

Cristiano Bedin da Costa

matérias de escrita

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Educação. Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Sandra Mara Corazza.

Porto Alegre  
2007



Cristiano Bedin da Costa

## matérias de escrita

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Educação.  
Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Sandra Mara Corazza.

Defendida em 31 de agosto de 2007.

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Sandra Mara Corazza (Orientadora)

---

Prof. Dr. Tomaz Tadeu (FACED-UFRGS)

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Cláudia Maria Perrone (UFMS)

---

Prof. Dr. Júlio Roberto Groppa Aquino (USP)



agradeço muito à Sandra  
(e também ao Hugo, *por supuesto*)  
ao Tomaz e à Paola  
à Marcele, ao Gordo,  
ao Luciano (também pela diagramação)  
e a todo o bando de orientação de pesquisa.







desenhos de Marcele Pereira da Rosa.







... um pote, um jarro, ou uma maçã, ou não importa o quê,  
é a maneira de o tratar que conta.

Louis Ferdinand Céline.



## Resumo

Trata-se de matérias e da escrita. E especialmente de matérias de escrita. Trata-se do texto. Do estilo. Da língua, do sentido, das formas e da linguagem. Trata-se do ritmo. Do ritmado. De conteúdos, substâncias e expressões. Trata-se de procedimentos. De sonoridades e de refrões. De sons organizados e ruídos. Trata-se do que trata a literatura. E também a música. A pintura. O cinema. A poesia. E também a filosofia. O cotidiano. A educação. Trata-se de fixar alguns eixos. De traçar alguns contornos. Delimitar alguns meios. De manter algumas posturas. Trata-se de construções e de fugas. De pontos e de linhas. De Deleuze e de Guattari. De Barthes, Beckett, Kafka, Rilke, Flaubert e Manoel de Barros. De Schulz, Hjelmslev, Klee, Blanchot e Céline. E também de Fante, Ponge, Cage, Miles Davis e Bukowski. Trata-se do que se encontra nas coisas. De ínfimos pedaços disso tudo e sobretudo do resto. Da ruína. Do silêncio. Dos abismos e da desconstrução. Trata-se do inominável. Dos limites. De alguns tensores e de conexões e suspensões. Trata-se da despalavra e da palavra ágrafa. Do instante-nada das coisas todas quando distantes da usura da vida. Trata-se do indiferenciado e de sua maleabilidade. Do impossível e de alguma outra possibilidade. Do cansaço e da desistência. Do uso e de seu inverso. Do esgotamento e da criação.

Palavras-chave: Escrita, Filosofia da Diferença, Música, Literatura e Educação.



## Abstract

It refers to matters and writing. And especially writing matters. It refers to the text. The style. The language, sense, shapes. It refers to rhythm. The rhythmic. To content, substance and expressions. It refers to procedures. To sonorities and choruses. To organized sounds and noises. It refers to which literature relates to. And also music. Painting. Cinema. Poetry. And also philosophy. Daily life. Education. It refers to fixing some axles. Tracing some outlines. Delimiting some means. Maintaining some postures. It refers to constructions and escapes. Dots and lines. To Deleuze and Guattari. To Barthes, Beckett, Kafka, Rilke, Flaubert and Manoel de Barros. To Schulz, Hjelmslev, Klee, Blanchot and Céline. And also to Fante, Ponge, Cage, Miles Davis and Bukowski. It refers to what is found in things. To insignificant pieces of it all and above the rest. Ruin. Silence. Abysms and deconstruction. It refers to the untamable. To limits. To some tensors and connections and suspensions. It refers to wordless and non-literate word. To the nothing instant of all things, distant from the usury of life. It refers to the undifferentiated and to its malleability. The impossible and some other possibility. Tiredness and desistance. Use and its inverse. Depletion and creation.

Key words: Writing, Philosophy of Difference, Music, Literature and Education.



matérias de escrita

matéria de escrita 18  
ponto inicial 20  
matéria 22  
nada por escrito 24  
livro sobre nada 26  
micrônica de um amor louco 28  
relato de experiência 30  
para ninguém 32  
o amor à noite 34  
ciranda 36  
stand by the d.a.n.c.e 38  
mínimo necessário 40  
nó(s) 42  
além do que se vê 44  
coisas e solidões 46  
silêncios e solidões 48  
como perder o dia em quatro tempos 50  
objetos sós 52  
acoplamentos 54  
como um cão 56  
saídas 58  
uma breve história 60  
sutil vazamento 62  
do que morre 64  
justa medida 66  
gorjeios 68  
dias comuns, seus obstáculos e a grande saúde 70  
limite e silêncio 72  
splash 74  
15 centímetros ou algo que o valha 76  
construção 78  
cage, movimento um 80  
céline e a pequena música 82  
mil pontos furados e um pardal vermelho 84  
de jaula à gaiola 86  
tamborete 88  
cage, movimento dois 90  
derrocada 92  
depois da primavera 94  
epígrafe 96  
o canto e o silêncio 98  
a palavra e a poesia 100  
o texto 102  
o homem borracha 104  
deserto de sal 106  
por quê 108

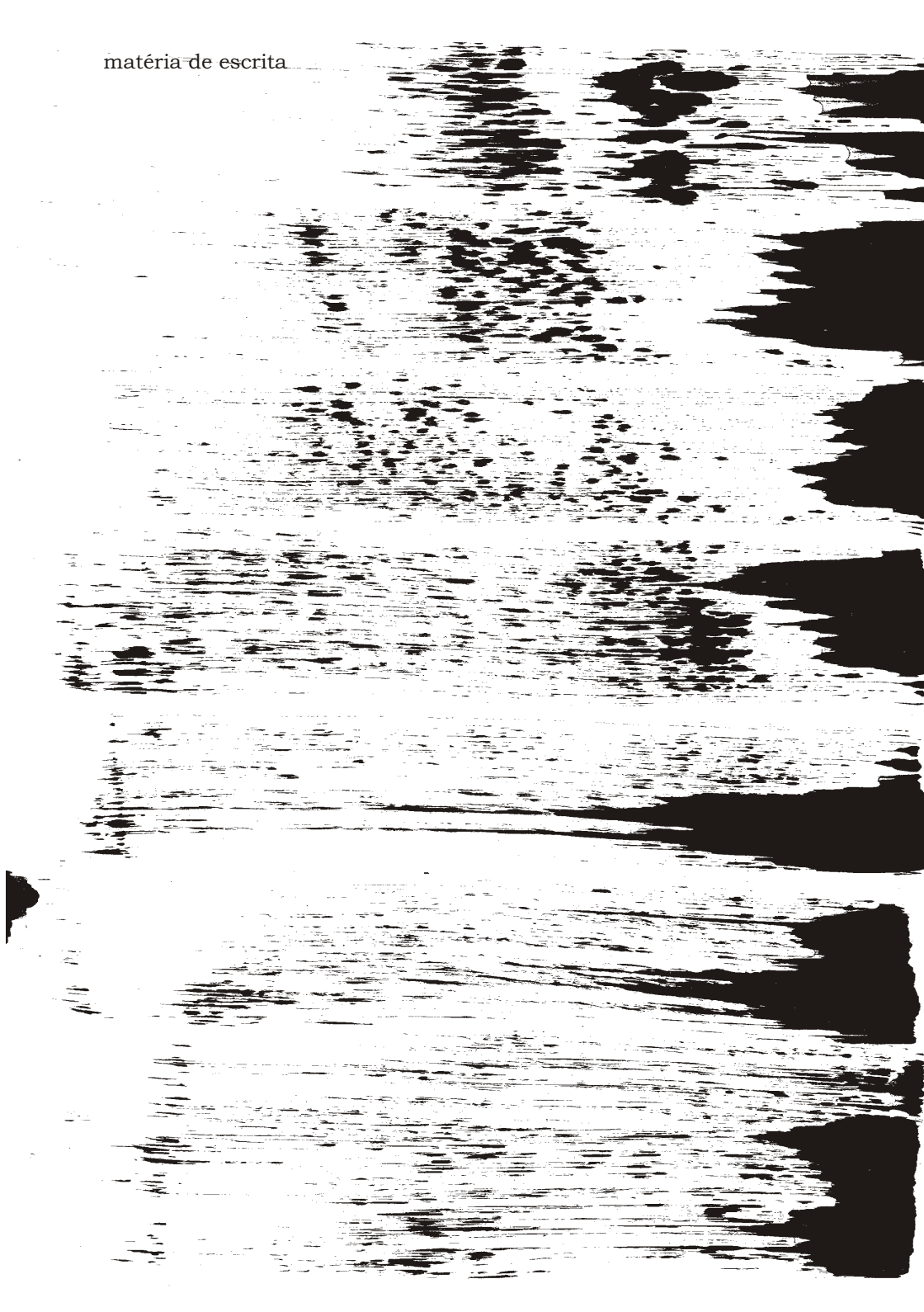


frase estilo e vida 110  
ferida 112  
pagando a conta (limpando o campo da escrita) 114  
garçom, sem gelo, por favor 116  
coisas de Rilke 118  
obsoleto 120  
sombra 122  
mais pimenta, menos sal 124  
cage, movimento três 126  
aspirina 128  
incipit 130  
interlúdio breve para um bar em beira de estrada por  
uma cerveja e três cadeiras vazias 132  
história chula em uma nota só 134  
fita-cassete, três cervejas e alguns morangos 136  
a carta alemã 138  
cardápio 140  
bilhete 142  
nada 144  
procedimento 146  
refrão 148  
nota breve sobre os pianos de escrita 150  
mais um fim 152  
ruína 154  
rough 156  
e o resto 160  
monólogo ao rodapé da página 162  
excerto 165

notas 166

Matéria de escrita tem aos montes. Manoel de Barros diz que qualquer coisa cujo valor pode ser disputado no cuspe à distância serve como matéria de poesia. Eu já acho que essa qualquer coisa aí não é privilégio só da poesia não. Acho que ela serve como material para qualquer coisa escrita. Para ela - a escrita - cada coisa ordinária é um elemento de estima. Um terreninho sujo e os que nele gorjeiam, latas velhas, quatro garrafas vazias, cada coisa sem préstimo serve demais para a escrita. Tudo aquilo que nos leva a coisa nenhuma, dejetos e coisinhas sem importância, enfim, todas as coisas jogadas fora são boas demais para a escrita, assim como todo o resto.

matéria de escrita



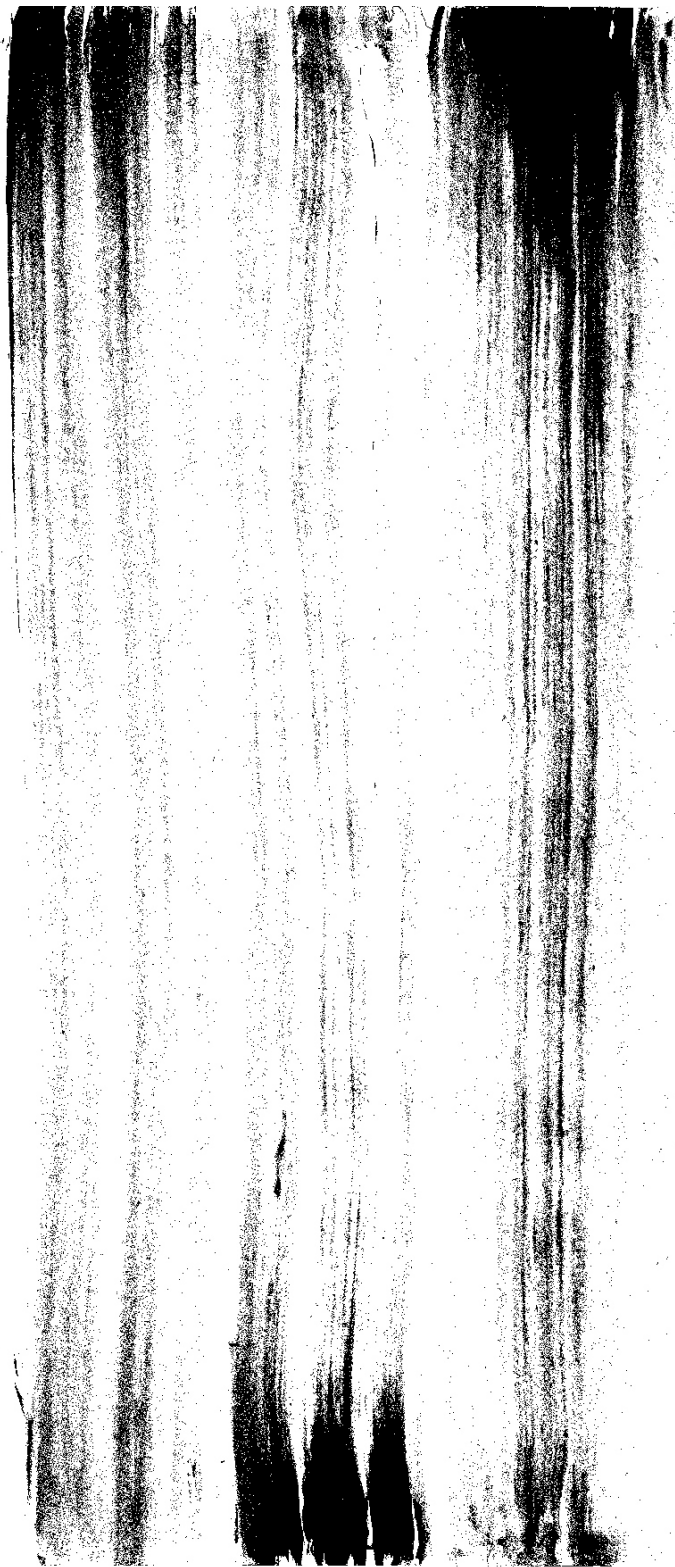
Grandes feitos, grandes merdas, tudo pode convergir para um mesmo ponto, o ponto inicial da escrita. Pedacos dispersos de conceitos, teorias, fragmentos, parágrafos, refrões. Toda uma série de componentes direcionais, apontando para um possível limiar de territorialidade dentro de um infra-agenciamento textual. Ponto morto da escrita, atemporal, ainda não transposto. As coisas boas como guias, tal como ensinava Paul Klee, mesmo na escuridão da floresta densa e durante o crepúsculo. Coisas boas para a escrita, claro, para além de qualquer juízo de valor que não tenha por base a possibilidade de movimento das linhas a serem traçadas. Escapar do ponto pelos próprios elementos pontuais. Um pouco como uma operação de Giacometti: é preciso ser fiel àquilo que se tem, cuidadoso com aquilo que se está lidando, mesmo que isso não seja tudo, mesmo que seja necessário dar mais um passo, ir um pouco mais além, fazer um quadro ou, aqui, liberar algumas linhas de escrita. Encontrar uma saída para as coisas, bolas, uma saída pela escrita.

