

Ouvir na pele o terceiro som

Leandra Lambert

Artista. Doutoranda e Mestre em Artes (UERJ), graduada em Cinema (UFF). Trabalha com diversos meios visuais, sonoros e textuais. Em 2012 recebeu o primeiro lugar no III Concurso Latinoamericano de Composición Electroacústica G.B.S. (eletrônica/experimental) e seu conto *A Décima Oitava Vertigem* foi publicado. Exposição individual: Danças Atlânticas (CCJF, 2013). Coletivas: Paisagem e Extremos (Candido Portinari), Cidade e Desaparecimento (CCJF), Cotidiano e Mobilidade (Parque Lage), [Des]Limites da Arte (Parque das Ruínas), entre outras. www.leandralambert.net.

Resumo. Caminhar exercendo o que pode ser chamado de *escuta expandida* constitui-se o fundamento de um processo que relaciona a produção artística ao desenvolvimento de uma escrita própria e ao descondicionamento perceptivo, segundo uma abordagem sensório-conceitual. São considerados conceitos como o de *fabulação* e o de *misturas*, conforme desenvolvido por Gilles Deleuze e por Michel Serres, respectivamente; e trechos de escritores e artistas como Borges e Lygia Clark.

Palavras-chave. processo, escuta, escrita, sentidos, fabulação.

Listening to the third sound with the skin

Abstract. The act of walking, exercising what might be called an *expanded listening*, constitutes the foundation of a process that correlates the artistic production to the development of a personal writing and to the perceptual deconditioning, according to a sensory-conceptual approach. The text considers concepts as *fabulation*, as developed by Gilles Deleuze, and *mixtures*, as discussed by Michel Serres, and excerpts from writers as Borges and artists as Lygia Clark.

Keywords. process, listening, writing, senses, fabulation.



Escuto pedaços de mundo enquanto caminho. Às vezes carrego um gravador e levo sons comigo. Misturam-se ao som quase incessante da voz interna, subjetividade cheia de palavras, jorros e fluxos do pensamento, alguns pontos de estagnação, turbulências que procuro esvaír ou que acolho com curiosidade e alguma calma, a rara calma dos observadores. Mas *observar* é um instante fugidio: focar a atenção nos sons é sair do foco objetivo, é estar imerso, sem mais *dentro* e *fora*. Não há mais paisagem, só passagens, múltiplas. Não há mais rua, apenas redes, redemoinho, turbilhão. Parece até que às vezes há silêncio, mas isso não passa de um engano passageiro.

Escuto sons por dentro, imagino texturas, sonoridades e ruídos específicos. Busco formas de fazê-los soar no mundo, para outros ouvidos, corpos e peles. Estas formas podem ser aparentemente silenciosas: cadernos, textos, livros, objetos, mapas, atlas. Mais um engano: são também sonoras. Para que sejam ouvidas, é necessário atenção e entrega.

A pele é muito importante: porosa, sempre aberta, como os ouvidos, que não têm pálpebras (SCHAFER, 2003). O tímpano é também uma pele (CAESAR, 2004). Os poros existem em fluxo aéreo, dentro e fora a todo instante. E a pele do corpo vibra com os sons – ser *toda ouvidos* e respiração.

No *silêncio* há sempre um coração batendo, um cérebro funcionando, a voz de uma imaginação atuando – três sons, pelo menos (KAHN, 1999). Três sons juntos já fazem barulho. Silêncio pleno de ruídos e ritmos. E o *terceiro som*, esse que não cessa de fluir a fala de *dentro*, produz incontáveis possibilidades. Três sons que me acompanham em meus silêncios, enquanto houver vida.

E enquanto houver vida faço experiências com o uso da voz e da palavra, movimentos do corpo e da imaginação, sonoridades e silêncios. Procuro realizar pequenas intervenções nos espaços da cidade e do tempo. Busco possibilidades poéticas-políticas de reinvenção de sensações e sentidos. Como método, algo próximo da *fabulação*¹, as *ficções experimentadas*: caminhar linhas de fuga entre escritas e sons, imagens que escapam do ponto de fuga na paisagem, mudanças de perspectiva e percepção. Caminhar afetos e desvios entre mar, areia e asfalto, mata e cidade, oceano, terra e céu, dentro e fora, bichos e máquinas – alterações, um terceiro entre dois, um mais além – aqui mesmo.

