo de escrita como uma turbulência macia, um gole de vazio, um atrito entre o silêncio e o sentido. A escrita como um atrito entre as duas interrupções de Blanchot (2001): entre a interrupção que permite a troca, pausa atenta que estimula a continuidade, e a interrupção enigmática, que introduz uma espécie de *espera*, distância irredutível, abismo hiperbólico – estado neutro. Na primeira interrupção, o intervalo possibilita um revezamento na conversa, onde a descontinuidade é imprescindível, pois garante a troca e move o diálogo. A ruptura da pausa, mesmo fragmentando, perturbando ou embaraçando a conversa, produz uma manutenção do *jogo da palavra comum*, possibilitando a articulação de sentido e revelando o *senso comum como horizonte.* Blanchot (2001) sublinha que esse tipo de interrupção constitui uma espécie de *respiração do discurso*. Mas, há um outro tipo de interrupção, que propõe a espera que determina a distância entre dois interlocutores, uma espécie de distância irredutível, indomável, indecomponível e irresistível. Uma falta de ar que exerce um fascínio, talvez por paralisar sentidos ou pressupor a alteridade como condição dessa interrupção. Uma interrupção que cria uma disjunção de sentido, uma disjunção na troca de sentidos.

Segundo as reflexões de Roland Barthes (*apud* PELBART, 1989, p. 89): "Todo sentido repousa sobre o conflito – quer dizer, a escolha de um termo 'contra' outro. Todo conflito gera sentido. Escolher um e rechaçar outro é sempre sacrificar em favor do sentido, é produzir sentido [...]". Para sair, desarmar o *jogo do paradigma* (para Barthes, a oposição que catalisa o sentido), urge o articular o Neutro. O Neutro é um estado intenso ou intensivo que rejeita a oposição binária e arruína o sentido produzido por ela. Constitui-se enquanto *operação de guerrilha silenciosa e cansada*, onde o silêncio e a fadiga são suas táticas.

Para Barthes, o silêncio vinculado ao Neutro não consiste na interrupção do fluxo verbal, até porque "[...] uma mera interrupção do fluxo verbal não é forçosamente silenciosa, isto é, pode ser o lugar significante por excelência, o implícito de um crime, a ironia política, enfim uma estratégia mundana." (BARTHES *apud* PELBART, 1989, p. 90) O silêncio que Barthes solicita "[...] está mais próximo do silêncio cético, que é o silêncio sem razão, sem implícito, silêncio do pensamento [...]" (BARTHES *apud* PELBART, 1989, p. 90). Um silêncio que pende para o Fora, para uma errância, um silêncio sem sentido.

Deleuze (1992) assinala que a subjetividade emerge do Fora, ou melhor, o Fora, sendo móvel e maleável, ao dobrar-se, torna-se subjetividade. Como uma espécie de linha que se dobra, curva e forma uma espécie de bolsão, um buraco, um dentro:

> Não é uma linha abstrata, embora ela não forme nenhum contorno. Não está no pensamento mais do que nas coisas, mas está em toda parte onde o pensamento enfrenta algo como a loucura e a vida, algo como a morte. [...] Creio que cavalgamos tais linhas cada vez que pensamos com suficiente vertigem ou que vivemos com bastante força. (DELEUZE, 1992, p. 136-137)

Viver diretamente ou inteiramente nesta linha seria impraticável e impossível. E, a dobradura da linha constitui o que Foucault denominou de processo de subjetivação, que implica a produção de modos de existência ou de estilos de vida. Peter Pál Pelbart (1989) sublinha a subjetividade como um modo de curvatura, de inclinação das forças do Fora, através da qual um interior é criado, com suas "[...] partículas desaceleradas segundo um ritmo próprio e uma velocidade específica, onde

nos tornamos mestres de nossa velocidade, relativamente mestres de nossas moléculas e singularidades [...]" (PELBART, 2000, p. 59). O Fora, supostamente sumido, reaparece enquanto estratégia: "O fora ganha uma surpreendente imanência subjetiva [...]" (PELBART, 2000, p. 58).