ponto inicial



Da matéria, também será dito o que segue: ela é o informado, o amorfo, o estado indiferenciado. Isso deve estar claro. Ao menos isso. Tomemos o “Tratado dos Manequins ou O Segundo Gênesis”, de Bruno Schulz. Clareza de uma fecundidade infinita, de uma inesgotável força vital em uma espécie de terreno fora da lei, transbordante, à espera de um sopro ou então de um tratamento qualquer capaz de lhe dar alguma organização. Ao mesmo tempo, toda a maleabilidade e toda a volúpia da matéria conferem também a todas as suas estruturas uma condição instável e frouxa, estando assim sujeitas à involução e à dissolução. Sim, pois não existe matéria morta e é mesmo bonita a certeza de que a morte não passa de um simulacro que oculta novas formas de vida. Sua escala é infinita, e inesgotáveis são os seus matizes. Enfim, é por isso e não por outro motivo que não fazemos mesmo questão das obras e grande fôlego e tampouco dos seres da longa duração. A durabilidade e a solidez do produto não nos encantam, não nos dizem respeito. Nosso material é outro. Nossas coisas são outras. Nossas criaturas são meramente provisórias, servindo apenas o pouco que puderem servir. Seus papéis são curtos, talvez um só gesto, uma só palavra. Nada de mais. É na precariedade do material, por entre o seu mau acabamento, que encontraremos uma pequena saída para a matéria. E insistiremos nisso. Desse modo, quando de posse de uma substância, de uma matéria formada qualquer, nos perdoem, mas não precisaremos ansiar por liquidificadores ou hélices de helicóptero. Que Stockhausen segure suas pás por um momento. Aceitamos seus traçados, nos divertimos com seus giros, mas o que buscamos não é tamanho turbilhão. Sim, porque se as pás libertam mesmo a matéria sonora da forma sobre a qual foi aplicada, elas o fazem por meio de muito barulho, e nem entraremos no mérito de que tanto barulho seja mesmo a nova matéria que se insinua. De lado isso, nosso atletismo se quer mais sutil. Pensamos talvez em pedir emprestadas algumas sacolinhas. Que seja. Afinal de contas, escrever não é mesmo colocar tudo dentro de uma sacolinha? Sim, em uma sacolinha cheia de troços e da gente junto<sup>1</sup>. Justamente. Certamente não o eu e o isso, talvez um não eu e um isso qualquer. Agora, seria pedantismo demais querer se tornar a salvação da matéria. Escrita nenhuma aqui aspira a tal posto. Registre-se. É fazer justiça com as coisas atribuir-lhes uma generosa parcela de culpa por tantas condições de fuga. Aliás, as coisas dão de ombro mesmo, não necessitam de nenhum reconhecimento, maldito seja. Não adianta bancar o engraçadinho. As coisas simplesmente não sabem brincar, e isso por não conseguirem continuar seguindo as regras do jogo. Raios, são mesmo volúveis demais para isso as danadas.

matéria



Qualquer coisa serve para a escrita, mas talvez a escrita nem mesmo precise de coisa alguma. Em suas *Cartas exemplares*, Flaubert confessa que o que lhe parece realmente belo, aquilo que gostaria de fazer, é um livro sobre nada. Um livro sem nenhuma amarra exterior, que fosse capaz de se sustentar apenas pela força interna de seu estilo. “Um livro que não teria quase tema, ou pelo menos em que o tema fosse quase invisível, se é que pode haver”. Acreditava que as obras mais belas são as que têm menos matéria formada, o que permite perceber que o livro com o qual Flaubert sonhava não era sobre um nada existencial, um nada metafísico, mas sim uma obra que pudesse se manter em pé apenas devido ao seu modelo anormal e cambaleante de expressão. Questão de estilo - diria. Espécie de nada essencial, a partir do qual fosse possível aparecer e produzir tudo na expressão, por atestar a ausência pura não apenas de mim, de você, disto ou daquilo, mas sim de tudo em que se anuncia toda a presença e que aparece como o conteúdo próprio daquilo que poderíamos chamar de livro puro ou simplesmente livro sobre nada. Ora, qual é o objeto de tal livro? Uma vez que o nada não pode ser considerado um objeto, o que lhe sobra é justamente a maneira pela qual esse nada se determina ao se perder, ou seja, a maneira através da qual essa espécie de nada de origem pode se disfarçar no livro, imbricado ao modo de expressão. Eis a grande questão, ou talvez até mesmo a grande justificativa não só para a busca incessante de Flaubert por uma maior plástica do estilo, mas também para a necessidade da própria forma de escrita estranhar-se continuamente, afinal, como o próprio Flaubert insiste, temos coisas demais para as formas que possuímos.

[trata-se da dor absoluta do estilo em flaubert, tal como percebe barthes: o estilo como a dor infinita, a dor inútil, uma vez que nem mesmo a inspiração pode lhe dar alguma compensação. a escrita - e não a publicação - como o fim da obra, pois se escreve para viver, antes de qualquer outra coisa. o livro, então, como a maneira especial e dolorida através da qual o escritor vive, em um seqüestro impiedoso que acaba por determinar um irrevogável adeus à vida que escorre longe de suas páginas]

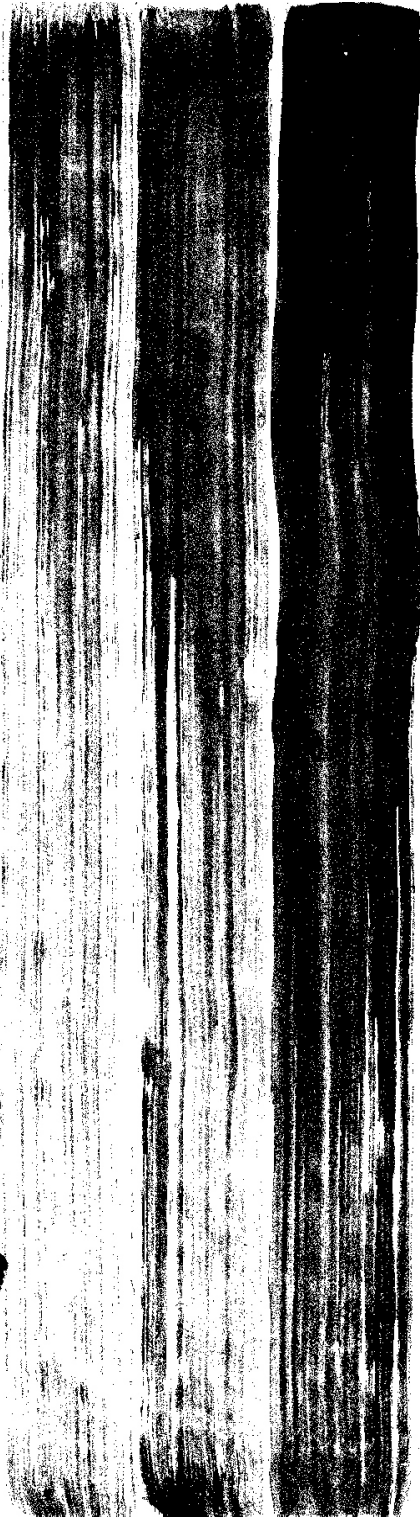


nada por escrito

Flaubert sonhava com um livro sobre nada, ou melhor, com um livro que não tivesse tema. Ele tinha uma preocupação estilística, nada mais. Queria o estilo como o próprio material da obra. Em outras palavras, buscava uma liberdade para o estilo, uma liberdade para a expressão. Sendo sincero, não sei se isso é possível. Flaubert também não sabia e acho até que morreu sem saber. Dizia ter coisas mais importantes para fazer. Reservou assim o projeto do tal livro puro à velhice, quando o danado do estilo já fosse independente. Tempos depois, Manoel de Barros também o faz, mas seu pretexto é um pouco diferente. Sua pretensão não é a de uma ausência completa de tema, de uma liberdade total para o estilo. Até porque não se trata mesmo de liberdade, mas sim de dar às coisas, às ínfimas coisinhas do chão, uma saída. Ora, parece que ele faz pelo conteúdo. A expressão, longe de ter uma liberdade, ou de ao menos querer uma liberdade, está comprometida na busca de uma saída para a sua matéria. Manoel de Barros se interessa pelo nada mesmo, por coisa nenhuma por escrito. Como um alarme para o silêncio, por exemplo. Por construir uma escrita que ultrapassa os limites da memória, que repousa no estancamento das significações, que diz do indizível, do inominável, inventando-os. Fazendo brinqueado com as palavras, operando apenas coisas desúteis, circulando pelos litorais da escrita, desmanchando o que não se sabe fazer em frases, o que o poeta quer é fazer o nada aparecer. O nada de organização, o nada de significação, o nada de desenvolvimento, o nada de clichês, o nada de condutas, o nada de etiquetas, regras e tabulações, o nada de normas, o nada de formas, de funcionamentos, totalizações e unidades. Nada. Nada mesmo. Tudo que use o abandono por dentro e por fora. Afinal, como ele mesmo adverte, perder o nada é um empobrecimento.

[em beckett, na espera por godot, pode-se dizer que nada acontece. e isso ainda ocorre duas vezes. todo o gosto pelo esgotamento presente em beckett é justamente essa busca por um nada de possibilidades, uma supressão total de uma segmentaridade molar e bem delimitada, de modo que nada possa mesmo acontecer a não ser de um modo intensivo, quase imperceptivo. intensidade no esgotamento. a forma humana mutilada, a impossibilidade de ver, de andar, de comer, de beijar. as provisões que lentamente vão se acabando, os antigos possíveis agora absolutamente subtraídos de cena, um lento caminho em uma espera incessante pelo fim. o esgotamento e não o cansaço, o nada de possibilidade mais que o nada de realização]

livro sobre nada



Ele, que só sabia e podia ligar para dizer nada  
ela, que só mais ou menos  
só mais do mesmo, só menos do nada.

micrônica de um amor louco



Personagens: 2 (Tom Zé e a namorada. O canto, mesmo anunciado, não compareceu).

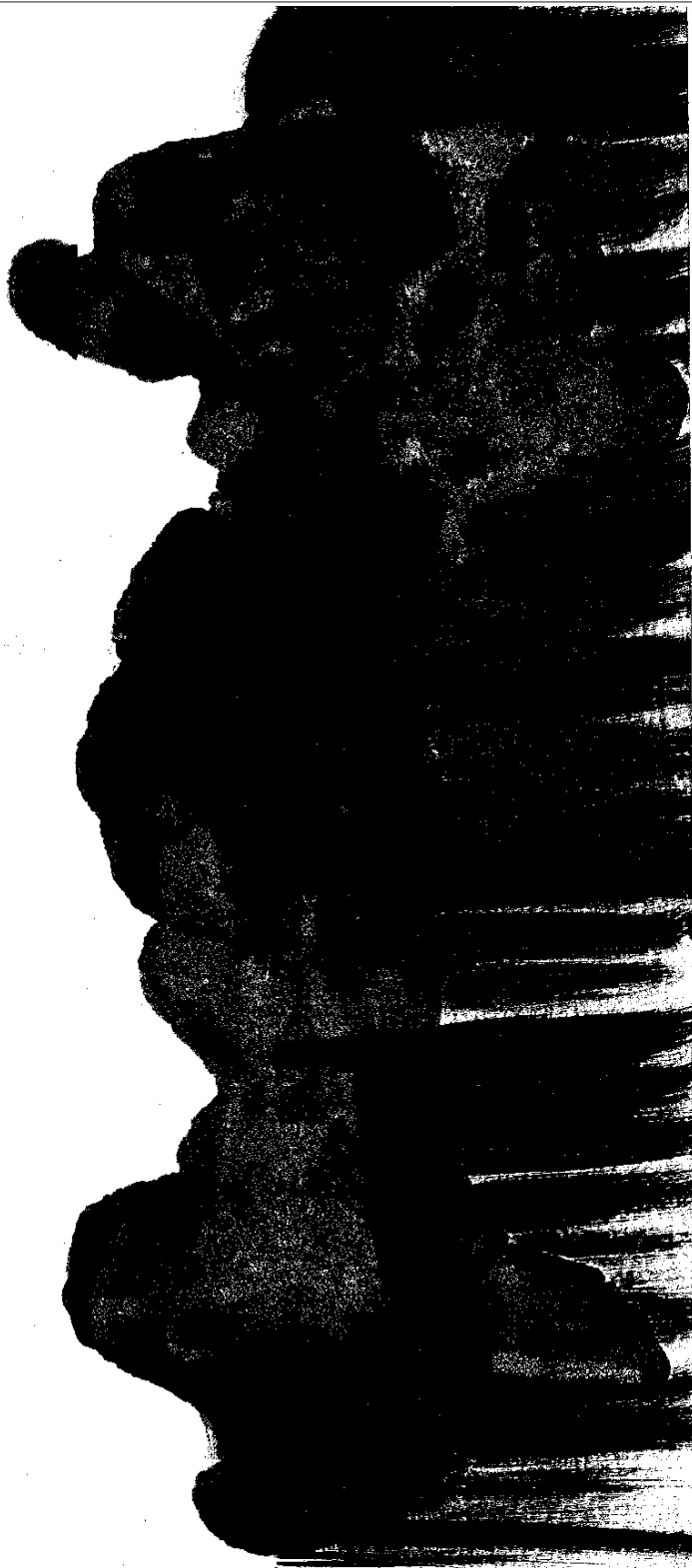
Férias escolares. Irará. Julho. 1955. A namorada pede para ouvir algumas de suas canções. Ele, animado, pega o violão e vai ao encontro. Uma tarde inteira de tentativas e nada. Não pôde cantar. A voz não saía. Todo o possível feito e nada. Ela, calada. Sem saber o que dizer, pouco à vontade, desejando estar longe. Ele, sai de lá morto. Desiste então da música. A carreira em crise antes mesmo de nascer. “Abandonar foi o que resolvi. Nunca mais fiz uma canção” - dele, Tom Zé.

Longe demais da música o resto é impossibilidade, inaptidão e deficiência - tudo isso para com ela, a música. Os materiais, assim, são outros, uma vez que o terreno explorado é outro. Dessa condição limítrofe entre a música intocável e as novas cantigas resultantes podem então surgir as marcas de negação comuns à obra - descanção, anticantão - que irão ganhar positividade entre um experimento sonoro e outro produzido. O que resta depois de tanta subtração - e é o próprio corpo-cancional de uma época que é subtraído, a matéria propriamente musical - é o que mostra quem quis cantar sem ser cantor.