A ficção clássica, segundo Deleuze (1990), quer passar por verdadeira: pretende possuir veracidade, discurso que adquire uma função autoritária e



conformista, com pretensões de ser espelho transparente e moral do real e do possível. A função de *fabulação* age de outra forma: implica em uma constante passagem entre o real e o fictício, em fronteiras fugidias, produtoras de novos possíveis. É a “potência do falso”, baseada em uma alteridade que remete à frase *Eu é um outro*, de Rimbaud: “...a formação de uma narrativa simulante, de uma simulação de narrativa ou de uma narrativa de simulação que destrona a forma narrativa veraz”. (DELEUZE, 1990, p. 186). O que chamo de *ficções experimentadas* se aproxima desse conceito, são narrativas ou fragmentos em que há sempre um atravessamento entre a realidade concreta, transbordamentos do inconsciente e uma imaginação fantasiosa que propositalmente mistura e con-funde fatos cotidianos, histórias e mitologias. Há uma total ausência da intenção de veracidade. Procuro o fictício que surge, no entanto, de um real vivido, experimentado e depois contado de diferentes formas: escritas, faladas, cantadas; através de imagens, objetos, situações; ou em uma costura de vários recursos. Nenhuma dessas formas se pretende *verídica*: é tudo ficção. Mas esse *eu*, que é também um outro, passou pela experiência. Vivi o que está ali, em fatos, em desejos, em devaneios. E relato em *ficções experimentadas*.

Em meus processos de trabalho sempre existe uma intrincada cadeia de relações entre a experiência, o texto, a imaginação e a matéria. A série *Atlântica*, baseada em uma prática hodológica na qual articulo questões da Avenida Atlântica, da Mata Atlântica e do Oceano Atlântico, é um exemplo. Em uma das sub-séries, *A rua por dentro*, caminho procurando pedras soltas e lacunas abandonadas pelas pedras no calçamento da Avenida Atlântica, em Copacabana. Ao encontrá-las, me aproximo, fotografo ou filmo e busco ouvir o que aqueles pequenos pedaços de chão pisado teriam a dizer. Imagino: quem passou por ali, o que viveu naquele local? O que deixou naquele lugar, o que levou? Eu mesma levo algumas pedras soltas, alguns ínfimos cacos, coisas sem valor. Será que algum inseto nasceu ou algum bicho se alimentou ali? Alguém caiu sobre aquelas pedras, tropeçou, um amor teve fim? Terá alguém morrido ou nascido naquele ponto, algum dia, antes que houvessem pedras e asfalto cobrindo o solo? Ou depois? O que as pedras – ou o que a areia e os resíduos que se sedimentam no espaço de suas ausências – teriam a testemunhar? O que elas guardam? Por vezes imagino essas respostas no momento em que olho-toco-escuto esse pequeno território, e escrevo palavras nas pedras. Outras vezes, é só quando vejo a foto que *escuto* as palavras. Há também momentos em que as palavras só surgem quando começo a traçar um desenho a partir da foto, recompondo com as mãos e o pensamento um caminho antes feito com os pés e os sentidos alertas. Algumas dessas frases:



- Fui pisada por sereias de salto-alto.
- Guardo o olhar morto de um polvo.
- Guardo o som e a sombra dos seus passos.
- Guardo o peso das quedas.
- Guardo o que não tem valor.
- Guardo o calor que me queima.
- Guardo a poeira do tempo.
- Guardo a lembrança de um último mergulho.
- O que resta da terra em mim.
- Meu futuro é areia.

A partir desse processo faço pequenos vídeos ou componho polípticos, realizados com uma fotografia, uma pedra escrita e um desenho a nanquim sobre papel, feito a partir da foto. Sem a caminhada e a imersão sensorial no ambiente, sem a escuta dessa voz da subjetividade *na pele*, nada aconteceria e o texto não existiria; sem o texto, o resto do trabalho não se consolidaria; e, sem a foto e o desenho, talvez não houvesse texto. Existe aí uma íntima relação entre o vivido e o imaginado, o experimentado e o inventado, o textual e o concreto, conceitual e sensorial. Não por acaso, escrevo e desenho na dura concretude palpável e repleta de texturas das pedras portuguesas, assim como na delicada membrana dos papéis mais finos.



Fig. 1 - Leandra Lambert: *A rua por dentro 3 – O que não tem valor* (fotografia do tríptico), 2011, 40x30 cm. Fonte: arquivo da autora.





Fig. 2 - Leandra Lambert: *A rua por dentro 3 – O que não tem valor* (desenho do tríptico), 2011, 40x30 cm. Fig. 3 - Leandra Lambert: *A rua por dentro 3 – O que não tem valor* (pedra do tríptico), 2011, 40x30 cm. Fonte: arquivo da autora.