Mas, como pensar este silêncio do Fora, este silêncio sem implícito? Como gravar este campo sem sentido de silêncio? Como escutar silêncios imanentes? Como registrar *silêncios imantados* [7]?

4 Notas Oblíquas [versão 1]

Como construir um silêncio sonoro, uma pausa sonora, uma pausa acústica? Pelo deslocamento entre um som e sua emissão? Pela distância entre sua origem e sua re-inserção em outro contexto? Pela palavra-desvio? Com uma escrita pênsil? Num processo de escrita que pende? Com um texto que desvia, que deseja? Com um texto-abismo?

Como começar uma coleção de silêncios? Como continuar uma coleção de silêncios?

Gravar os barulhos da noite em espaços fechados.

Modos de estar dos silêncios do que está fora de mim, mas me atravessa. Um silêncio que alisa, que introduz uma camada subcutânea no dia. O que silêncios de diferentes espaços e contextos têm em comum? No que eles diferem? Ou eles se parecem porque diferem?

Se o silêncio não tem sentido, ele pode agenciar sentidos?

Os silêncios se repetem. O que de um silêncio alitera com o outro? O que de um silêncio avizinha com o outro?

Os motores, os ruídos, os chiados, os silêncios roídos.

Talvez produzir silêncios implica em produzir barulhos, ruídos, rumores.

O silêncio de uma casa vazia. O silêncio de uma casa desocupada é aterrador, assustador. O silêncio de uma casa cheia é opaco.

Os silêncios, no plural. Camadas de cílios, camadas de vento, camadas *infra-mince* de sons. Se *mince* significa algo sutil, tênue, leve, muito pequeno, mas também algo de pouca importância, algo *infra-mince* é algo com espessura abaixo do sutil, abaixo do transparente, quase imperceptível, um mínimo que subsiste, que insiste. Para Marcel Duchamp (1989, p. 20-24): "O calor do assento (que se acaba / de deixar) é *infra-mince* [...]". "A diferença (bidimensional) entre / 2 objetos feitos em / série [saídos do / mesmo molde] / é um *infra-mince* / quando o máximo / (?) / de precisão é / obtido [...]" (DUCHAMP, 1989, notas 4 e 18). "Calças de veludo - / seu zunido agudo (no andar) pelo / roçar das duas pernas é uma / separação *infra-mince* indicada / pelo som. (não é um som *infra-mince*?)" (DUCHAMP, 1989, nota 9).

O silêncio da noite, da madrugada, da manhã.

O silêncio de alguém, de algo, de algum lugar pode ser o barulho de outro alguém, de outro algo, de outro lugar.

O que acontece quando extraio silêncios de filmes e de documentários?

Deslocamentos de silêncios, relocamentos de silêncios, locações de silêncios. Aluga-se silêncios.

Como um silêncio te afeta? Como os silêncios nos afetam? Ou talvez os maiores silêncios sejam os que não estão gravados, pois eu 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, dos olhos, do nariz. Um devir-silêncio, um estar numa zona de vizi-

[7] Lygia Pape (1983), que participou e desdobrou as experiências neoconcretas brasileiras, propôs o conceito de *espaços imantados*: "A partir de minhas andanças de carro pela cidade – porque eu ando muito de carro – fui percebendo um tipo novo de relação com o espaço urbano, assim como se eu fosse ma espécie de aranha tecendo o espaço pois é um tal de vai daqui, cruza ali, dobra adiante, sobe e desce em viadutos, entra e sai de túneis, eu e todas as pessoas da cidade, que é como se passássemos a ter uma visão aérea da cidade e ela fosse uma imensa teia, um enorme emaranhado. E eu chamei de 'espaços imantados' porque aquilo tudo era uma coisa viva, como se eu fosse caminhando ali dentro a puxar um fio que se trançasse e se enovelasse ao infinito. E o camelô também seria uma forma de espaço imantado, no sentido de que ele chega assim numa esquina, abre aquela malinha e começa a falar, criando de repente ma imantação, com as pessoas todas se aproximando, se ligando àquele discurso irregular, às vezes curto, às vezes longo, e de repente ele fecha a boca, fecha a caixinha e o espaço se desfaz." (PAPE, 1983, p. 47)

[8] Tânia Galli disse-me esta frase em sala de aula.

nhança 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.