- “A queda com a namorada provocou forças gigantescas que a vida em mim insistia. Não era vocação para a arte. Nunca tive vocação para a arte. Era simplesmente vida. Podiam até emudecer os gozos da beleza, do canto e do cantar. Contanto que, mesmo espartana, a respiração continuasse. Entra o halo de ar, oxigena, bota sol nas células, recolhe miasmas venenosos e, ao voltar, ainda assopro o canto. A vida” - dele, de novo.

Beco sem saída musical, ao modo kafkiano: impossibilidade de não compor, impossibilidade de compor ao gosto musical da época, impossibilidade de compor de outra maneira. Impossibilidade de não compor, pois não se tratava de música, e sim de vida; impossibilidade de compor de outra maneira, pelo sentimento da grande perda que sairia de braço dado com a anticantão, com o gozo da beleza ligada a tudo que era do canto e do cantar emudecido; e a impossibilidade de compor ao gosto musical da época, pela necessária desterritorialização do próprio corpo-cancional de onde nasciam e eram amamentadas as canções. “Um útero cósmico (...) uma montanha virgem, corpo de pedra incrustado de musas”, em que toda a matéria era constituída de inspiração. “E a emoção lhe palpitava na superfície. Das fendas saíam soluços, rachaduras vertiam lágrimas, ventanias lamentavam ais”, enfim, lugar intangível, sendo trabalho para uma metafísica por demais vultosa descobrir quem seria capaz de colher as canções que lá germinavam.

relato de experiência

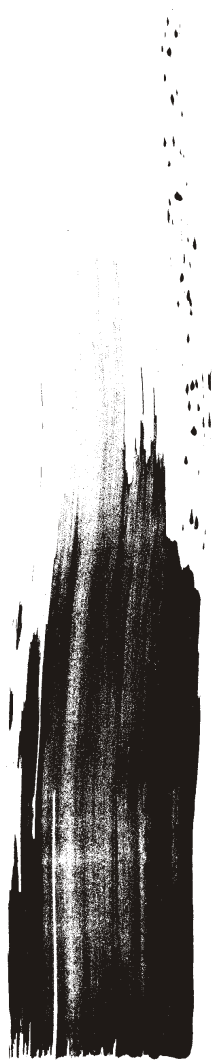


Desabafo de um Bukowski doente e cansado: um escritor não deve nada, exceto ao seu texto. Ele não deve nada ao leitor, exceto a disponibilidade da página impressa. É isso. Ou ao menos pode ser quase apenas isso. No limite, não se escreve mesmo para eventuais leitores, mas sim pelos não-leitores. “O melhor leitor é aquele que nos recompensa com a sua ausência”... Quase lá, seu maldito velho safado, quase lá. Os analfabetos e idiotas de Artaud, os bêbados falidos de Fitzgerald, os vagabundos iluminados de Kerouac, gente desgarrada demais para se ocupar com a leitura, o que garante que a escrita não seja mesmo para eles mas, quem sabe, por eles. Ora, Kafka escreve por um povo inteiro de roedores, que se nem mesmo tem tempo para a infância ou para a música, que dirá para a leitura. Quando Céline aponta para a singularidade de seu *D'un château l'autre*, o faz certo da comicidade de se ver 1142 condenados à morte franceses numa pequena vila, ou melhor, o faz pela raridade de ser o memorialista de 1142 condenados à morte. Milcentoquarenta e dois. Escrever por uma pequena vila hostil com o mundo inteiro contra si. Mais, escrever a pequena vila. De todo modo, a linguagem alcança esse limite de animalidade, ou melhor, deve ser levada até aí pela escrita. Espécie de território desumano. Como em um passeio rápido com um velho poeta onde, com ele, uma rã me pedra. Transgredido para pedra, retirado dos limites do ser humano e ampliado para coisa, largado no chão a criar musgos para tapetes de insetos. O silêncio das palavras aí é corrompido, invadido, pode-se arrancar um pouco do que nele transita, com o que não operamos de outro modo.

[por entre o silêncio das palavras opera-se com aquilo que as palavras não dizem. este espaço abandonado de significâncias é como que o terreno recôndito da despalavra, da palavra ágrafa e sem pronúncia alguma, incapaz de ocupar o lugar de uma imagem. se aí existe som, é um som que ainda não deu liga, que se insinua sozinho, sem nenhum comprometimento lexical e livre de qualquer sistema fonológico. o encontro com a despalavra escorre, necessariamente, até uma nova matéria expressiva em ressonância com o fluxo da vida e as multiplicidades que a constituem]



para ninguém



O amor à noite, o amor à noite, o amor à noite... Era com essas palavras que Val delirava, e elas precisavam mesmo ser assim. Ditas dessa forma, ele não cansaria de repeti-las. Precisava dessa sonoridade, a única que realmente o satisfazia. Em outras línguas, pareciam ser outra espécie de noite e outra espécie de amor. Queria mesmo era a noite mais amena e suave, como uma poeira cristalina de estrelas, e o amor frágil, sentimento quebradiço<sup>2</sup>. E tudo isso ele só conseguia assim, com o amor à noite, o amor à noite, o amor à noite... Eis aí suas rachaduras, suas viagens imóveis. Tudo entre um e outro enunciado sóbrio. Se ela tiver olhos como... O som é agradável, repete ele baixinho, se ela tiver olhos como... De todo modo, essa repetição intensiva parece apenas levar a língua até um certo limite, não permitindo, porém, nenhuma reversão. Era aquele amor, aquela noite, afirmados agora extensivamente. Matéria bem formada e delimitada em um novo sentido, por força de repetidos volteios. Um aquém ou um além do amor, um aquém ou um além da noite, mas apenas até que os termos possam ser novamente territorializados em uma outra forma para o amor, uma outra forma para a noite. Bem, verdade seja dita, era apenas isso que Val queria mesmo.

[uma vez ouvi um cântico nordestino em que não é o amor que é cantado, mas sim o amor. diziam eles - os cantadores - que não podiam mudar a entonação, mesmo que por vezes isso pudesse comprometer a métrica e a própria sonoridade. deveria ser assim mesmo, amor, o amor com a sílaba tônica deslocada. o amor parecia torto. talvez fosse mesmo. acho que não queriam mexer apenas com o termo, mas também cutucar a semântica. ali, a expressão desterritorializada já modificava por completo o conteúdo, transformando-o em uma outra coisa. o acento como tensão interior da palavra, fazendo-a tender ao limite de sua noção. cantar o amor seria uma mentira]

o amor à noite



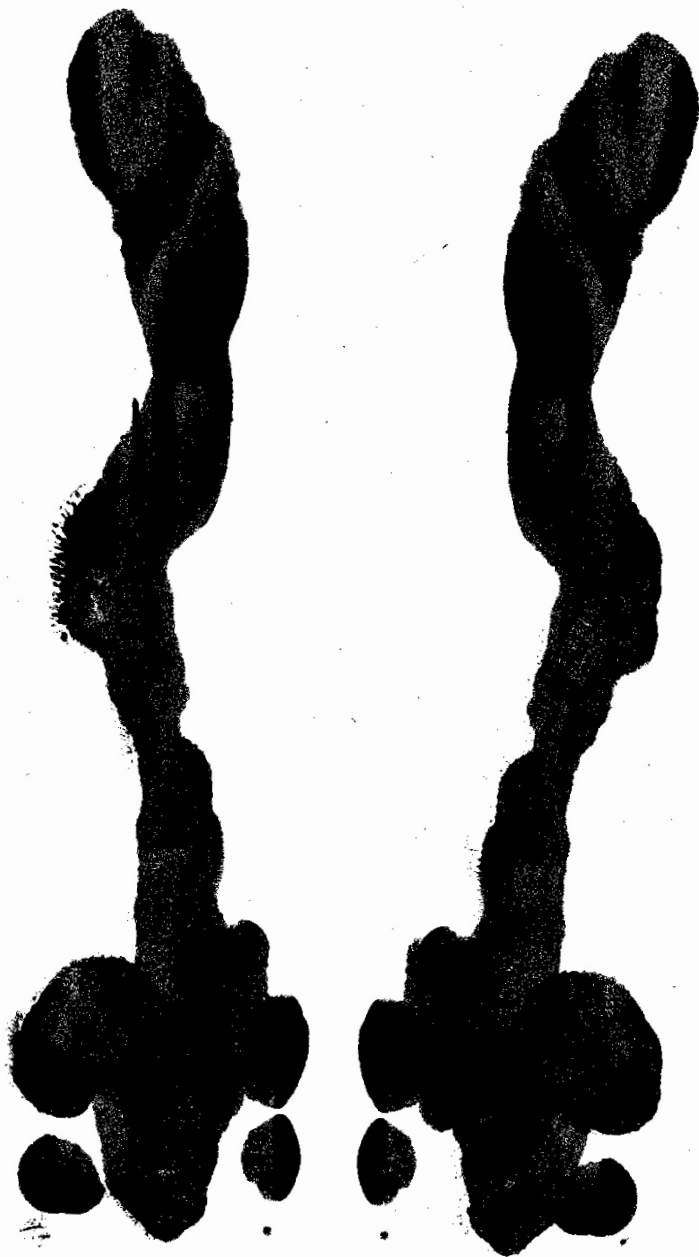
Podemos realizar muitas coisas. Podemos deixar de ficar aqui e ir até o banheiro e depois até a cozinha onde se abre o armário e se procura uma garrafa de vinho e então sentar novamente na sala com a taça cheia e tentar retomar mais uma vez a melodia em que se estava perdendo tempo e aí resolver que o melhor a fazer é ler um bom livro e então ir procurar um em que se possa depositar tamanha confiança e então fazer a opção por pequenas histórias do velho Hank pois afinal de contas uma máquina-tilica sempre deve vir acoplada a uma máquina-velho-safado e então folhear algumas páginas e ler dois ou três contos que ainda não tinham sido lidos e mais um ou dois que já haviam sido tempos atrás e então desistir da leitura e pensar que o melhor mesmo é escutar um pouco de música para quem sabe encontrar alguma estúpida inspiração ou até mesmo alguma dica dentre os mil cd's que estão esparramados pela prateleira do quarto e por ainda ser idiota o bastante para acreditar que é por aí que as coisas acontecem e acontecem e acontecem e aí mais uma vez decidir por um daqueles bem classudos e então ouvir as duas primeiras músicas e passar direto para a última já que era ela mesma a música que se queria ouvir e então ir com ela até a sua metade e desligar o aparelho de som pelo simples motivo de ter ficado envergonhado por pensar que aquilo ali sim era música boa e não aquilo que se está acostumado a tentar fazer no cotidiano e então pegar outro disco e desta vez escolher uma sucessão razoável de faixas pra lá de simplórias e que pudessem ser ouvidas quase que de igual pra igual e que ainda tivesse a capacidade de levantar o astral já bem comprometido a essa altura do campeonato e então ouvir quase que todo o tal disco e se sentir realmente pronto para retomar de onde se estava com um quase refrão e então ir encher mais uma vez o copo e sentar no sofá da sala pronto para acertar as contas com o violão e então fazer algum progresso com o dito cujo mas sentir que muitas coisas que haviam passado pela cabeça durante a audição feita momentos antes haviam se extraviado em algum lugar que agora não se tinha acesso e então soltar o violão de novo e ter certeza de que não se quer ligar a televisão e notar que se está cansado e que outra vez é preciso ir até o banheiro e que é preciso soltar mais algumas linhas de uma escrita de que ainda nem bem se sabe de que é feita e então deixar para outro dia porque nessa hora o sono já retornou e se está bastante seguro para poder reencontrá-lo e então ir até o banheiro depois apagar todas as luzes e então dar uma última espiada em um livro de poemas qualquer e então voltar a dormir. Podemos fazer tudo isso e ainda uma porção de outras coisas para preencher espaços, mas é bastante provável que nada disso e nada dessa porção de outras coisas interesse ou possa ser de alguma utilidade para a escrita.

ciranda



Saiba dos bons encontros, meu chapa. Apenas saiba dos bons encontros. Encontre seu próprio piano, perca a prática, saia do tom, vomite nele, e ainda assim estará tudo bem, afinal, ainda será o seu piano, não os deles. Chopin Bukowski. Seu piano é sujo, velho, não é bem temperado, nunca foi bem preparado, seus materiais são outros. Borrachas, madeiras e parafusos entre as cordas continuarão soando como borrachas, madeiras e parafusos, territorializados demais em suas especificidades próprias, por mais que estejam em outras funções. A ruidosa locomotiva de Pierre Schaeffer é concreta demais, barulhenta demais. Acredite, é só uma locomotiva dentro de um outro terreno que não o seu. Quando sair continuará a mesma, assim como o tal plano invadido. Todos eles seguem se movimentando, mas você dança de outro modo, mesmo aparentando estar parado. Mesmo aparentando estar sozinho. Seus movimentos são imperceptíveis. Você dança com a sua multidão. *Stand by the dance. Stand by the d.a.n.c.e.* Seus hematomas são de uma outra ordem. O seu atletismo é outro. Você não apenas percebe a música. Você não dança com os ouvidos, com os pés, com o seu corpo. Você não está feliz e não está simplesmente querendo dançar. Você é toda uma sensação, inominável, incontrolável, que lhe imprime um outro movimento. Você muda o passo. Você erra o compasso. Você inventa uma nova postura. Você está vindo. E então você pára. Tango. Você já era. Novamente você espera. Até que ela retorne. Até que ela insista. Você espera. Espera e espera a espera. E então você vê, enfim, que não basta teclar o *play* para encontrar música, não basta abrir um livro de poesias para se encontrar poesia, tampouco uma dissertação qualquer ou livro de filosofia para encontrar filosofia. As coisas não são tão simples assim.

stand by the d.a.n.c.e.