Não concebo os sentidos como separados: a porosa camada de contato que cobre o corpo, a pele, conecta sentidos e seres. Pode-se dizer que os órgãos especializados dos sentidos guardam sua origem tátil: o tímpano, a córnea, a língua, a mucosa do nariz – diferentes peles mais aptas à recepção de um determinado



tipo de estímulo físico ou químico. Todas são peles interligadas por uma longa extensão de pele que também não é uniforme, conectadas por neurônios, sangue, oxigênio, energia elétrica circulando, fluxos e trocas ininterruptas, dentro-do-corpo/fora-do-corpo, interior-exterior. Respiração e sensação do corpo e do mundo, que não está ao redor, mas misturado, em interpenetrações, camadas, véus, membranas, peles: vivemos mergulhados. “As coisas nos banham dos pés à cabeça, a luz, a escuridão, os clamores, o silêncio, as fragrâncias, toda sorte de ondas impregnam, inundam a pele. Não estamos embarcados a dez pés de profundidade, mas mergulhados.” (SERRES, 2001, p. 66).

Peles e sons têm uma relação forte através das vibrações: o corpo de fato vibra, em diferentes regiões, ao contato com diferentes frequências. Os instrumentos de percussão mais graves, feitos de grandes caixas cobertas por peles, são capazes de produzir algumas dessas frequências que repercutem em nossos corpos, nas caixas de pele do nosso peito, do nosso ventre. Um sistema de ressonâncias físicas, corporais e afetivas envolve peles e sons, corpos e ondas, membranas e vibrações. Peles e sons conectam, tocam, misturam; criam territórios fluidos, desacreditam fronteiras. E, como observa o geógrafo Nigel Thrift (2006, p. 140): “Não existe de fato algo como uma fronteira. Todos os espaços são porosos em maior ou menor grau.” Da mesma forma, os espaços não são estáticos ou uniformes: todo espaço está em constante movimento. Não há um tipo de espaço, mas incontáveis modalidades espaciais; e não há espaço separado do tempo”. (THRIFT, 2006). O que se tem é espaço-tempo-movimento, em porosas e múltiplas singularidades.

A pele porosa, mergulhada em ambientes que se transformam, sente os sons, esses que se propagam em ondas pelo espaço-tempo-movimento; e ouve, ainda, a voz interna, o pensamento que flui, escapa, escorre, a subjetividade também sempre em variação, constituindo-se na mudança, inventando um *si* – e, muitas vezes, em fuga desse *si*, *saindo de si*. É também espaço-tempo-movimento o *terceiro som*, esse que formula, conceitualiza, ficcionaliza e relata as trocas feitas no mergulho, as misturas no mundo, trocas que toda a pele sente:

A pele se enrugam, se adapta, reina entre os órgãos, contém os caminhos complexos que os ligam; mais que o meio dos órgãos dos sentidos, a pele os mistura como uma paleta. [...] Não gosto de dizer meio como o lugar que meu corpo habita, prefiro dizer que as coisas se misturam ao mundo que se mistura a mim. A pele interfere em várias coisas do mundo e faz que se misturem. Mistura diz melhor que meio. [...] mistura favorece a fusão e vira fluido. Meio separa, mistura abrandam: o meio faz as classes, e a mistura, os mestiços. Tudo se encontra na contingência, como se tudo tivesse pele. A contingência é tangência de duas ou muitas variedades, mostra a vizinhança. (SERRES, 2001, p. 76-77).





Fig. 4 - Leandra Lambert: *A rua por dentro 1 – O que não tem valor* (fotografia do tríptico), 2011, 40x30 cm. Fig. 5 - Leandra Lambert: *A rua por dentro 1 – O que não tem valor* (desenho do tríptico), 2012, 40x30 cm. Fig. 6 - Leandra Lambert: *A rua por dentro 1 – O que não tem valor* (pedra do tríptico), 2012, 40x30 cm. Fonte: arquivo da autora.



Para Michel Serres (2001), a *mistura* diz melhor o espaço pensado por Nigel Thrift (2006) do que o meio; e a pele interfere nesse espaço, transforma; é “como se tudo tivesse pele” e essa pele fosse não o limite fixo, a fronteira demarcada, mas a terceira via, o caminho em fluxo de uma coisa a outra, de um e outro, que tende à fusão, à mestiçagem e ao encontro.