Vulto: os silêncios são vultos. Ou: quais são os vultos dos silêncios?

O silêncio como modo de escuta, os silêncios da escuta. Silêncio de pensamento.

Cinqüenta silêncios por ano.

Há uma banalidade dos silêncios. Eles são *infra-ordinários*. Georges Perec (1989), em *L'Infra-ordinaire*, pergunta-se como descrever o que se passa a cada dia e que se repete banalmente, como interrogar o que é comum, o que é ordinário, cotidiano, como falar desse *ruído de fundo*, incessante e rasteiro? Talvez, como propõe o próprio Perec (1989), 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.

Os silêncios infra-estruturam o cotidiano.

Seria possível baixar o volume do mundo? Seria possível baixar o volume da boca?

Mas, se o mundo não tem sentido, somos nós que imprimimos sentido nele, talvez seja preciso baixar o volume de sentido da escuta. Interromper a escuta de significados e boiar na escuta atenta de um animal, que pressente a presença de algo ao longe, com focos afunilados de audição, com túneis de escuta. O ouvido está sempre à espreita, como um animal ou como a escrita, como fala Deleuze (1988-1989).

Talvez o silêncio acontece quando há um rebaixamento de sentido, quando há uma perda de relação. Os silêncios como intervalos, pois eles só acontecem em relação a alguma coisa e fora de toda relação.

Como o desejo, os silêncios implicam agenciamentos, situações silenciosas, conjuntos de coisas e situações.

Espaço liso: o lado de dentro é modulado pelo lado de fora. Silêncios são modulados por espaços e tempos. Somos modulados por silêncios imperceptíveis. Somos uma nuvem de micro e macro-silêncios.

Os silêncios do terreno baldio e os silêncios de um corredor vazio. Os silêncios das igrejas cheias ou vazias. Os silêncios de alguém que não falou. Os silêncios deste instante, deste fragmento franzino de noite chuvosa, sem chuva, mas chuvosa, como um vulto sobre a mesa de jantar.

Os intervalos se repetem, como células que se subdividem e se proliferam, sem fazer ruído. Os intervalos se deslocam, como esquecimentos ou assimetrias do dia.

Seria possível criar, concatenar, agenciar condições de escuta de silêncios?

Por vezes, os silêncios são decepcionantes.

Uma coisa é minha escuta (de algo que parece silencioso). Para gravar silêncios é preciso ser afetada por uma situação silenciosa, é preciso escutá-los. Outra coisa é a escuta do outro. Como propor silêncios para o outro?

O sentido é algo difícil de eliminar. Uma árdua tarefa: tentar não arquitetar sentido.

Como propor silêncios na escuta do outro? Talvez pela diminuição da audição? Trabalhando com limites de audibilidade? *Ouvindo de ouvidos bem fechados*?[8]

Criar dificuldades nas escutas e na audição, criar um limite do audível para tentar propor a escuta de silêncios.

Mas, existem alguns silêncios mais sonoros do que outros, existem espécies de silêncios, como diria Georges Perec (1989). Ou talvez os silêncios agenciem espaços de dúvida, espaços em branco, *brancos acústicos*?

Para colecionar silêncios é preciso selecioná-los, escrutiná-los, esmiuçá-los, alisá-los ou repeti-los, diferenciando suas planuras, suas agruras, nervuras. É preciso esburacar a escuta para perceber silêncios.