Seria preciso transpor a faca do mendigo, jogar lírios aos anjos, sentar no meio de um refrão, cantar apenas quando a agulha salta. Seria preciso apreciar o odeia eu diário, esquecer memórias, abstrações e fantasmas, escrever pelos cérebros que estão mal, por tanto(s) nó(s) e por aquele pequeno e solitário ponto sem contraponto. Mas, antes de qualquer coisa, seria preciso dizer: tudo isto já tem tempo, mas nem mesmo pense em perguntar quanto. Sei que é tanto, sei de um tanto, mas tanto um isso quanto um aquilo já não me dizem respeito, e nem eu aos dois. De tantas poucas coisas, uma certeza. Impossibilidades aqui independem de mim, dançam com elas mesmas, dão de ombros e não estão nem aqui nem ali, nem sequer temos os mesmos interesses. Por ora, sei bem da quietude, de minhas histórias inventadas e de toda essa inércia estendida por sobre essa cama imunda. O velho sótão me faz mal, eu sei, mas mal me vou aos poucos, não tenho pressa e ofereço quase nada ao quase nada que me chega. Empatamos nisso, ao menos. E ao menos assim me sinto bem, guardando o sorriso sincero pra quando o sol se cansa. E se canse, pois, de arrancar. Arranque o que quiser, com calma, sem receios. Um hábito, um amor, um desgosto, uma saudade. Não me acrescente. Isso jamais! Dos rondós eu bem lembro. Estive em cirandas demais. Mas não mais. Não por aqui. Não por agora. Não desse modo. Que se dane. Tanto faz, ora bolas. Sobre estar só eu sei. Só assim, em mil, sete ou três. O mínimo. Não em dois e não em um. Um pouco menos, talvez. Aqui se sabe, e há mesmo que se perceber, que por aqui também nada passa e se não passa não gruda e se não gruda não fica e se não fica não vai e se não vai não passa e se não passa não ressoa e se não ressoa não se curva e daí você bem sabe, há que se insistir na permanência. Se virar no assim mesmo. Mas se virou já é uma outra coisa, ou ao menos se poderia acreditar que sim. Não, não eu. Não por aqui e isso já faz tempo. Já disse. A idéia deve ser mesmo essa, entrar no jogo enfadonho do cotidiano, com todas as suas possibilidades de realização. Não há muito problema nisso. Só assim me canso, só assim eu danço (ao menos por enquanto), só assim me esgoto, só assim tropeço, só assim eu perco, só assim desisto.



mínimo necessário



Um ponto  
(sem contraponto)

nó(s)

É bonita a fórmula de Paul Klee para a pintura: tornar visível o não visível, e não apenas reproduzir o visível. Acho que pode mesmo ser transposta para a música, sem problema nenhum. Fica assim: na música, trata-se de tornar sonoro o não sonoro, e não apenas reproduzir o sonoro. Dar voz àquelas intensidades desconhecidas, àquele povo anônimo e afásico até então sufocado pela impossibilidade de sua fala. Ir até o ponto onde as forças não sonoras ainda não tenham sido tornadas sonoras. Aliás, o próprio Klee era um músico promissor em uma família de músicos, sendo que deixou a música de lado por estar convencido de que ela já tinha atingido o seu limite. Acreditava que na pintura poderia ainda conseguir algo de novo e interessante. Uma causa bastante nobre, diga-se, mas acho que os dois lados saem perdendo na comparação. A música, como velha senhora que é, por já não poder transpor e nem sonorizar nada; e a pintura, coitada, com seu diagnóstico de retardamento artístico. Mas isso é assunto para músicos e pintores. De todo modo, fato é que para além do visível, dos entraves da matéria formada, não parece existir nenhuma diferença entre elas, tampouco entre elas em relação com qualquer outro ato criativo, como a escrita, por exemplo. Semelhança cutucada no desejo de Manoel de Barros, aquele de avançar para o começo, chegando assim até o criancimento das palavras, onde elas ainda urinam na perna e ainda não tenham sido modeladas pelas mãos. Trata-se sim de uma busca pela multiplicidade liberada nela mesma, sem uma forma ou um clichê que a contenha. A multiplicidade em sua potência múltipla, extraída de qualquer unidade que a possa sobredeterminar. Como insistem Deleuze e Guattari, é preciso sempre fazer o múltiplo, não acrescentando sempre uma dimensão superior, mas, ao contrário, de maneira simples, com sobriedade, no nível das dimensões que se dispõe, sempre  $n-1$ <sup>3</sup>. Escrever a  $n-1$ , arrancando a unidade da multiplicidade a ser constituída, da vida a ser liberada. Ora, no plano da expressão tratamos com substâncias, matérias formadas, estratificações no corpo do texto, e de qualquer modo se faz necessário operar com tudo isso. De seu jeito, essa escrita que avança para o começo acaba por esbarrar nesse grande umbigo da memória, onde toda a significação estanca. Lugar do qual nada se pode dizer a não ser reinventando-o. Disso o poeta bem sabe. Tudo que não invento é falso - já advertia ele.

além do que se vê



A coisa escrita tem sua solidão. Aliás, como qualquer outra coisa, a coisa escrita tem muitas outras coisas. Diz o Arnaldo Antunes que as coisas têm peso, massa, volume, tamanho, tempo, forma, cor, posição, textura, duração, densidade, cheiro, valor, consistência, profundidade, contorno, temperatura, função, aparência, preço, destino, idade, sentido. Só não têm paz . Mas paz elas nem esperam mesmo. No fundo, a solidão não é nada que se possa escolher ou abandonar. Tal como advertiu Rilke, somos solitários, e isso é tudo. Que se parta daí, portanto. Sentiremos vertigens, como não poderia deixar de ser, uma vez que nos são tirados todos os pontos nos quais nossos olhos costumavam descansar, não havendo nada mais próximo, com todas as distâncias querendo-se infinitas.

[em tempo: trata-se de saber quem rouba a paz de dentro da solidão da coisa]

coisas e solidões



Blanchot pensa a obra como um espaço sem tempo. Não um espaço a-temporal ou a-histórico, mas sim um espaço em que só é possível existir a ausência de tempo. Espaço onde nada começa, onde aqui é também lugar nenhum, em um tempo sempre presente e sem presença. É a solidão essencial da obra. Solidão de não ser acabada ou inacabada, de apenas ser a obra. É daquele que está submetido à suas exigências o trabalho de afirmar o *é* dessa solidão, fazendo-a falar. Como? Devolvendo a obra ao silêncio de onde ela emerge, impondo silêncio ao seu murmúrio incessante. Aparente impossibilidade de fazer eco à fala ininterrupta da obra, devolvendo-a ao silêncio, ao nada. Calar as palavras, a linguagem, a representação, para que então algo de essencial possa ser ouvido. Talvez tenhamos de seguir as palavras de consolo de um músico,<sup>6</sup> assumir a possibilidade de uma vida muda perante aos ouvidos dos homens. Prosseguir longe das grandes avenidas, das imensas bandas militares e demais adornos. A serenidade de Zaratustra em sua hora de maior silêncio, onde as forças da terra são perfeitamente audíveis. Meio-dia, a hora secreta e solene em que nenhum pastor toca sua flauta. “E podes crer-me, amigo barulho infernal! Os maiores acontecimentos não são as nossas horas mais barulhentas, mas as mais silenciosas”<sup>7</sup>. Definitivamente, o mundo não gira em torno de novos barulhos, mas sim por entre as sonoridades afásicas do inaudível.

[aqui lewis caroll ainda soa bem melhor que wittgenstein. daquilo que não se pode falar, dever-se-ia cantar e não calar. dizer o indizível não passa por tentar decifrá-lo, mas por realizá-lo através da expressão]

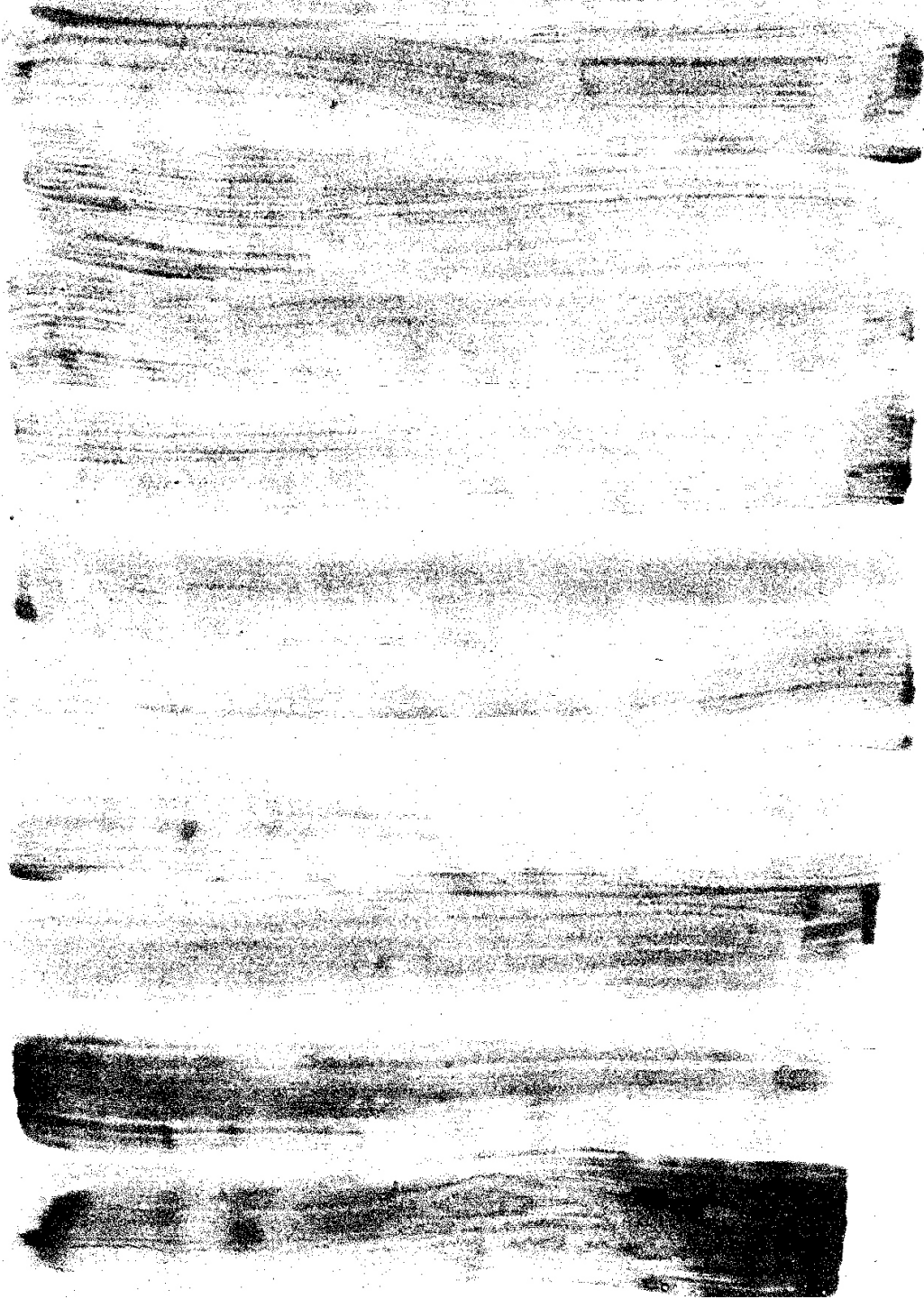


silêncios e solidões



- 1- fragmento de escrita que dá em nada
- 2- quase-música chula de uma nota só, para quem deveria ter amado e não amou
- 3- sorriso sincero guardado para uso quando o sol se cansa
- 4- aparelho de ser útil sobre a mesa, estampando retrato em preto e branco no final do álbum de família.

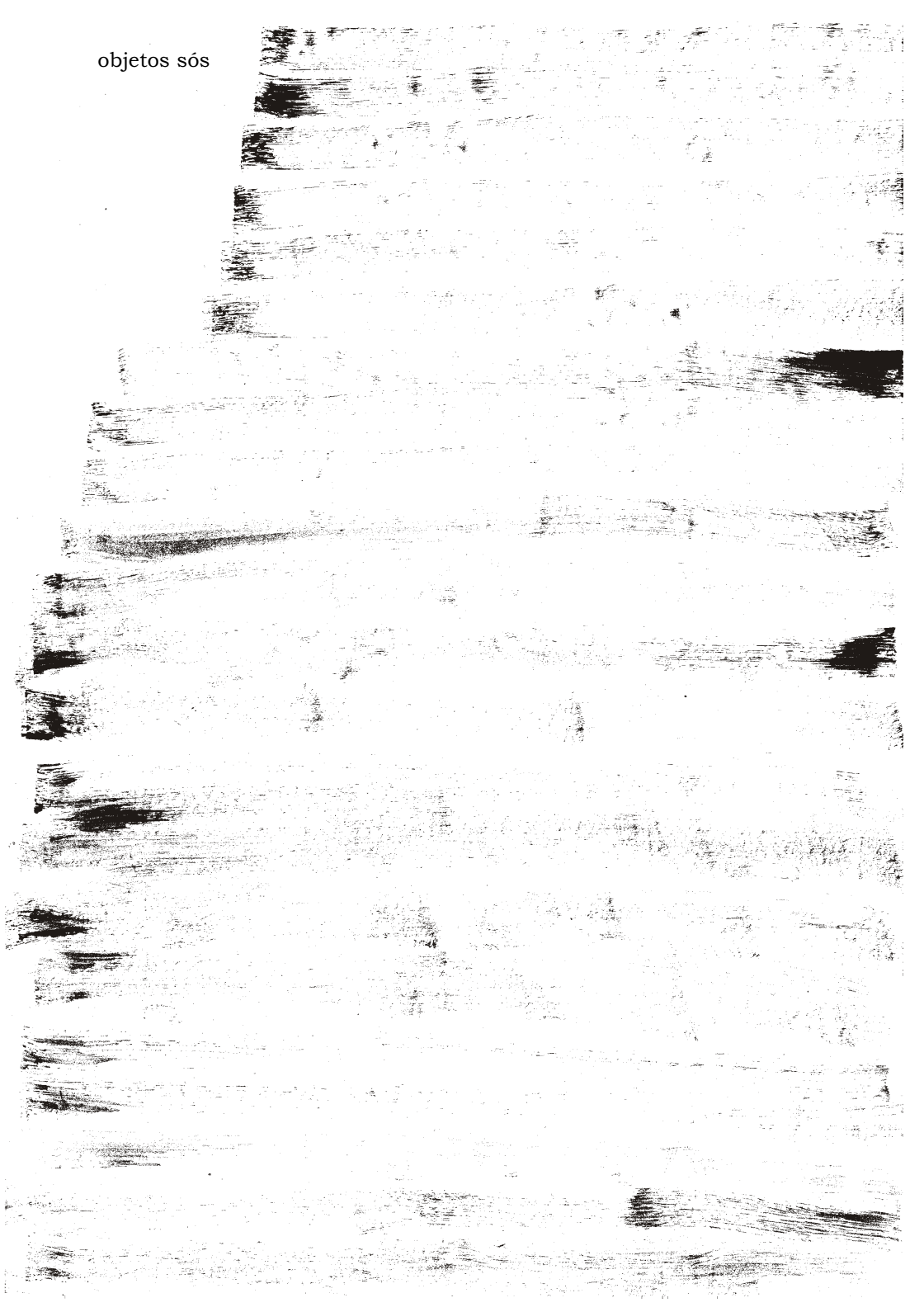
como perder o dia em quatro tempos



“Um dia, no meu quarto, ao olhar para uma toalha sobre a cadeira, tive a nítida impressão de que não apenas cada objeto estava só, como tinha um peso - ou melhor, uma ausência de peso - que o impedia de pesar sobre o outro. A toalha estava só, tão só que tive a sensação de poder retirar a cadeira sem que a toalha se movesse. Ela possuía seu próprio lugar, seu próprio peso, e até seu próprio silêncio. O mundo era leve, leve...”<sup>8</sup>.