O som *é* uma dessas peles: mistura espaços e cria uma membrana de contato geralmente invisível, mas concreta, presente, experimentável. Produz encontros através das distâncias, se faz em modulações, em ondas. Ondas são feitas de linhas moventes no espaço: e assim também o que se ouve *por dentro*, nesse *dentro* que também é do *duplo*, do que mergulha no fora, do que é *um outro*; aproximações entre *terceiro som*, *terceira via*, *devir-pensamento*. “O pensamento não vem de dentro, mas tampouco espera do mundo exterior a ocasião para acontecer. [...] A linha do fora é nosso duplo, com toda a alteridade do duplo.” (DELEUZE, 1992, p. 37). Linhas mutantes podem modular ondas, vagas, ressacas oceânicas, rupturas em dorsais atlânticas, maelstroms, tsunamis. “O pensamento não é da ordem da contemplação, mas da vertigem, não leva à segurança, mas expõe ao risco. [...] provém da força do mundo e de sua coerção. [...] o pensamento põe em cheque o pensador e sua inteireza.” (PELBART, 2007, p. 284).

Veja-se ou não, cada pele, assim como cada vida singular, é marcada pelo emaranhado imanente das linhas duras, das linhas flexíveis e das linhas de fuga que perpassam existências-contingências, linhas de forças que Deleuze percebeu como as que nos atravessam e constituem. As linhas duras definem os códigos, as polaridades binárias e as delimitações fixas que nos são dadas e que acatamos como *verdades*, ou das quais buscamos sempre escapar, em questionamento e/ou desespero. As linhas flexíveis dizem respeito às pequenas e constantes mutações dos desejos, percepções e afetos, ambiguidades, tensão tênue de linha intermediária entre extremos. E as linhas de fuga são as das rupturas, dos grandes movimentos rumo a um outro lado, a um desconhecido. São feitas de imprevisíveis e intempestivos desvios, escapes, diásporas, deriva, devires, nomadismos – e mesmo desabamentos, derrelições, naufrágios, esquiteamentos (DELEUZE, 1998).

Ouvir na pele o terceiro som é deixar-se caminhar, perder-se e ser marcado por essas linhas, ondas, ninhos emaranhados, com todos os seus riscos. É ouvir esse outro pensamento que não vem de acúmulos teóricos contemplativos e distanciados, mas de excessos de vida, e escapa, escorre, sôa, ondula, modula, imagina, experimenta, constrói, destrói, desvia, age: pensamento-verbo-matéria.



Conceito sensorializado, que cristaliza, afia ou suaviza texturas, tenta sabores e saberes, navega odores e lembranças, escuta e fala com todo o corpo, quer ver sempre com outros olhos, em *ficções experimentadas* a cada instante.

Trata-se, assim, mais de uma *escuta* do que de um *contemplar*, mais de um *ouvir melhor* do que de uma *nova perspectiva*. Escuta que não se refere só à audição, mas que se aplica a todos os sentidos, suas misturas e além deles: escuta atenta, expandida e ampliada de tudo o que nos atinge. O “contemplar de uma nova perspectiva” é ainda colocar-se em *frente* às coisas, ao invés de *entre* as coisas, misturando-se a elas, experimentando em si mesmo: “Pintamos o mundo sobre nós mesmos, e não a nós mesmos sobre o mundo.” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 73). Ouvir melhor é estar imerso, em um estado de passagem, sentimento de devir que atinge, convida, aproxima – e também gera afastamentos, linhas de fuga e distâncias, *poéticas do desvio*.

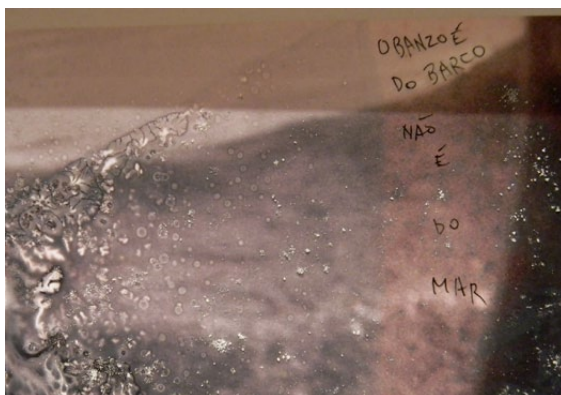


Fig. 7 - Leandra Lambert: *A manhã quando chega nunca é a mesma I – Oceano* (detalhe de políptico com 83 imagens), 2012-2013, dimensões variáveis. Fonte: arquivo da autora.

A escrita também vem dessa escuta: e do traçado, do desenho, da cartografia, das melodias e ruídos dessas linhas que se desviam, dessas ondas que quebram, desses ninhos que se desfiam.