Há também os silêncios das falhas nos aparelhos, das falhas nas maquinarias.

Lapidar silêncios: editar seus começos e seus finais, seus volumes e suas dobras, suas bordas.

Mas o silêncio não é uma surdez.

Ou se silencia pela interrupção, pelo intervalo ou pelo micro, pela desproporção.

No processo de gravação de silêncios, quando não há nada para gravar, se deve gravar. É preciso tomar cuidado com as atrações por marcos sonoros, que imprimem sentidos nos silêncios. Como não suscitar sentido? Como manter a pausa, a rachadura de linguagem?

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

(Coisas que podem ser, que parecem ou que eram silenciosas)

Rumores (ruídos de coisas que se deslocam) que podem ser, que parecem ou que eram silenciosos.

Silêncios que podem ser, que parecem ou que eram.

Os silêncios parecem ser *infra-ordinários*. E o infra-ordinário é múltiplo e multiplicador, ele transborda horizontalmente e insinua uma relação com o infinito. Ele instiga uma vertigem, pois acontece aqui e agora, lá e acolá, a todo e qualquer instante, numa incontinência incessante. Os silêncios se repetem mas não se alcançam, eles continuam a se deslocar no tempo e nos espaços.

A coleção de silêncios será sempre incompleta e plena por um possível.

O silêncio do pensamento como um "[. . .] optar pelo vácuo ao ar livre [...]" (SAN[G], 1999, p. 149).

Anotar silêncios, descrever intervalos, indicar ou tentar reter silêncios.

Silêncios desmaiados.

Silêncios embrulhados, embarulhados, pênseis.

Silêncios roídos, silêncios ruidosos, ruídos roídos.

Os ratos são silenciosos. Alguns guinchos e nada mais, sempre à espreita.

Em 12/02/2008, a paralisia (silêncios – interrupção de sentido) teve uma trégua. Algumas idéias arejaram o processo de coleta, extração, rapto e captura de silêncios.

Talvez, antes de cada silêncio será falada a sua temperatura (sete graus) e o seu temperamento (silêncio monossílabo; toco; rútilo).

Um zero sonoro. Um zero no ouvido. Um zero no olvido.

As camadas de um silêncio:
o atrito da respiração
o ar do quarto
passarinho lá fora
carros ao longe
sibilos emaranhados de pessoas na rua
a geladeira
carros mais perto
coço a cabeça.

O silêncio tem algo de som de sol.

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

Ela dorme com os ouvidos 23:18. Com os ouvidos 23:19. Estalos de uma imagem rarefeita bóiam.

A escuta pode ser modulada por silêncios. Como ilhas lisas, escorregadias.

Ela quase se afoga em silêncios ou em palavras?

Qual é o ruído da escuta? Qual é o rumor da escuta?

5 Notas Oblíquas [versão 2]

Se há "[...] uma potência própria da repetição, potência que também seria a do inconsciente, da linguagem, da arte [...]" (DELEUZE, 1988, p. 15), colecionar silêncios que se repetem ou capturar repetições de silêncios pressupõe lidar com esta potência *à flor do ouvido*, implicando em modular potências de escuta a partir de nossa insuficiência acústica e de nossas ignorâncias auditivas.

> Ao escrevermos, como evitar que escrevamos sobre aquilo que não sabemos ou que sabemos mal? É necessariamente neste ponto que imaginamos ter algo a dizer. Só escrevemos na extremidade de nosso próprio saber, nesta ponta extrema que separa nosso saber e nossa ignorância e que transforma um no outro. (DELEUZE, 1988, p. 18)

Talvez só escutamos nesta extremidade da qual fala Deleuze (1988). E o processo de construção de uma coleção de silêncios também pressupõe esta extremidade, este movimento entre saber e não-saber, entre ouvir e não-ouvir, entre escutar e não-escutar.