Há um ponto preciso em que o ser humano é devolvido ao que tem de mais irredutível: a solidão de ser exatamente igual a qualquer outro, um conhecimento obscuro de uma singularidade inatacável. Giacometti fala de um desejo de modelar uma estátua e enterrá-la, propô-la aos mortos, talvez possibilitar que levite calmamente por sob o chão. Mas não precisava disso. Suas esculturas enormes com crânios deformados, por si só, já estão sozinhas. Não possuem utilidades, não se destinam a gerações futuras, mas sim ao inumerável povo dos mortos, aqueles que nunca foram vivos, ou foram vivos o bastante para que os esqueçamos. Mas quais são os limites dessa solidão? Genet apega-se a quatro grandes desenhos soltos sobre a mesa, e começa por lembrar de Monet, Bonnard. Sabe que nesses o ar circula. Deleuze e Guattari lembram que algo só é uma obra de arte se guarda vazios suficientes para permitir que neles saltem cavalos. É a necessidade de bolsões de ar, de um pouco de vazio, para que a partir daí possa ser constituída a sensação. Em Giacometti a questão parece ser de uma outra ordem. Ali, o espaço é que circula, assim como a luz. Para além de oposições entre sombra e luz, esta irradia e os traços a esculpem. Giacometti é fiel ao que vê, sabe que é preciso fazer exatamente o que está diante dele e além disso, como ele mesmo diz, ainda é preciso fazer um quadro. Dar mais um passo. Ora, a obra não tem solenidade nenhuma, não pode ter segredos, está tudo ali e isso já é muito. É muito e está longe demais, no ponto solitário de onde exige ser observada. Não há nada de utilitário, nada de afetivo, justamente porque não pode haver relação nenhuma nesse ponto de total solidão. “Se sou apenas o que sou, sou indestrutível. Sendo o que sou e sem reservas, minha solidão conhece a sua”. Aí, o que une homem e objeto é apenas o reconhecimento da solidão de cada coisa e de cada ser. O encontro é de solidões. Conselho de Virginia Woolf sobre como tornar um momento do mundo durável, existindo por si: saturar cada átomo, eliminar tudo o que seja resto, matéria morta e superfluidade, tudo o que só possa fazer sentido para nossas percepções correntes e vividas. Saturar, ir além, guardar apenas um percepto, ser marcado por um excesso de vida, por algo grande demais. Descer lentamente, morrer aos poucos, sem nenhuma utilidade. Mortal solidão. “Nesse ateliê, um homem morre lentamente, consome-se, e sob nossos olhos se metamorfoseia em deusas...”.

objetos sós



No ateliê de Giacometti, Jean Genet narra o questionamento que o artista lhe faz sobre a passagem de suas estátuas do gesso ao bronze. História da união entre as estátuas de Giacometti e o bronze, ou melhor, talvez seja esta a história da grande vitória do bronze. Hesitante, Genet sentencia. Aquelas mulheres não perdiam nada ao serem lambidas pelo bronze, passando do gesso ao bronze, de maneira nenhuma. Mas também é verdade que tampouco ganhavam, ou ao menos não era essa a questão ali. Em tal acoplamento, talvez tenha sido mesmo o bronze quem tenha ganhado. Pela primeira vez em sua vida, o bronze pôde ganhar. Sim, é assim mesmo que tem que ser. As mulheres de Giacometti são uma vitória do bronze, talvez sobre si mesmo. Modelagem e escultura melódica. Ombros e peitos frágeis, com a curva do ombro delicada de força, um tanto quanto destrambelhada, talvez, cabeças grandes, corpos esguios em movimento, servindo como o contraponto perfeito ao bronze. O bloco escultura-mulher-bronze, planos justapostos, que vencem o espaço vazio que lhes cercam ao interceptarem o trajeto do outro. A mulher capturou o bronze. Ou será que é o bronze quem se deixa harmonizar melodicamente por aquele gesto? Deleuze se diz fascinado pelo fato de todo animal possuir um mundo. Enquanto muita gente não possui mundo algum, vivendo, assim, a vida de todo mundo ou de qualquer um, de qualquer coisa, os animais têm mundos, sendo esse mundo animal capaz de reagir a toda espécie de coisa, ou então ser muito restrito, reagindo a muito pouca coisa. Eis o caso do carrapato, um só e pequeno ponto, que responde apenas a três excitantes. Um excitante de luz, que o faz tender até a extremidade de um galho de árvore; um excitante olfativo, com o qual se deixa cair sobre o animal que passa; e um excitante tátil, que o leva até uma região com menos pêlos, onde pode alojar-se sob a pele. Três motivos apenas, o resto de nada serve, nem sequer é considerado. Entre os três afectos, entre os três movimentos de contraponto, um imenso vazio, um nada que pode durar uma eternidade. O devir-escultura do bronze faz perceber apenas isso, o vazio de uma solidão natural que o bronze transpõe, que nunca antes havia podido transpor, até mesmo podendo ganhar uma nova significação, atraído pelo desenvolvimento pontual da obra. Ponto escultural e contraponto em bronze, estilo em Giacometti. Tudo é mais intenso se pensado do ponto bronze. O encantamento do bronze, essa afecção que faz com que seja arrancado de sua espera, de sua inércia solitária para um novo encontro, para um certo acoplamento. Sensação em bronze, bronzeante em Giacometti. O bronze animado ou a animalidade em bronze. Um mundo em bronze despedaçado. Ele o anima, podendo assim encontrar a escultura - que já estava em pé por conta própria, que irá se manter em pé por conta própria - e formar o composto pleno de sensações. Bloco de devir entre escultura e bronze.

acoplamentos



Frente a um admirável e magro cachorro em bronze desfiando-se, vagando, farejando, único animal entre tantas figuras humanas, Giacometti, em seu ateliê, ri. Sou eu, diz ele, quem um dia assim vagava pela rua. Um cão. Desfiando-se como um cão em gesso e barbante e estopa, vagando como um cão vagabundo, farejando como um cão que procura algo. Talvez o bronze, talvez a criação, talvez a escultura. Ou então é a própria obra que o persegue assim, como um cão? Um cão, próprio retrato do artista quando coisa. Desempenhado por mamíferos, praticado por silêncios, desejado por metais, livre para o desfrute dos carrapatos. Não se trata mais de ter o condão de refletir sobre as coisas, mas sim de sê-las, sem ter idéias, mas sim chuvas, cios, tardes, ventos, pulgas...

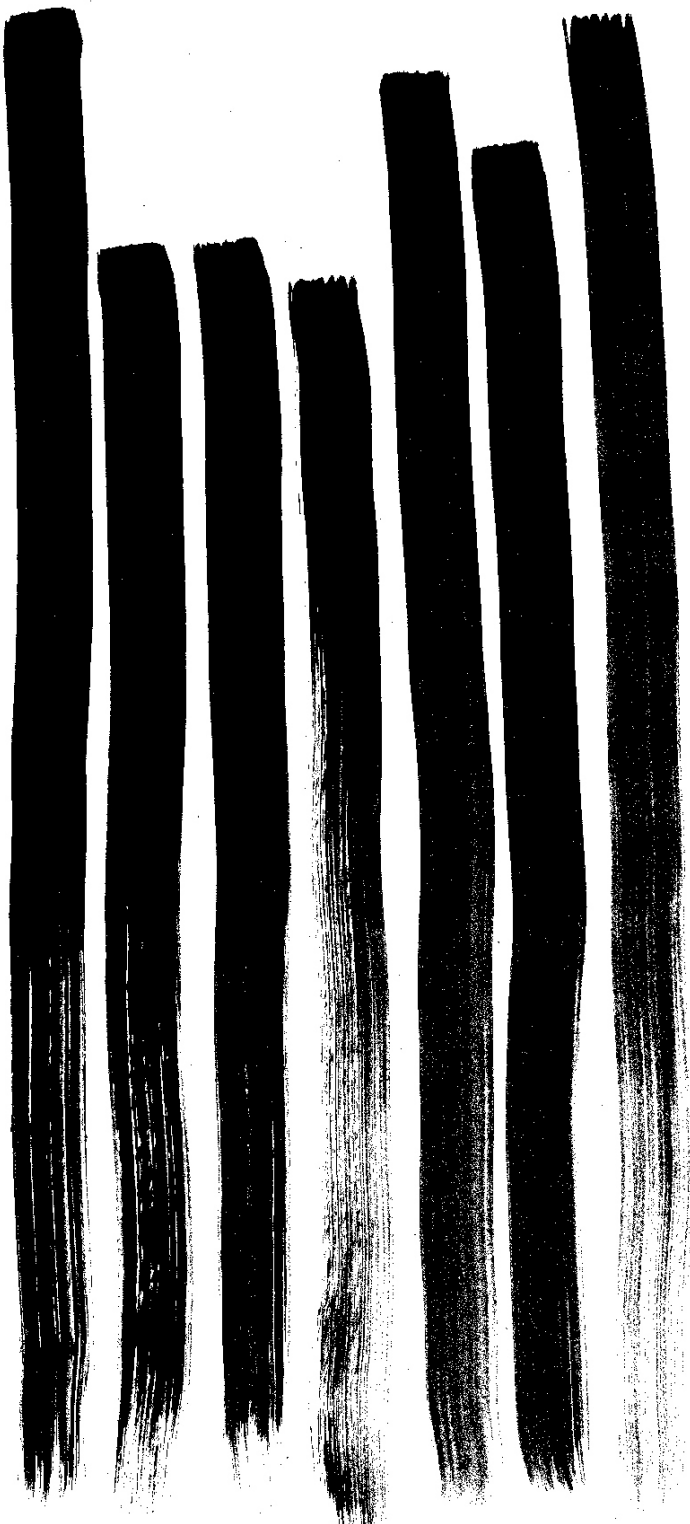


como um cão



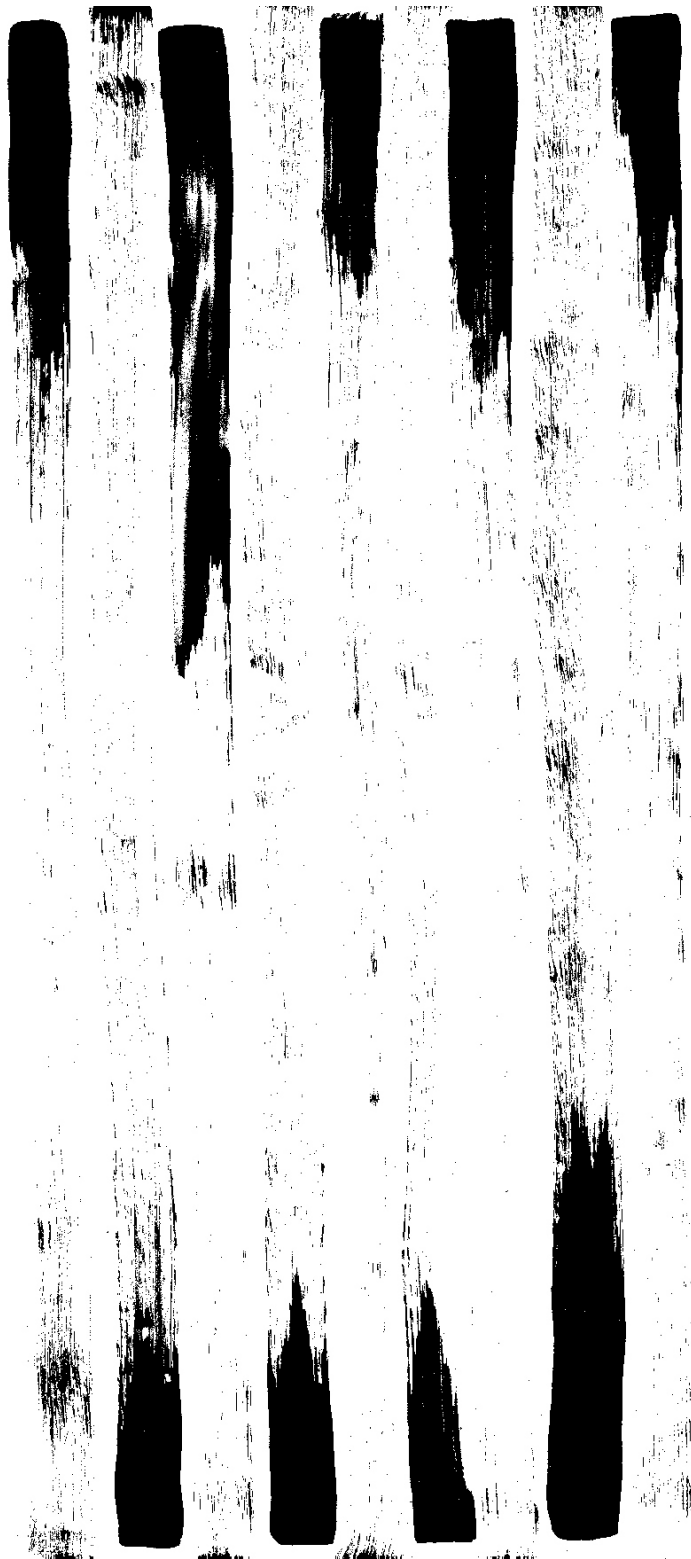
Como em Beckett, não entender. Simplesmente deixar entrar. Deixar sair. Depois ver o que se pode fazer com tudo. Ou com o resto. Um pouco mais de respeito para com as afecções. Ora, no início não era o verbo. Nunca será. No início é o afecto. O verbo vem depois, substituindo-o. Tal como o prazer se impõe ao desejo, ou como o trote substitui o galope. Cá pra nós, triste mesmo é ver um cavalo trotando. Aquela exuberância decadente toda lhe foi imposta. Uma verdadeira danação. Mas é preciso buscar saídas pra isso tudo. Como na arte, na literatura. Se de uma pura intensidade se chega a uma mensagem bacana, a uma expressão de algo, é preciso ainda encontrar alguma saída a mais. Quando não se é afeito a mensagens, pode-se ao menos acreditar em outros ganhos. Uma questão de escapadas, de pequenas escapadas. Quase imperceptíveis em um primeiro momento. Há toda uma questão do eu e da história, do eu na história, esparramada sobre a pauta e pela tela em branco. Marcas de realizações por demais. Mas isso não se evita, claro. Só é preciso transpor, fazendo vazar. Aliás, o só, posto assim, sem maiores preocupações, é ótimo. Vá lá. É preciso encontrar seus próprios meios. Deleuze e Guattari apontam para um uso perverso da escritura em Kafka, ou melhor, para um uso diabólico de toda uma máquina de expressão literária. Toda a questão do som desorganizado em Kafka, do som aparecendo não como um elemento formal, mas sim como intensidade desterritorializada, capaz de despedaçar também as formas de conteúdo. Musiquinha de Kafka, maneira pela qual o som desorganiza e escapa a toda formalização, liberando um conteúdo que pode se confundir com a expressão em uma mesma matéria intensa. Partir da expressão, nem que seja por invenção, antecipando a matéria. Possibilidade de um devir imperceptível em Kafka através de suas cartas: um sujeito de enunciação que escreve resguardado de todo movimento real, escondido sob o sujeito de enunciado que irá assumir todo o movimento aparente. É a carta, todo o trajeto da carta até o destinatário, que irá permitir que o sujeito de enunciação escape aos fatos. Pela expressão, o desaparecimento do eu que escreve. Culpas, impossibilidades, promessas, tudo deve ser creditado ao sujeito do enunciado do qual a carta fala. Duplo diabólico de Kafka, garantia de um distanciamento necessário para o restante da obra. Não se trata de ver e de ser visto, mas sim de criar e esvaecer, encontrando uma saída.