A fuga, a linha de fuga, é sobretudo uma traição a si mesmo, uma deriva, um devir, uma experimentação, um salto demoníaco. [...] No fundo, escrever, diz Deleuze, é traçar linhas de fuga, que não são imaginárias, porém absolutamente reais (mas não seria o mesmo para a música, a pintura?), já que extraem da vida uma potência, um acontecimento. (PELBART, 2007, p. 287).



A traição a si mesmo é a traição ao *eu* consolidado em linhas duras, que se permite apenas algumas linhas flexíveis de microdesvios e suas ambiguidades mais-ou-menos seguras e equilibrantes: é necessário estar mesmo *fora de si*. É preciso trair isso que chamam *eu*, escapar desse *si* para inventar um outro em devir, buscar outras passagens, ultrapassar linhas-limite, con-fundir-se, caminhar as cordas de cabos-de-guerra rompidos, passarelas demolidas, abismos, águas, teias e navalhas, cair, reinventar-se, cair de novo, levantar-se caminhando *um outro*. Fazer-se um tanto Dioniso, o duas vezes nascido, o despedaçado e mais uma vez refeito: e quantas vezes mais for necessário.

A imaginação que traça linhas de fuga e cartografias mutantes se faz em movimentos com a vida, dela extrai e a ela retorna forças, produz novos possíveis, torna-se real: *imaginação-acontecimento*. “Quanto às linhas de fuga, estas não consistem nunca em fugir do mundo, mas antes em fazê-lo fugir [...] Nada de imaginário nem de simbólico em uma linha de fuga. Não há nada mais ativo do que uma linha de fuga, no animal e no homem.” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 78).

A escrita de outros mostra caminhos outros nesta procura, guia e acende vias. A escrita de certos filósofos e escritores – e de artistas – me afeta tanto quanto as outras obras desses artistas. São experiências intensamente afetivas, sensório-conceituais, diferentes formas de corporificar ou atualizar acontecimentos singulares, atravessando uma linguagem em ação e transformação.

Ouvir Laurie Anderson tocando violino enquanto se equilibra fragilmente sobre patins incrustados em dois tijolos de gelo que derretem ou dançar um parangolé de Hélio Oiticica, *Estou Possuído*, até a interdição que me tira o parangolé – mas não tira a conquista arduamente adquirida da possessão, que já me cabia. Ler *Grapefruit* de Yoko Ono sentindo gosto de frutas aéreas e sabendo que o céu também pode ser azul como uma laranja enquanto um peixe dourado voa através dele e bebo um litro de água imaginária, ou viajar pelas *Cidades Invisíveis* de Italo Calvino enquanto ando de ônibus por um lugar que não reconheço mais, que se transfigura, que me transforma. Traçar rotas de saída através das linhas de Deleuze e Guattari, de um vídeo de Bill Viola, de um mapa de Guillermo Kuitca ou de Lygia Clark (2006, p. 356) dizendo algo que me soa espantosamente próximo:

...vejo o mar, a terra, o ar e tudo me parece mercúrio. Os sons me penetram de uma forma aguda, passam pelos meus nervos invadindo todo o meu corpo. A terra sempre no processo de fazer-se a cada instante. Passa uma manada de bodes pretos que me olham com olhos rasgados cor de mel. Magia negra, estou tomada pelo inconsciente. Engatinhando desço o morro, pego na água, na areia, na terra e aspiro o ar. Penso em arrolhar dentro de



uma garrafa esses elementos para num rótulo dar-lhes outra vez identidade. Como alguns calamares: é como se engolissem a paisagem, é algo sensacional.

Escutar estas palavras, ser tomada pelo inconsciente, *Estou Possuído* em uma dança com bodes pretos, engolir a paisagem e o corpo-ambiente através de Lygia Clark e Hélio Oiticica, degustar devires-outros, arte-escrita-experimentada. É no desvio que se encontra caminhos, é na fuga que se traça encontros.

Entre distâncias irredutíveis e proximidades possíveis, entre desejos e impossibilidades, procuro aqui seguir algumas linhas de fuga com a minha escrita, escrita-escuta-pele – porque estas linhas me são necessárias – mas também é necessário alguma prudência.

Seria preciso ao mesmo tempo transpor a linha e torná-la vivível, praticável, pensável. Fazer dela tanto quanto possível, e pelo tempo que for possível, uma arte de viver. [...] é preciso conseguir dobrar a linha, para constituir uma zona vivível onde seja possível alojar-se, enfrentar, apoiar-se, respirar – em suma, pensar. (DELEUZE, 1992, p. 138).