Deleuze (1988) ressalta que Raymond Roussel foi um dos grandes repetidores da literatura, pois elevou a potência patológica da linguagem a um nível artístico superior. Roussel trabalhou, em todas as suas obras, com palavras de duplo sentido (os homônimos) e

> [...] preenche toda a distância entre estes sentidos com uma história e objetos duplicados, apresentados duas vezes; deste modo, ele triunfa sobre a homonímia em seu próprio terreno e inscreve o máximo de diferença na repetição, como no espaço aberto no seio da palavra. [...] Roussel criou uma pós-linguagem, em que tudo se repete e recomeça, uma vez que tudo já foi dito. (DELEUZE, 1988, p. 52-53)

Roussel (1995) sublinha, em seu livro intitulado *How I wrote certains of my books* (Como Escrevi Alguns de Meus Livros), que duplicar consiste em seu *método poético*,

sendo que há um imenso espaço desdobrável entre dois sentidos de uma mesma palavra. Foucault (1999, p. 11) escreve que "[...] na distância ínfima e imensa [...]" entre duas frases – '*Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard*' / 'As cartas do branco sobre os bandos do velho pilhante'; '*Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard'*/ 'As letras de giz sobre as bandas do velho bilhar' – Roussel (1995) vai construir uma série de figuras familiares, tramando uma maquinaria oscilante e vertiginosa de palavras:

> [...] aprisionamento e liberação, exotismo e criptograma, suplício pela linguagem e salvação por esta mesma linguagem, soberania das palavras cujo enigma constrói cenas mudas, como a doa convidados siderados que giram em torno do bilhar em uma espécie de ronda em que a frase procura se reconstituir [. . .] (ROUSSEL, 1995, p. 11)

Para Foucault (*apud* ROUSSEL, 1995, p. 12), estas "[...] prisões, estas máquinas humanas, estas torturas cifradas, todo este entrelaçamento de palavras, de segredos e de signos [...]" decorrem do fato de que na linguagem existem palavras que dizem duas coisas diferentes. "Exigüidade de nossa língua que, lançada em duas direções diferentes, subitamente é recolocada em face de si mesma e constrangida a se cruzar." (FOUCAULT, *apud* ROUSSEL, 1995, p. 12)

Em *Assonâncias de Silêncios* o que se avizinha de um silêncio para outro, o que pulsa de um silêncio em outro (em minha escuta), o que se repete indefinidamente (pois uma coleção não tem fim) é a tentativa de empilhar silêncios sem empilhá-los, de cruzá-los como pernas, de embrulhá-los, de enviesá-los. Extrair silêncios do ar (da rua, de casa, de filmes, de documentários ou de desenhos animados) e triplicar suas esquinas de não-sentido. Amplificar seus vazios imprevistos, suas singularidades.

Talvez o silêncio seja o branco que sempre retorna, o branco irrecomeçável.

Há algo de irredutível dentro dos silêncios que se repetem. Algo irredutível que os constitui. Há também algo díspar nos silêncios. Eles se repetem, mas não se parecem. Ao mesmo tempo, eles se parecem em suas texturas díspares. Em algumas faixas do CD *Assonâncias de Silêncios*, os ruídos noturnos de dentro de dois espaços fechados (minha sala de estar e o quarto de hotel) parecem respirar num tom diferente e ao mesmo tempo parecido. Há algo entre estes dois silêncios que fisga minha escuta.

Há um paradoxo que habita a tentativa de escutar *Assonâncias de Silêncios*.

Ao capturar silêncios, percebo que não existem silêncios-identidade, silêncios-verdade, mas tão somente silêncios repetitivos, silêncios-simulacro, cópias de silêncios.

Os silêncios parecem irrecomeçáveis. Há também algo de impermanente nos silêncios, eles pulsam em micro-variações fugidias. Quando escuto um silêncio ele já me escapa, escorre. Mas, seria possível suportar um silêncio longo e comprido? Seria possível escutar silêncios vastos, durante dois dias, duas semanas, dois meses?