saidas



Ben Gazzara faz de Serking um Chinaski ruim, muito ruim. Puro demais. Faltam-lhe marcas, faltam-lhe encontros. Qualquer um seria capaz de perceber isso. Mas é preciso ao menos lhe dar um certo crédito. Seu pronunciamento inicial é belo, apesar da aparência constrangedora por detrás dos óculos escuros. Breve, muito breve, como tudo o que diga respeito a um delírio cotidiano deveria ser. Certo. Direto ao ponto. Só por isso já seria merecedor de aplausos. Ora, mesmo sendo uma verdadeira necessidade, ir direto ao ponto pode não ser uma tarefa assim tão fácil. Bem, talvez estilo seja mesmo a resposta pra tudo. Um jeito fresco de se fazer uma tolice ou então algo especial. Mas, como ele mesmo antecipa, antes uma tolice com estilo do que algo perigoso sem estilo. Sim, fazer algo perigoso com estilo talvez seja o que possamos chamar de arte. Uma tourada, o boxe, o amor. Uma lata de sardinhas sendo aberta. Blasfêmias. Poucos têm estilo. Poucos mantêm o estilo. Até mesmo um cachorro pode ter mais estilo que um homem, mas é certo que nem todos os cachorros têm estilo. Aliás, poucos o têm. Gatos têm mais. Burroughs sempre soube disso. Acabou por tentar conhecê-los por dentro. Mas isso já é uma outra história. Voltemos a Serking. E como ia dizendo, o estilo faz a diferença. O jeito de fazer, o jeito de ser feito. Seis garças tranqüilas na beira de um lago, ou você, saindo nua do banheiro, sem me ver<sup>10</sup>.

uma breve história



Diz Deleuze que o escrever é forçar a linguagem, levá-la até o limite que a separe da animalidade, do grito ou do silêncio, da música, ou até mesmo do piado doloroso, como em Kafka (*era a voz de um animal...*). Algo como levar o chapéu até o limite onde ele não se distancia de uma cobra digerindo um elefante, como percebia o pequeno príncipe. As matérias acabam se mesclando. Trabalho para escritores. Não apenas escrever para alguém mas também, e fundamentalmente, por alguém ou alguma coisa. Trata-se de buscar sempre ir mais longe na desterritorialização, lidar com o vocabulário dissecado, fazendo-o vibrar cada vez mais em intensidade. Talvez a necessidade da abertura de um espaço, ao modo de Blanchot, criado e povoado pela impossibilidade de um corpo pleno da escrita. Desterritorialização da escrita, do próprio pensamento. Uso puramente intensivo da língua ao invés de um uso simbólico, significativo ou significante. Chegar a uma expressão perfeita e não formada, uma expressão material intensa<sup>11</sup>. Trata-se do grande problema de uma literatura menor, escavar a linguagem, fazendo-a seguir por uma linha revolucionária. Ir além - ou aquém - de um uso extensivo e ordinário da linguagem como pura possibilidade de reterritorialização da boca, da língua, dos dentes, antes territorializados unicamente na função de alimentação. Quando a língua deixa de ter um único sentido, passa a ser o instrumento do sentido, pela organização e designação dos sons. Por outro lado, um uso intensivo da linguagem permite que o som se reterritorialize absolutamente sem nenhuma compensação em um sentido próprio ou figurado. A linguagem perde o sentido, deixando transparecer uma matéria viva expressiva que fala por si mesma e não tem mais necessidade de ser formada. Linguagem arrancada ao sentido, vibrando sobre si mesma. Fim de mês, fim de mês, fim de mês... circularidade de Kafka quando criança, intensidade de linha sem sentido totalmente oposta ao uso extensivo que o pai fazia de seu próprio fim de mês, este sim carregado de significado. Ou o nome próprio Milena, de uma grega ou uma romana perdida por equívoco na Boêmia, violada pelos tchecos, traída pelo acento, enganada na pronúncia, a uma mulher de cor e formas maravilhosas, uma mulher que levamos nos braços, que arrancamos ao mundo ou ao fogo ou ao não se sabe a quê, enquanto ela abraça dócil e confiante, marcada pelo acento em uma queda sempre possível ou a um salto de alegria que dá com seu peso. Nova vida infundida por Milena<sup>12</sup>. Como tal é a fadiga em Beckett: “eu pensava em Lulu e, se isso não é tudo, já é o suficiente, na minha opinião. Aliás já estou farto desse nome, Lulu, e vou lhe dar outro, de uma sílaba desta vez, Anne por exemplo, não é uma sílaba mas não me importa. Então eu pensava em Anne...”<sup>13</sup>.

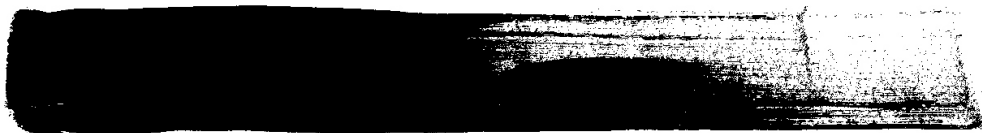
sutil vazamento



Sendo possível partir da expressão, antecipando qualquer matéria de conteúdo, ainda assim parece estranho falar em uma liberdade do enunciado na escrita. Mesmo que não se parta de um conteúdo qualquer, de uma determinada maneira de sentir, de amar, etc, e que se possa, através do jogo operado com a expressão, despedaçar quaisquer formas vividas, lidando assim com um conteúdo em ruptura com a ordem das coisas, existe ainda uma espécie de obrigação da expressão. Talvez um compromisso silencioso com algo ainda mais essencial, que acabe por si mesmo justificando a necessidade de se trabalhar arduamente na dissolução das formas do conteúdo. Kafka dizia escrever para morrer, para dar à morte sua possibilidade essencial, sua fonte de invisibilidade, mas sabia também que para isso a morte precisaria também escrever nele, ao mesmo tempo. Como bem diz Blanchot, era preciso que a morte fizesse do corpo kafkiano o ponto vazio onde o impessoal se afirma.<sup>14</sup> É o eu quem sai de cena, é o eu que morre, abrindo espaço para uma outra relação com as coisas. De certo modo, essa é a condição própria da escrita. Quando Malone morre, é confinado em sua cama, em algum lugar, desde algum tempo. Um morrer aos poucos, continuamente, testemunhando o vazamento de uma forma, de uma função. Quando não precisa mais da bengala, de seus movimentos puramente dimensionais entre dois ou mais pontos, em intervalos fechados e bem determinados, em cortes, em repartimentos assinaláveis, é por já não mais existir um ponto sequer, em um morrer que não libera outra coisa que não devires capazes de desintegrar gradativamente a soberania de um velho sexagenário. Malone vacila. Ouve-se o grito silencioso: qualquer coisa, menos estar sozinho comigo mesmo. Ao modo do fatalismo russo tão apreciado por Nietzsche, a inércia corporal corroborando um novo afecto. Mas é preciso escrever, e Malone escreve mais e mais. Sapo, pedra, um cavalo que cai e morre. Nada disso mais é seu, nada disso lhe diz respeito. Mas é preciso seguir escrevendo, encontrando novas expressões, misturando falsas memórias, afinal, muitas são as formas em que o imutável busca alívio para a sua falta de forma.<sup>15</sup> Sim, há mesmo algo de ainda mais essencial, que teima em escapar, num atletismo da fome, da fuga do organismo, ao modo de Kafka ou então Blanchot, para quem nunca se tratou de mostrar ou de fazer aparecer absolutamente nada, mas sim de testemunhar o desaparecimento das coisas e de si no que se escreve. Morre-se em um espaço neutro, afinal.



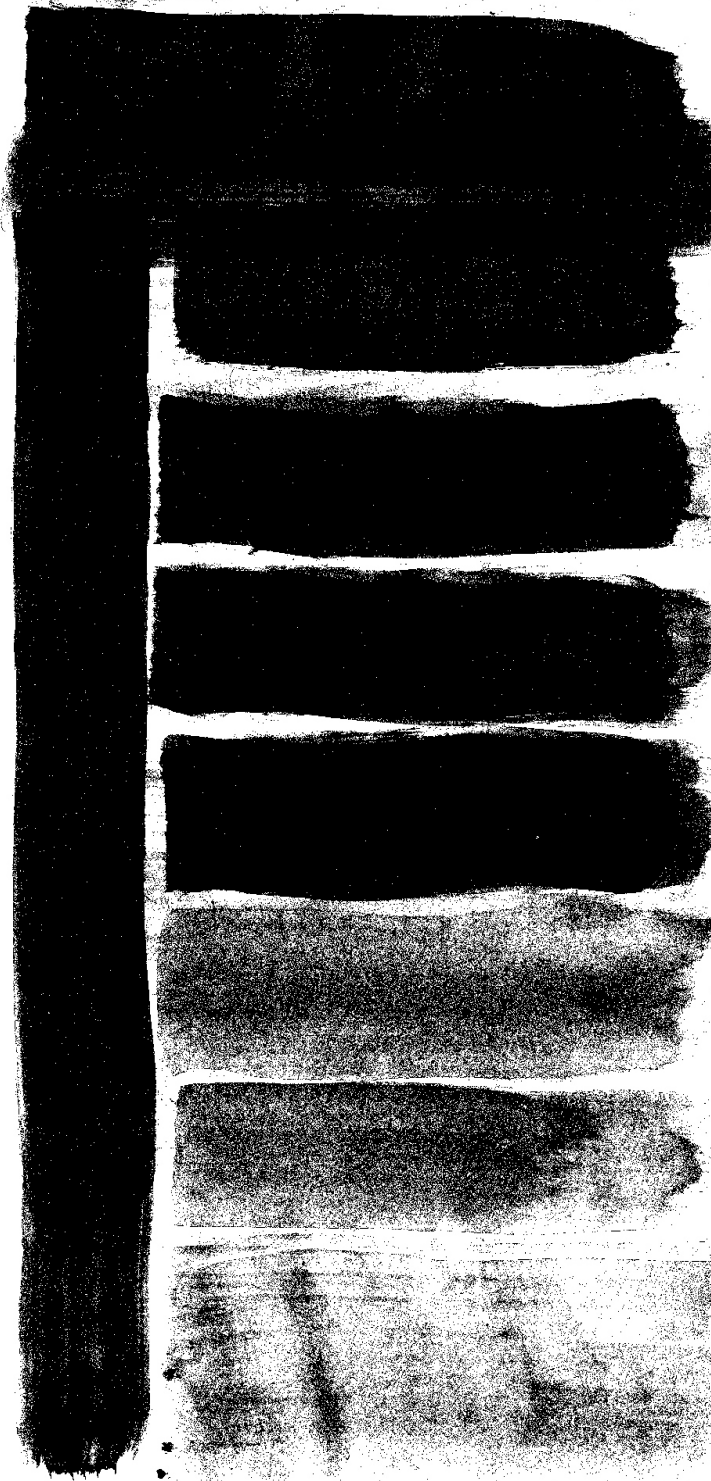
do que morre



No limite, há sempre um filho da puta por perto. Problema real para aqueles que merecem o próprio silêncio. Desde muito cedo é preciso acreditar nesse negócio estranho de comunhão. Do corpo e da alma, das palavras e das coisas, da pedra e da lagartixa, das casas tortas e bêbadas enlaçadas umas às outras por uma teimosa linha de mijo, de uma sala aberta com o tempo amarelo e assim por diante. Até de vida e obra, veja você. É preciso estar atento, saber-se discreto, não baixar a guarda. Fundamentalmente, é preciso ser bom com muros. Achar a justa medida, preservar alguma serenidade dentro dos pequenos círculos. Estratégias, treinos, rituais, tudo o que for necessário para poder manter a pose. Tornar-se bom com muros, é isso. Bastante bom, aliás. Encontrar a medida exata, aquela com a qual se podem manter afastados todos esses malditos ladrões de tranqüilidade.

[em uns poemas rupestres esparramados pela prateleira está escrito que um menino encontrou a tal medida no tamanho de duas andorinhas. mas acho que talvez isso não seja uma lei. um bom refrão talvez resolva. ou então uma saudade. mas esse artigo indefinido aí não tem nada de generalidade, o segredo está na singularidade daquele refrão, daquela saudade, onde quer que eles se encontrem. certo mesmo é que com três, cinco, dez metros, qualquer um pode. metros qualquer um pula. poucos ou muitos, pouco importa, esse tipo de medida sempre acaba perdendo]

justa medida



Que me perdoem os cantantes e tenores e barítonos baixos e ligeiros e afins, mas gorjear parece mesmo muito mais bacana que cantar. Ora, gorjeio implica uma sedução, supõe uma conexão. Torna-se justamente pelo acoplamento, pela produção do encontro. Aliás, acho até que o gorjeio é quem mais sabe da importância dos bons encontros. Gorjeios pulam muros.

gorjeio



Fante deixa clara a impossibilidade da literatura de reduzir tudo a experiências vividas pelo autor, uma vez que isso implicaria num obstáculo intransponível à escrita: um escritor não pode ter muitas experiências para contar simplesmente porque ele não pode ter muitas experiências para viver. Seu convívio é com a máquina de escrever, ora bolas, e não há nada de muito emocionante nisso. Solução para tal impasse? Fazer mais com menos, ou melhor, ir além com o menos, atravessar os fatos, o um eu subjetivado. É por aí que se entende o riso discreto de Kerouac, Ginsberg e outros tantos escritores *beat*, enquanto davam de ombros frente a acusações de serem responsáveis por uma obra puramente descritiva. Claro, somos autobiográficos, mas isso não é tudo, meu chapa.