Ao buscar a minha escrita, interessa-me muito a vontade de dizer as coisas, a tentativa de reconstruir um pouco da “física do mundo por meio da impalpável poeira das palavras”, de associar “o traço visível à coisa invisível, à coisa ausente, à coisa desejada ou temida, como uma frágil passarela sobre o abismo” (CALVINO, 1998, p. 90). A tarefa pode parecer fadada ao fracasso, o escrito afastado do mundo por um mar de signos, apto apenas a abstrações; mas basta ler algumas breves construções de alguns escritores – ou de artistas-escritores-poetas, como Yoko Ono, Laurie Anderson, Lygia Clark – para sentir que o escrito pode dizer pedaços de mundo com exatidão, ou com uma vertiginosa abertura de possibilidades. Em um trecho de *A Escrita do Deus*, Jorge Luis Borges (2008, p. 107) deixa que o personagem Tzinacán, que passa seus dias na condição-abismo de estar preso em frente ao cativeiro de um jaguar-tigre, conclua:

Considerarei que nem nas linguagens humanas existe proposição que não implique o universo inteiro; dizer o tigre é dizer os tigres que o geraram, os cervos e as tartarugas que devorou, o pasto de que se alimentaram os cervos, a terra que foi mãe do pasto, o céu que deu luz à terra.

O filósofo francês Michel Onfray (2009) vê a possibilidade de uma “escrita do mundo” com certo entusiasmo: segundo ele a literatura é, atualmente, o modo mais eficaz de fazer sentir diferentes espaços, deslocamentos, os elementos sensoriais de geografias distintas. Onfray considera que o excesso de imagens e de informação áudio-visual pode banalizar, sobrecarregar, anestesiá-lo e empobrecer



a experiência. Não despreza a potência das imagens e dos sons, mas acredita que devam ser econômicas, fortalecidas em sua singularidade. O autor celebra o relato de viagem, o livro e o poema como capazes de estimular a memória e a imaginação de todos os sentidos, da experiência de um lugar. “Entre o mundo e nós, intercalaremos prioritariamente as palavras.” (ONFRAY, 2009, p. 23). Ainda que o esforço resulte sempre *incompleto, exercício de impossibilidades*:

Somente a experiência escrita permite dar conta da totalidade dos sentidos. [...] Somente o verbo circunscreve os cinco sentidos, e mais. O trajeto conduz das coisas às palavras, da vida ao texto, da viagem ao verbo, de si a si. Na operação que vai do universo infinito à sua fórmula pontual e momentaneamente acabada, sintetizam-se fragmentos de memória transfigurados em lembranças cintilantes. *O mundo resiste, porém, às tentativas de colocá-lo em palavras.* (ONFRAY, 2009, p. 100-101).

Jacques Rancière (2009, p. 59) observa que a literatura, a arte e a política “constroem ‘ficções’, isto é, rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer.” Histórias, poéticas e políticas também reconfiguram o mapa do sensível, em uma intrincada teia de materialidades e enunciados, que “definem modelos de palavra ou de ação, mas também regimes de intensidade sensível. Traçam mapas do visível, trajetórias entre o visível e o dizível, relações entre modos do ser, modos do fazer e modos do dizer.” (RANCIÈRE, 2009, p. 59). Dizer as coisas do mundo significa também alterar, em certa medida, as coisas do mundo: os enunciados afetam o real, “definem variações das intensidades sensíveis, das percepções e capacidades dos corpos.” (RANCIÈRE, 2009, p. 59).

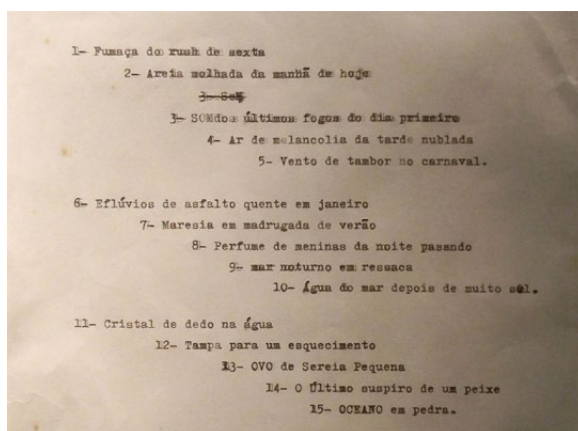


Fig. 8 - Leandra Lambert: *Natureza Morta Irônica-Onírica – Da cidade e do tempo I* (detalhe do texto que acompanha vitrine com objetos), 2011, 21x30 cm (papel almaço velho). Fonte: arquivo da autora.