As experiências de decalagens-subtrações de silêncios propõem um pouco essas sensações, como se fatias de intensidade fossem retiradas de uma determinada paisagem sonora, alongando não em extensão, mas em um plano intensivo os sons silenciosos de uma manhã. Durações precisas parecem ficar imprecisas: quanto mais baixo o volume de gravação, quanto menos audível é o som, maior parece sua duração, mais longo o silêncio.

Os silêncios me parecem heterotópicos. Se a diferença não é um conceito que se aplica, mas um conceito que se produz como diferença, pensar as diferenças em *Assonâncias de Silêncios* implica em tentar pensar o que difere de um silêncio a outro, entre um silêncio e outro. Ou talvez tentar pensar os silêncios como diferenças que acontecem, que sobrevivem em minha escuta, que insistem sob a massa de barulho dos dias. Pois sempre tenho a sensação de que sob tudo o que se diz há uma crosta de silêncios, há texturas de silêncios soltas no ar, suportando as outras tantas ondas sonoras e pulsando incessantemente. Silêncios parecem ser ruídos de fundo, silêncios de fundo. Seria possível tentar pensar silêncios como ruídos de frente?

E se só se entende a diferença pelo que ela irradia, pelo que ela efetua, pois ela é virtual, sendo da ordem do inefável, do que pode vir a acontecer, pensar silêncios díspares implica em partir desta zona de nuvem, de versões flutuantes de algo que pode ser pensado, mas não fixo e definido. Sendo que posso tentar gravar silêncios, mas há neles texturas impos-

síveis de serem fixas. Assim, um paradoxo é inerente à coleção de silêncios, um paradoxo constitutivo habita esse processo, como um motor da própria coleção. E talvez seja este paradoxo que me atraia, que me instigue a continuar tentando. Gravar ausências de sons sonoras, gravar ausências. Gravar silêncios acústicos, silêncios que estão em minha escuta e propor silêncios em outras escutas. Propor escutas, o que me soa um tanto abstrato, difícil e impalpável.

Para Deleuze (1988), a diferença não pode ser nomeada, ela é apreendida pela sensação. E a localização da diferença é sempre por aproximação, pois a diferença se repete. Ela acontece, ela não se cristaliza. Deste modo, talvez em *Assonâncias de Silêncios* se esteja caçando diferenças, lascas *infra-minces* de um silêncio a outro, mas lascas que compõem estes silêncios (aqui o paradoxo aparece, como um espelho do avesso, ou um avesso de espelho).

São conexões entre silêncios que vão diferenciando, em camadas-lascas que se repetem. E se os motores dos silêncios parecem rumores, estes rumores são sempre esquecidos e esquecíveis. O motor depende destes rumores vazarem, deles dilatarem e escaparem.

No plano da sensação, percebe-se variações infinitesimais. Pois só é possível perceber o fluxo pela ordem da sensação. O que se sabe não se repete. Um silêncio que não sei se repete em mim. Repete-se o que não se sabe. Como se apropriar de silêncios que não sei que estão em mim? Como se apropriar de palavras que não sei que estão em mim?

Talvez *Assonâncias de Silêncios* articulam não-relações. Não-relações entre: palavras e coisas, dias e noites, entre instantes A e instantes A1 e instantes A2 e instantes A3 e assim por diante.

A experiência do Fora dentro tem a ver com a diferença. Os silêncios tem algo de fora. Este deserto dentro, onde escutar consiste em compor pausas na própria escuta. Tentar compor um deserto de sentidos, mesmo que breves. Impensar um pouco o que se ouve. *Ouvir de ouvidos bem fechados*.