[ok, aqui a torcida adversária ergue o dedo, pede a palavra e pergunta se mandamos kerouac dar mais um passeio. sim, mandamos. resta saber se ele agüentaria a ordem. tanto movimento feito talvez seja a resposta para aquele farrapo alcoólatra de meia idade, cansado, isolado e zangado, preenchendo as horas bebendo com a própria mãe. um fantasma bêbado fatalmente derrubado por uma hemorragia estomacal, esparramado por sobre a mesa de operações, pagando o preço por ter sobrevivido à sua própria geração. seu maldito ícone *beat* morre por cansaço, perdido em meio a tantos volteios]

Preciosa saúde de um escritor, ao modo de Céline: não saber gozar a vida. De um certo modo, não existir, deter essa espécie de superioridade em relação aos outros, que mesmo já podres, andam por aí se esbaldando em fatos demais, degustações demais. É como escreve Bukowski em seu diário: o que é terrível não é a morte, mas as vidas que as pessoas levam ou não levam até a sua morte. Beber, enfadar, arrotar, foder. Ora, já não sabem saborear. São feios, falam feio, caminham feio. A arte do deboche não se compõe ao entrar num bordel, mas sim ao não sair de lá. Trata-se de um mergulho rápido. Um outro atletismo, o de ser pouco dotado. É preciso que, ao final da noite, ainda sobre algo para morrer. Mas com que se chega até lá? O que se leva até lá? Como o próprio Céline mostra, não se trata de amor, de amizade, de nenhum outro sentimento ou experiência própria com a qual se possa arquitetar algo mais que a base da escrita. Trata-se, sim, de encontrar a musiquinha. Atravessar a linguagem que se tem, a escrita acadêmica, para encarar de uma vez o fato de que ela é uma coisa viva. Dar um encontrão na linguagem convencional, por meio de um estilo. Laralaiá. É a musiquinha do estilo que faz a língua dançar.

dias comuns, seus obstáculos e a grande saúde



Deleuze diz que há uma música e uma pintura próprias da escrita. Efeitos de sons, sonoridades e cores que se elevam acima das palavras. É através das palavras, entre as palavras, que se vê e que se ouve. Essa música de palavras, essa pintura com palavras, que fazem com que as próprias palavras silenciem, incapazes de atingir tal limite de sensação. É semelhante ao que acontece com a música. Nesta, não escutam os sons, a simples relação entre notas, mas sim tudo o que vem com o som, as relações do som com a vida. Um choro, uma perda, um lamento, uma saudade. É aí que está o movimento, o limite que comporta as afecções capazes de liberar os mais diversos devires. Ouvir algo nunca antes ouvido, sendo de repente apresentado a um povo até então desconhecido, cuja vida agora se abre virtualmente. Um mundo do qual não fazíamos parte, e que só é possível por aquela melodia que agora se ouve. Talvez seja mesmo o mundo daquela melodia em si, quem sabe um mundo que se abre com o balbucio feito por alguém, de um modo desconjuntado, de velhas canções populares, em um banco, sob uma árvore... trata-se de um novo mundo possível, de uma nova paisagem, de novas sensações. A música se cala frente a tudo isso, ou melhor, ela precisa silenciar para que esse povo anônimo possa ser ouvido. Devir imperceptível da música. Quando a escrita carrega a linguagem até o limite que a separa do silêncio, invadindo-o, ela não quer uma pausa e nem um descanso de uma página em branco. Por Deus, não se trata de nada disso. Se as palavras silenciam, é por assim poderem emudecer o seu próprio significado, confundindo a sintaxe. A escrita traz sua própria coloração, sua própria sonoridade, seu próprio movimento. Trata-se de operar no terreno da escrita um procedimento ao modo de John Cage na música: não buscar a total ausência de sons, mas sim a verdadeira possibilidade da existência de sons e sentidos não organizados dentro da escrita, fazer o som vibrar intensivamente por entre as linhas de escrita. Não se trata de escrever como um animal, tampouco tem a ver com uma palavra que seja como um animal, mas sim extrair da linguagem tonalidades sem significação, encontrar uma palavra que se movimente por conta própria, sendo um animal ou então um silêncio propriamente lingüístico.

[ora, é preciso ser realista e desejar a impossibilidade de um espaço vazio, até mesmo preferindo-o aos cheios, tal como um menino que carrega água na peneira. de fato, os vazios são maiores e até infinitos, mas é preciso lidar com o impossível que carregam. cage sabia disso, malevich sabia disso, e seu branco sobre branco é espaço vago para sombras e pontinhos de poeira. aqui, a página em branco está repleta de clichês, as casas de espelho de mies van der rohe refletem as pequenas variações do cotidiano, e é com uma matéria qualquer que é preciso se acertar. a cada um, então, seus próprios meios]



limite e silêncio



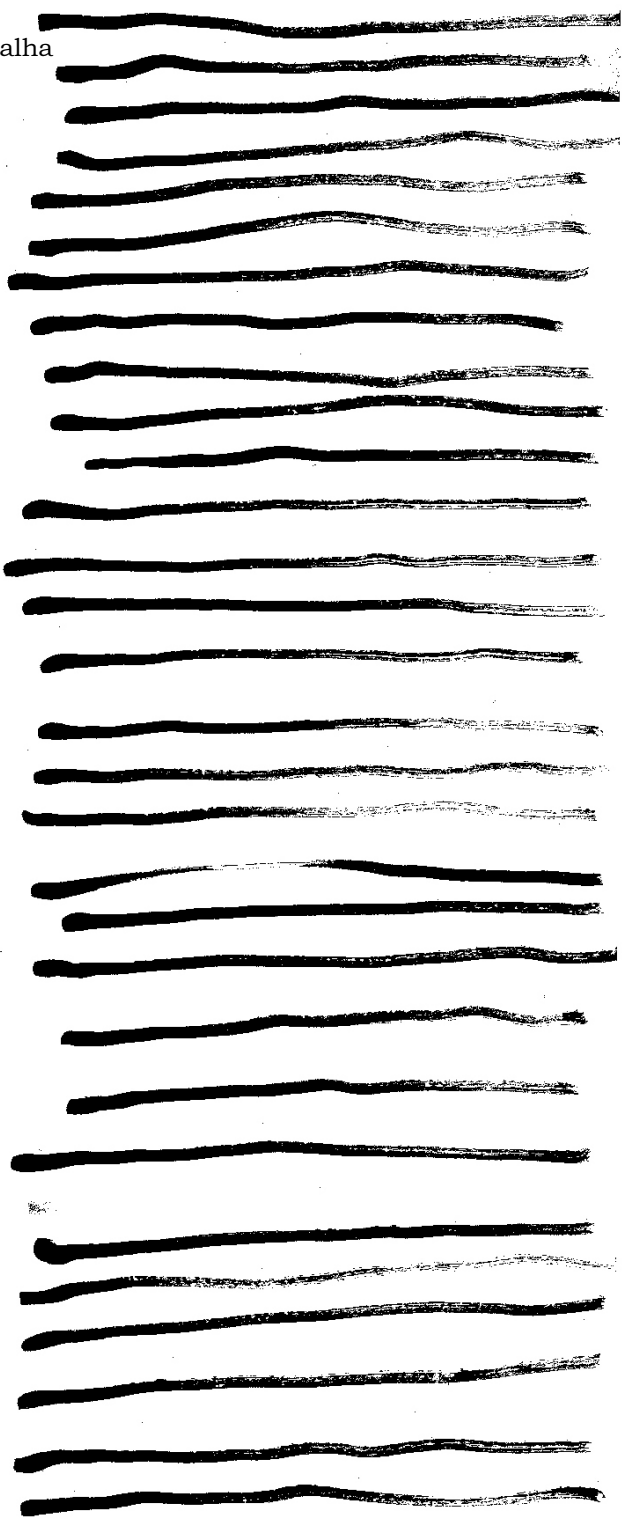
Não se quer muito quando se está tateando o escuro. Um esteio qualquer, um pequeno indicativo de ordem, um arranjo possível com a bagunça ao redor, uma vez que ela aparenta ser o único material disponível mesmo. Fixar-se ao ponto, delimitar um meio, tudo para ir traçando pequenos territórios, para que seja possível tentar ainda outros giros, até a fixação de novos pontos, até uma nova ciranda. Fixar um ponto e poder a partir daí organizar um plano, mas não perdendo de vista que o traçado é sempre temporário. O plano, dizem Deleuze e Guattari, seja ele de vida, de escrita, de música, só pode fracassar, e isso simplesmente porque é impossível ser-lhe fiel. No entanto, os fracassos fazem parte do plano. Sabe-se lá o que irá se encontrar pelo caminho. Já era a advertência de John Cage: é próprio do plano que o plano falhe, invadido por outras sensações, perdendo totalmente sua razão inicial. Mais do que qualquer outra coisa, uma questão de contaminação. O ponto cutucado, remexido em suas bordas, em seus frágeis contornos, até que uma ferida se abra, que se dissemine o contágio. De todo modo, o ponto demarca algo, talvez um princípio, em outro algo. Este muito maior. No começo está o ato. Entretanto, mais além se encontra a idéia, como dizia Paul Klee. Aliás, o próprio Klee falava de um ponto cinza, dizendo que estabelecer um ponto no caos é necessariamente reconhecê-lo cinza. Cinza porque não é branco nem preto, mas tão branco quanto preto, porque não está nem em cima nem embaixo, mas tão em cima quanto embaixo. Ponto não dimensional, que está entre as dimensões, em sua intersecção. Espécie de ponto não localizável, que acaba por demarcar a possibilidade de um espaço, de uma dimensão, até que forças centrífugas errantes o arranquem de si mesmo.<sup>6</sup> Encontrar e fixar o ponto, verdadeira questão de necessidade, seja ele um clichê ou não. Já era essa a base de todo o movimento em Miró. Um pontinho central previsível esparramando-se por toda a tela em pinceladas de sensações esfomeadas e colorantes. O ponto precisa ter fome, só pode se despedaçar por fome, e não por excesso. Deleuze apontava para um procedimento semelhante em Francis Bacon, na possibilidade de transposição do figurativo através da inserção da catástrofe na obra. Fazer a imagem tal como ela é, com fidelidade ao que se vê. É por aí que se começa, já que o trabalho da sensação precisa disso, de algo a ser transposto. Aí o ponto deve ser borrado. Não todo, é verdade, apenas o suficiente para que algo possa dele escapar, fugindo da percepção e atacando diretamente os nervos. É com a seleção e organização de algo no caos que tem início a pintura. Um ponto que salta do caos. É com a realidade da pura sensação, que Bacon dá a ver a partir do trato da mancha no meramente figurativo, que a obra encontra seu limite.

splash



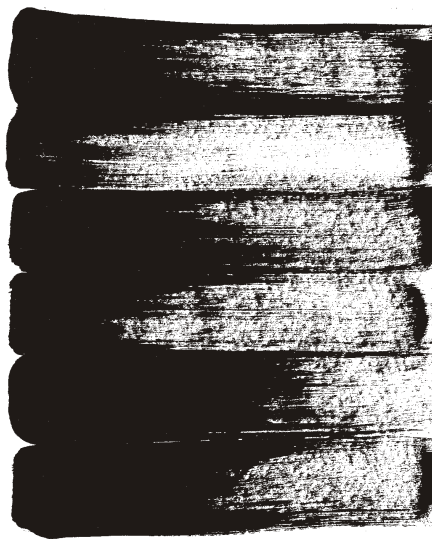
Sejamos francos. Na escrita, não há nenhum problema em se passar pelo vivido. O atletismo da fuga, tão querido a toda escritura, muitas vezes se dá justamente nessa passagem. A minha vida, eu a posso utilizar como um meio de transposição, dela por ela. Muito da obra de Bukowski parece se fazer em torno desse método. Nele, é pela experiência vivida que a escrita começa. Acontece que não só a vida é maior que isso, escondendo algo ainda mais essencial, como a própria escrita se embrenha com a insistência dessa realidade imperceptível. Não apenas o cotidiano, mas o real por trás de todo cotidiano. Necessidade de um devir imperceptível na escrita, não só de quem escreve, mas também daquilo de que se escreve. Assim é que se pode trabalhar a matéria, em meio a um quiasma torto e subversivo, uma potência de vida da escrita, uma potência de escrita de um viver intensivo. Se podemos dizer que se escreve por um povo que falta, por uma minoria desconhecida e sufocada pela impossibilidade de sua fala, é por saber que se minhas recordações valem, se tudo que diga respeito ao meu eu pode ser útil, é só na medida em que sirva como origem de um povo até então renegado. Devir do escritor, devires de Bukowski. Sou eu, Chinaski, presunto prensado em um misto- quente, eterna mosca de bar. É Henry quem necessariamente sai de cena, vê-se envolvido em um pacto com o diabo, e é por ele alimentado. Mas é por força da própria especificidade do pacto - que lhe arranca pedaços, que lhe diminui as dimensões, a capacidade de experimentação - que se escapa do vivido. Você me alimenta, você me usa das mais diversas maneiras, você pode me ter quando quiser, e eu realmente já não posso fazer nada quanto a isso, nem sequer me queixar. Eu apenas exijo a minha cerveja, a minha pequena dose diária, em uma colherinha, daquelas bem pequeninas, para que assim eu consiga seguir em seu jogo. E eu realmente preciso seguir em seu jogo, eu realmente preciso perder ainda muito mais, extraviar cada minúsculo pedacinho de uma vida que permaneceria enfadonha, mesmo que avaliada fragmento por fragmento. De onde agora você vê, qualquer miniatura é apenas uma falsária pequenina, condão maléfico, borrão incolor em um sorriso amarelado, e é assim mesmo que tem que ser. Mesmo de longe, no caminho para casa, qualquer olhada deve continuar sendo desinteressante, sem trazer nenhum apreço, não mexendo em coisa alguma. Eu apenas sigo em seu jogo. Cada vez mais menos, mas sigo em seu jogo. Ainda não atingi o meu limite, meu ponto de subdesenvolvimento, meus poucos centímetros. Ainda assusto os pombos, ainda não fui longe demais.<sup>17</sup>