Dizer as coisas do mundo, dizer de si e encontrar *as palavras certas*, capazes de efetuar as transformações desejadas no real, são ambições carregadas de *impossibilidades*. Tais (im)possibilidades tangenciam as linhas de fuga mais extremas: “...o que se denomina sujeito falante já não é aquele que fala. Descobre-se numa irredutível secundariedade, origem sempre já furtada a partir de um campo organizado da palavra no qual procura em vão um lugar que sempre falta”. (DERRIDA, 1971, p. 120). É o *eu não sei mais falar* de Rimbaud, é Tzinacán preso em uma cela escura, tentando encontrar a linguagem do seu deus nos traços do pelo de um jaguar-tigre, memorizando seu desenho nos únicos instantes do dia em que o animal é iluminado. Mas não é por isso que se deve desistir; é preciso algum cuidado, algo como prudência misturada à ousadia, temperança, conceitos em desuso que bem servem ao propósito de não se fazer viagens sem volta aos abismos. Na falta desse cuidado, só se pode contar com a sorte – seja ela qual for. Tzinacán, em sua cela, encontra a linha de fuga extrema e sem retorno, em júbilo e aniquilação:

Aconteceu então o que não consigo esquecer nem comunicar. Aconteceu a união com a divindade, com o universo (não sei se essas palavras diferem). O êxtase não repete seus símbolos [...] Ó a felicidade de entender, maior que a de imaginar ou a de sentir! Vi o universo e os desígnios íntimos do universo. Vi as origens que o Livro Comum narra. [...] Vi o deus sem rosto que existe atrás dos deuses. Vi infinitos processos que constituíam uma única felicidade e, entendendo tudo, consegui também entender a escrita do tigre. É uma fórmula de catorze palavras casuais (que parecem casuais) e me bastaria dizê-la em voz alta para tornar-me todo-poderoso. Bastaria dizê-la para abolir esta prisão de pedra, para que o dia entrasse em minha noite [...] Mas eu nunca direi aquelas palavras, porque já não me lembro de Tzinacán. (BORGES, 2008, p. 108-109).

Borges, sóbrio escritor de labirintos, abismos, eternidades e *alephs*, cria essa fábula da busca de uma escrita do mundo: seu personagem ultrapassa todas as linhas e limites. Michel Serres (2001, p. 116-117) faz lembrar que, antes da linguagem, antes dos signos, significados e enunciados, antes de um mundo textual, um universo sonoro se estende, ancestral e caótico: “A voz faz ruído, as coisas também o fazem. Os dois clamores antigamente se opunham. [...] Antes de ter sentido, a linguagem faz ruído: o ruído pode dispensar o sentido, mas não o inverso.” A procura impossível – mas indispensável – de “dizer o mundo”, de uma “escrita do tigre”, tem que necessariamente passar pelo ruído da língua. É preciso, de alguma forma, a passagem pela babel das misturas incompreensíveis racionalmente, pelo *pensamento mudo* de Lygia Clark (2006, p. 356), pela glossolalia laica, religiosa, pagã, xamânica; por experiências extremas, como as de Artaud (1995, p. 209):



Ah, esses estados que nunca são nomeados, essas situações eminentes da alma, ah, esses intervalos de espírito, ah, esses minúsculos malogros que são o pão de cada dia de minhas horas, ah, esse povo formigante de dados [...] Eu lhes disse que não tenho mais a minha língua [...]

Ainda que quem escreve não se detenha por muito tempo no estado informe e abismal de quem experimenta a afasia, é necessário alguma forma dessa experiência: mas cuidando de dar a volta e fazer a dobra que possibilita o vivível e o pensável em uma tensão fecunda entre dissolução extática e uma dose de (nova) sobriedade e (uma outra) lucidez; Apolo e Dioniso, nos termos de Nietzsche. Ao entrar no labirinto para um encontro com o Minotauro é aconselhável portar um fio de Ariadne – e esperar que ele não arrebente, não se perca, não vire serpente, não se torne mais uma parte do próprio labirinto.

Italo Calvino, grande admirador de Borges e seus labirintos e também adepto da sobriedade cristalina e do gosto pelas estruturas minuciosamente elaboradas, faz um elogio das audaciosas incursões, das inconclusões, da insistência nas impossibilidades. Diz mesmo que é isso o que sustenta um texto, que justifica o ato de escrever:

A excessiva ambição de propósitos pode ser reprovada em muitos campos da atividade humana, mas não na literatura. A literatura só pode viver se se propõe a objetivos desmesurados, até mesmo além das suas possibilidades de realização. [...] O grande desafio da literatura é o de saber tecer em conjunto os diversos saberes e os diversos códigos numa visão pluralística e multifacetada do mundo. (CALVINO, 1998, p. 127).