Mas tenho um interesse não por um silêncio clichê, um silêncio-essência, um silêncio de identificação, mas por silêncios como contra-representações, por silêncios que acontecem, sem mais nem menos. Por exemplo, hoje, exatamente hoje (16/07/2008), minhas vizinhas estão de mudança. Espio pela janela e vejo suas coisas, pedaços e trouxas de coisas pelo caminho. Seus gatos circulam entre as caixas de coisas. As janelas estão escancaradas, tudo parece desorganizado e organizado para ser transportado. Elas parecem não estar em casa. Parece uma mudança esquisitamente silenciosa. Uma mudança neutra, suspensa, sem frestas, mas rachada por uma presença ausente. Elas vão embora mesmo, mas parecem já terem ido. Nem as conheci, mas isto não faz diferença. Todos os dias em que as vi, pela janela, de relance, ou que as ouvi falando ao telefone, chamando ou gritando com os gatos parecem estar empilhados agora, nesta mudança imóvel, uma mudança que não se mexe. Há algo de áudio neste empilhamento, nesta repetição, mas algo disjuntivo, um disjuntivo que não avisa, um disjuntivo imprevisto.

Neste sentido, tento capturar também silêncios inodoros, insípidos, invisíveis, inaudíveis. Silêncios disjuntivos, que não avisam, nem atiçam nada. Silêncios que não atiçam sentidos, silêncios de empilhamentos de caixas de coisas, de rachaduras sorrateiras, de gatos parados entre um salto e outro.

Tampouco quero explicar silêncios, pois não há como mediar silêncios. E tampouco há um silêncio fundador ou um silêncio-matriz. Há apenas assonâncias de silêncios que diferem (daí a vertigem e as crises no processo da proposição). E neste processo, silêncios parecem intempestivos, espécies de tempestades invisíveis. É preciso, talvez, propor micro-escutas para ouvir silêncios. Ou uma escuta para o infra, para o micro, para o que é pouco, mas está de pé, está a pé. Deleuze (1992, p. 218) aponta que "[...] acreditar no mundo é o que mais nos falta [...]", acreditar no que não se vê, no que não se pode tocar, no que não se pode ouvir.

Se Deleuze (1996) pensa o rosto como uma atmosfera em completa variação, que se conserva como um rosto, mas algo se passa ali sempre, os silêncios têm algo de máscara. E se a máscara nunca se esgota, se ela é irrecomeçável, silêncios nunca começam. Eles acontecem como murmúrios incessantes, como placas impessoais que se repetem, que se movimentam sem que as percebamos.

Colecionar silêncios seria uma espécie de cartografia? E cartografar seria produzir re-

petições? Como cartografar silêncios? Se para a poeta Virna Teixeira (2005, p. 31), "[...] o silêncio é um estado temporário [...]", como cartografar *estados temporários*?

Mas silêncios também me parecem concretos, como blocos opacos, como tijolos ou tigelas. Silêncios não-metafóricos, silêncios bruscos, azedos ou infinitesimais. Silêncios que existem (como extrair sensações de silêncios?). Gravar silêncios que existem, que coexistem, que subsistem. Provar que silêncios (improváveis) existem, mesmo sendo impossível ou difícil, mesmo sendo preciso inventar capturas, inventar condições de captura, criar arapucas para a escuta.

Rachar as palavras para extrair silêncios. Inclinar silêncios para contrair seus contornos, suas nuvens.

Deixar-se afetar por paisagens sonoras dos arredores. Contrair silêncios, apreendê-los, aprendê-los. Ser um solo, uma membrana fértil para interstícios sonoros.

Contemplar silêncios implica em escutar diferenças, ouvir estremecimentos.

Os silêncios me atingem. Imantam minhas escutas, estendem os lençóis, torcem meus tímpanos.

Referências

BARTHES, Roland. **O Óbvio e o Obtuso**: ensaios críticos III. São Paulo: Nova Fronteira, 1990.

BLANCHOT, Maurice. **A Conversa Infinita**: a palavra plural. São Paulo: Escuta, 2001.