Foucault (1999, p. 531) afirma que é na loucura e nas suas vizinhanças, nessa “região informe, muda, não significativa” que a linguagem pode liberar-se e que a literatura como experiência pode existir; experiência da morte, da finitude, do impensável, do inacessível:

Do interior da linguagem experimentada e percorrida como linguagem, no jogo de suas possibilidades estiradas até seu ponto extremo, o que se anuncia é que o homem é ‘finito’ e que, alcançando o ápice de toda palavra possível, não é ao coração de si mesmo que ele chega, mas às margens do que o limita: nesta região onde ronda a morte, onde o pensamento se extingue, onde a promessa da origem recua indefinidamente. (FOUCAULT, 1999, p. 531-532).

A cada palavra dita ou escrita, som ou imagem, tenta-se um pouco de impossível: experimentando a finitude, investigando margens movediças, tangenciando insanidades, enfrentando estranhamentos renovados. Para isso inventa-se armas e táticas, caminhos e fios de Ariadne. Procura-se recursos e



experimentações com diversas formas para melhor viabilizar (im)possibilidades. Luta-se com o inconcluso, o indizível, o insondável – mesmo sabendo-se que a luta é vã.

Aqui recorro a poéticas do desvio, tento seguir as linhas cartográficas que me atravessam, fabulo minhas ficções experimentadas, procurando costurar pedaços de texto com vestígios dessas linhas. Um dos recursos que adoto, como muitos já fizeram antes e outros tantos continuam a fazer, consiste literalmente de linhas, pequenas e prosaicas linhas gráficas: as palavras se juntam a outras ou se quebram, para produzir os sentidos que busco, como os sentidos dos corpos se juntam pela pele e como, às vezes, um corte se faz – imaginação-acontecimento, paisagem-corpo-outro, arte-vida, situ-ação, con-fabular, palavra-engasgo – e quantas linhas-membranas, quantos traços-pele-cicatrizes-entre-palavras forem necessários para compor o corpo escrito.

----- -...
O escritor se serve de palavras, mas criando uma sintaxe que as introduz na sensação, e que faz gaguejar a língua corrente, ou tremer, ou gritar, ou mesmo cantar [...] é a linguagem das sensações ou a língua estrangeira na língua, a que solicita um povo por vir [...] O escritor torce a linguagem, fã-la vibrar, abraça-a, fende-a... (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 228).

¹ O conceito de fabulação aparece em obras de Deleuze como *Imagem-Tempo* e *Bergsonismo*.

Referências

- ARTAUD, Antonin. *O Pesa-Nervos. Linguagem e Vida*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- BORGES, Jorge Luis. *O Aleph*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- CAESAR, Rodolfo. O Tímpano é Uma Tela?. Terceira versão do texto; catálogo da exposição *Arte e Música*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2008.
- CALVINO, Italo. *Seis Propostas Para o Próximo Milênio*. São Paulo: Scwarcz, 1998.
- CLARK, Lygia. Da Supressão do Objeto (anotações). Orgs. FERREIRA, Glória;



COTRIM, Cecília. *Escritos de Artistas: Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

DELEUZE, Gilles. *Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992.

_____. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol.3. São Paulo: Editora 34, 1996.

_____. *O que é a Filosofia?*. São Paulo: Editora 34, 1997.

DERRIDA, Jacques. *A Palavra Soprada. A Escritura e a Diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

KAHN, Douglas. *Noise, Water, Meat: A History of Sounds In The Arts*. Cambridge: MIT, 1999.

ONFRAY, Michel. *Teoria da Viagem: Poética da Geografia*. Porto Alegre: L&PM, 2009.

PELBART, Peter P. in *Disegno. Desenho. Designio*. Org. DERDYK, Edith. São Paulo: SENAC, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível: Estética e Política*. 2. ed. São Paulo: EXO Experimental/Editora 34, 2009.

SCHAFER, Murray. *Open Ears*. Ed. Michael Bull & Les Back. *The Auditory Culture Reader*, New York: Berg, 2003.

SERRES, Michel. *Os Cinco Sentidos: Filosofia dos Corpos Misturados*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

THRIFT, Nigel. *Problematizing Global Knowledge: Space. Theory, Culture & Society*, vol. 23, p. 140. SAGE: London, 2006.

Artigo recebido em setembro de 2012. Aprovado em janeiro de 2013.