BLANCHOT, Maurice. **O Espaço Literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

CABANNE, Pierre. **Marcel Duchamp**: engenheiro do tempo perdido. São Paulo: Perspectiva, 1987.

CAGE, John. **De Segunda a um Ano**. São Paulo: Hucitec, 1985.

CAGE, John. **Silence**. Middletown: Wesleyan University Press, 1973.

CAMPOS, Augusto de. **Música de Invenção**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

COMTE-SPONVILLE, André. **Viver**. Martins Fontes: São Paulo, 2000.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Lexikon Ed. Digital, 2007.

DELEUZE, Gilles. **O Abecedário de Gilles Deleuze**. Paris: Montparnasse, 1988-1989. Transcrição disponível em: <http://www.oestrangeiro.net/esquizoanalise/67-o-abecedario-de-gilles-deleuze> Acesso em: 20 abr. 2008.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DELEUZE, Gilles. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do Sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

DELEUZE, Gilles.; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. V. 1.

DELEUZE, Gilles.; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996. V. 3.

DELEUZE, Gilles.; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997. V. 4.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.

DUCHAMP, Marcel. **Notas**. Madri: Tecnos, 1989.

FOUCAULT, Michel. **O Pensamento do Exterior**. São Paulo: Ed. Princípio, 1990.

FOUCAULT, Michel. **Raymond Roussel**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999.

GODFREY, Tony. **Conceptual Art**. London: Phaidon, 1998.

LEVY, Tatiana Salem. **A Experiência do Fora**: Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

PELBART, Peter Pál. **Da Clausura do Fora ao Fora da Clausura**: loucura e desrazão. São Paulo: Brasiliense, 1989.

PELBART, Peter Pál. **A Vertigem por Fio**: políticas da subjetividade contemporânea. São Paulo: FAPESP/Iluminuras, 2000.

PEREC, Georges. **L' infra-ordinaire**. Paris: Ed. du Seuil, 1989.

PRIBERAM Informática S.A. **Dicionário Priberam da Língua Portuguesa**. Lisboa, 2009. Disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo/dlpo.aspx> Acesso em: 1 mar. 2008.

ROUSSEL, Raymond. **How I wrote certains of my books**. Cambridge: Exact Change, 1995.

SANG, Yi. **Olho de Corvo**: e outras obras de Yi Sang. São Paulo: Perspectiva, 1999.

STOLF, Maria Raquel da Silva. **Espaços em Branco**: entre vazios de sentido, sentidos de vazio e outros brancos. 2002. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002, Porto Alegre, BR-RS.

STOLF, Maria Raquel da Silva. **Palavra-Devir**: sob a escrita oblíqua. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP, 16., 2007, Florianópolis. Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais. Florianópolis: Clicdata Multimídia, 2007. P. 1545-1558.

TEIXEIRA, Virna. **Distância**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.

CATÁLOGOS:

LYGIA Clark. Rio de Janeiro: Funarte, 1986. (Col. Arte Brasileira Contemporânea)

LYGIA Pape. Rio de Janeiro: Funarte, 1983. (Col. Arte Brasileira Contemporânea)

PERIÓDICO:

CÓDIGO 3. Organização de Erthos Albino de Souza. Salvador: Ed. Independente, ago. 1978.

CD:

STOLF, Maria Raquel da Silva. **Assonâncias de Silêncios**. Florianópolis: [s.n.], [200-]. 1 CD. Em processo de construção.

STOLF, Maria Raquel da Silva. **Lista de Coisas Brancas**: coisas que podem ser, que parecem ou que eram brancas. Florianópolis: Ed. do Autor, 2001. 1 CD.

STOLF, Maria Raquel da Silva. **Fora [do Ar]**. Florianópolis: Ed. do Autor, 2004. 1 CD.

Recebido em julho de 2008

Aceito para publicação em agosto de 2008

Maria Raquel da Silva Stolf
Artista plástica, mestre em Artes Visuais, doutoranda em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).
raquelstolf33@yahoo.com.br