15 centímetros ou algo que o valha



Diz-se da música que não se sabe muito bem quando ela tem início. De fato, ela não é privilégio do homem, não o espera para começar, arranjando seus próprios meios. Certo é que, seja lá onde for, a música começa com uma pequena construção. Uma casa sonora ou então de um murinho apenas, um verdadeiro muro do som. Material para tal empreitada ela arranja aos montes, dos mais previsíveis aos mais inusitados, mas isso é uma outra questão. Quanto à construção, basta dizer que ela é uma simples questão de necessidade. Mesmo as fugas eternas de Bach têm início em um simples tralalá, como um sopro em um punhado de terra. A pequena territorialidade, por menor que seja, possibilita a reiteração do gesto, dos cantos, das poses, e estabelece um agenciamento territorial bem definido. Mas é justamente essa expressividade que carrega em seus movimentos que faz com que os territórios se abram a uma nova rede de encontros, para uma conexão com outros elementos que não os seus, em um contraponto territorial que coloca em cena uma nova relação de forças, com outros movimentos intensivos. Não é somente a casa aberta que se comunica com a paisagem, por uma janela ou um espelho, mas a casa mais fechada está aberta sobre o universo. Saímos de casa no fio de uma cançãozinha, entre duas linhas, duas cordas, um refrão. Um pequeno ponto, uma pintinha qualquer, sonha com a massa, quer ser elemento de uma constelação, animal em uma matilha, multiplicidade de sardas sobre um rosto. Bobagem perder isso de vista, e a música teria mesmo muita coisa mais a nos ensinar sobre essas escapadas. De modo semelhante, Paul Klee, em sua confissão criadora, já nos propunha uma viagem por entre elementos semelhantes na arte gráfica. Transpor o ponto morto, por um primeiro ato de movimento. Depois de pouco tempo, uma breve parada para retomar o fôlego. Uma olhada para trás, percebendo o quanto já percorremos. Avaliar o caminho para lá e para cá. Usar um bote, atravessar uma ponte, cruzar um rio violento, encontrar alguém do outro lado, alegrar-se pelo encontro, perceber as diferenças, uma certa agitação das duas partes, mas ainda seguir, por entre campos não-cultivados, por uma floresta densa, abandonar a total serenidade, com a atmosfera carregada e escura, com uma linha em ziguezague no horizonte, enquanto sobre nós ainda restam estrelas. Tudo isso antes de chegarmos ao primeiro pouso, antes de adormecermos, antes que algumas coisas ressurgam como lembranças, já que uma pequena viagem como essa é sempre carregada de muitas impressões<sup>18</sup>. No visível, está tudo aí. Um pouquinho de ordem, mesmo que seja apenas esse pouquinho, onde já está contido o salto.

construção



A aparente corrida de John Cage em direção ao silêncio acaba por encontrar o ruído. Não poderia mesmo ser diferente. O silêncio também faz um barulho, lembra Arthur Nestrovski,<sup>19</sup> e o próprio Cage acabou por desencanar dessa história de ausência absoluta dos sons quando mesmo por horas trancado em uma câmara à prova de eco pôde ouvir o grave de sua circulação e o agudo de seu sistema nervoso. Mas, sua questão não era mesmo com a impossibilidade do silêncio, e sim com a possibilidade real da existência de sons não organizados no interior do campo musical. Se ainda assim a busca por silêncio vale, é por querer tornar sensível a força antes não sensível do ruído. A idéia é simples: O som do mundo é ruído, e é justamente o jogo com o ruído que vai constituir a música. Extrair som do ruído, desnaturalizando-o. Som articulado como o ruído desterritorializado, reterritorializando-se na melodia. Quando um pianista em recital, ao invés de atacar a peça, suspende as mãos sobre o teclado durante todo o tempo previsto para a execução, desnaturaliza a música, transformando-a em silêncio, é este quem poderá outra vez reterritorializar o ruído, que passa a ser o som. Devir-ruído da música, devir-musical do ruído. Um mergulho no indiferenciado, possibilitando a formação de um corpo sempre deslocado a qualquer organismo e organização, o som musical desterritorializado. Algo como o que Deleuze e Guattari destacam ser o interesse de Kafka em seus escritos. Não uma música organizada, semioticamente formada, mas sim uma pura matéria sonora intensa, sempre em relação com sua própria abolição, capaz de escapar de qualquer forma de significação ou de organização. O som não é mais uma forma de expressão fixa aos mais diversos conteúdos musicais, mas sim uma matéria não formada de expressão, à margem de qualquer reterritorialização formal. Em *4'33"*, há toda uma construção de um muro silencioso, aparentemente mudo, mas onde cada segundo detém uma sonoridade ruidosa. De um lado a medida sonora, sua suposta forma codificada, harmonizada, em um meio não comunicante; de outro, respondendo-a, atravessando-a, o ritmo desigual, incomensurável, a transcodificação entre meios, dissipação. Plano sonoro imanente opondo-se ao plano transcendente de organização. Cage afirma o processo. Não a estrutura, não a gênese. Experimentação contra toda interpretação, onde o repouso sonoro marca igualmente o estado absoluto do movimento<sup>20</sup>. O universo ruidoso, sem nenhuma espécie de organização sonora, encontra o seu contraponto em quatro minutos e trinta e três segundos de emudecimento musical. O silêncio como meio de passagem de sons não determinados, de ruídos não mais controlados. Questão recorrente em Cage: dar voz ao som do que está no limite da música, mesmo que do interior de seu plano.



cage, movimento um



“Sou um estilista” - insiste Céline, “um maníaco do estilo”. Sendo possível fazer pouco, é preciso ao menos se divertir fazendo pequenas coisinhas. Alguém que encontre qualquer coisinha de novo já fez muito, já tem para sua vida. Não se trata de enviar mensagens ao mundo, claro, isso é o que há de mais vulgar. Ninguém precisa de mais uma enciclopédia mesmo. Trata-se do estilo, sempre, e o pouco que Céline diz trazer é uma certa música, uma musicazinha introduzida no estilo, e é tudo. De fato, se o estilo em Céline passa pela língua falada, que atravessa e tensiona a língua escrita, ele não pára por aí. A própria língua falada é tensionada, arrastada para o seu próprio limite. Uma certa maneira de forçar as frases, de tirá-las ligeiramente de sua significação habitual, de tirá-las do esquadro, deslocá-las forçando assim a deslocação do sentido. É este o trabalho próprio do estilo, como fala Deleuze no *Abecedário*<sup>21</sup>. Para longe da lingüística, encontramos a língua como um sistema em perpétuo desequilíbrio, sem fronteiras que a separam da fala. Esta, por sua vez, deixa de ser o terreno próprio das variações lingüísticas. Uma vez devidamente misturadas as duas, língua falada e língua escrita, é preciso ainda dar-lhes um tratamento através do qual uma nova sintaxe seja criada. Possibilidade de criação de uma língua estrangeira dentro da própria língua, pelas frestas abertas em seus troços. É nessa língua estrangeira que se escreve, sob um pretexto talvez ainda maior, que é o de levar toda a linguagem até um outro tipo de limite, que podemos dizer musical. O limite que separa a linguagem da música. Entende-se assim a busca da musiquinha feita por Céline, por meio de um tratamento escrito da língua, criando a tal língua estrangeira através da qual se dá a equivalência com a língua falada. Não se trata, pois, de simplesmente introduzir a fala na escrita, mas sim de se obter por escrito a correspondência com a língua falada. Mas, se queria a musiquinha, o limite que buscava ainda era outro, era o musical. Necessidade própria do estilo: conseguir ainda um pouco mais, por conta própria traçar novas conexões, ampliar ressonâncias em outros campos, aumentar a orquestra, o salão, as boas e más companhias, o ritmo. O estilo não dança sozinho. Arrasta uma língua, toda uma linguagem, envolve-se em uma sonoridade escrita. Acaba, assim, encontrando seus parceiros diversos nos diferentes domínios por onde circula. Quando Céline pode, sorrindo, dizer que o que trouxe foi um pequeno nada<sup>22</sup>, é porque sabe que aí, nesse limite neutro da escrita, encontrava sua pequena coisinha sonora, onde fazia a linguagem balançar.



Partir do ponto simplesmente por ter por onde partir. Cravar pontos por toda parte, como os impressionistas. Seurat botava três pontos em tudo. Achava que isso... arejava as... coisas... que assim a sua pintura podia... flutuar... e talvez... pudesse mesmo... e talvez pudesse mesmo!... mas... ao menos partir dos pontos. Em *Pulp*, o decadente detetive de Bukowski precisa de seu refrão sóbrio e direcional, repetidas e repetidas vezes. Eu era Nick Belane, detetive particular. Sim, ele era Nick Belane, detetive particular. Ou ao menos ainda era... um pouco ainda lhe restava... mas não muito. Sair de seu escritório imundo, fugir de credores, encontrar a senhora Morte e então partir em busca daquilo que desde o primeiro instante considerou ser impossível. Encontrar Céline. Talvez necessidade estilística de um Bukowski doente e dançando a beira do abismo. Não se trata mais de entrar em algum lugar, mas sim de sair de todos os outros. Não existem outros casos, outros interesses, apenas o ritmo... que o leva ao norte... à viagem ao fim da noite... uma viagem que vai da vida à morte... uma morte a crédito... aos poucos... o que não poderia ser diferente... até do outro lado da vida. Encontrar Céline, o clamor de sua obra, com seu próprio refrão. Ora, vai ver a verdade deste mundo é mesmo a morte, o perecimento. Entre uma língua massacrada e outra, entre uma vida destroçada e outra, como não acabar morrendo também? Dez em dez mortais não vivem bem, simplesmente porque meros mortais não vivem bem. Mas isso é uma outra história. Aqui, se trata de uma escapada, seja ela ao modo de *Salvation*, em giros salvacionistas dos refrões aos versos aos refrões aos versos aos refrões e aí repetidamente, com o clamor por salvação feito por Tim Armstrong não permitindo mesmo que nenhuma escapada se dê que não seja de uma maneira intensiva, ou até mesmo ao modo de Miles Davis e seu jazz modal, na exposição do tema e do improvisado em cima dos acordes do mesmo. Uma fuga por entre *So what*, onde tudo já está presente desde o início, na linha traçada pelo contrabaixo de Paul Chambers. Escapadas intensivas em *Let's Go!*, escapadas visíveis ou não em *Kind of blue*. Mera questão estilística. De todo modo, o ritmo sufocante de Belane já é outro que não o de seus predecessores, todos eles personagens malditos e errantes, que necessariamente precisavam se reterritorializar em mais uma garrafa de vinho, em um outro gole, em um balcão de bar. Tudo por desde sempre terem ficado de fora do grande sonho americano, e por só assim conseguirem seguir respirando, em busca da penúltima dose, aquela com a qual possam ainda voltar na próxima página. As territorialidades vagabundas, baratas, imundas, pequenas organizações esfarrapadas em ponto de apoio, estão agora desfeitas. É um velho puro sangue correndo ao encontro da morte, de uma forma mais intensa, mas não por isso menos sutil, pelas sonoridades existentes entre um gole e outro, entre uma ressaca mal curada e uma outra ordem, um outro perdão. O pardal vermelho abre seu enorme bico, o caso está encerrado.

mil pontos furados e um pardal vermelho



Primeiro, tome o homem borracha. Esticado (até atingir). Relaxado. Dinamicamente instabilizado. Frouxo. Firme. Frouxo. Largado. Físico mentalmente aproveitado. Retorno limitado. Cérebro pingando no prato. Amarrado (as pernas com os braços). Músculos incondicionados, pensamento inoperado<sup>23</sup>. Veja, nada mais triste. Um ponto só não basta. Um apoio apenas não basta. Você pergunta a razão da escrita. Eu lhe respondo que não havia nada mais que pudesse ser feito. A música desistiu de mim muito cedo, ou então fui eu quem desistiu dela, mas o fato é que nossos encontros passaram a ser casuais, necessariamente casuais. Entendo isso, e dela nunca reclamei. Quanto a ela, digo apenas que se ainda tivesse que me aturar, reclamaria. Se pudesse chorar, choraria. Derramaria uma lágrima, talvez mais. E se tivesse a quem recorrer diria, mordendo os lábios tal como o pequeno e solitário trapezista de Kafka, que nunca mais, e em circunstância alguma trabalharia apenas com aqueles dois ou três acordes. Eu apostaria minhas poucas fichas nisso. Ora, com possibilidades tão reduzidas, não poderia mesmo viver. Sejamus justos com as coisas, então, e continuemos fazendo apenas o possível. Do resto não se fala, não se sabe, nem vem ao caso. Se vier é uma outra história, talvez das boas, mas isso é só se vier, e vir depende do resto, não de mim. É preciso encontrar as próprias teimosias. Mil delas. Tome agora Tom Zé, que diz compor por uma melodia uma vez encontrada no passado, em uma cinzenta tarde em Irará. Isso de maneira nenhuma tem relação com uma falta constituinte primeira, tampouco com uma tentativa de aproximação e imitação de uma forma musical anterior. Trata-se antes da insistência de um percepto sonoro que não se cansa de liberar linhas musicais, de vida, sempre em desequilíbrio. Mesmo que o motivo possa ser entendido como mera saudade, e mesmo que aceitemos o retorno ao que, a primeira vista, pode ser entendido como um mesmo ponto de origem, isso só ocorre para liberar um bloco sonoro que já não tem relação com nenhuma lembrança infantil ou auditiva. Mas, na verdade, não se trata mais de retornar ao mesmo ponto, ou melhor, nem sequer sabemos se alguma vez houve aí um ponto ao qual se pudesse retornar. O canto das lavadeiras como a própria operação de liberação de uma linha transversal absolutamente desterritorializada e desterritorializante. É toda uma vida que é arrastada a partir daí, de onde bons refrões você encontra ao lado, cada vez mais distantes. Trata-se apenas de acertar o passo, não trocar as bolas, não confundir as vogais, não partir de um inocente e leve tralalá para cair em um denso e grave trelelé, buraco negro de todo improvisado. Benditos sejam todos eles, Little Quail, Elvis, Hendrix, Joplin, mas as coisas devem ser um pouco mais sutis. Se frestas são necessárias, o mesmo vale para a prudência na hora do salto.

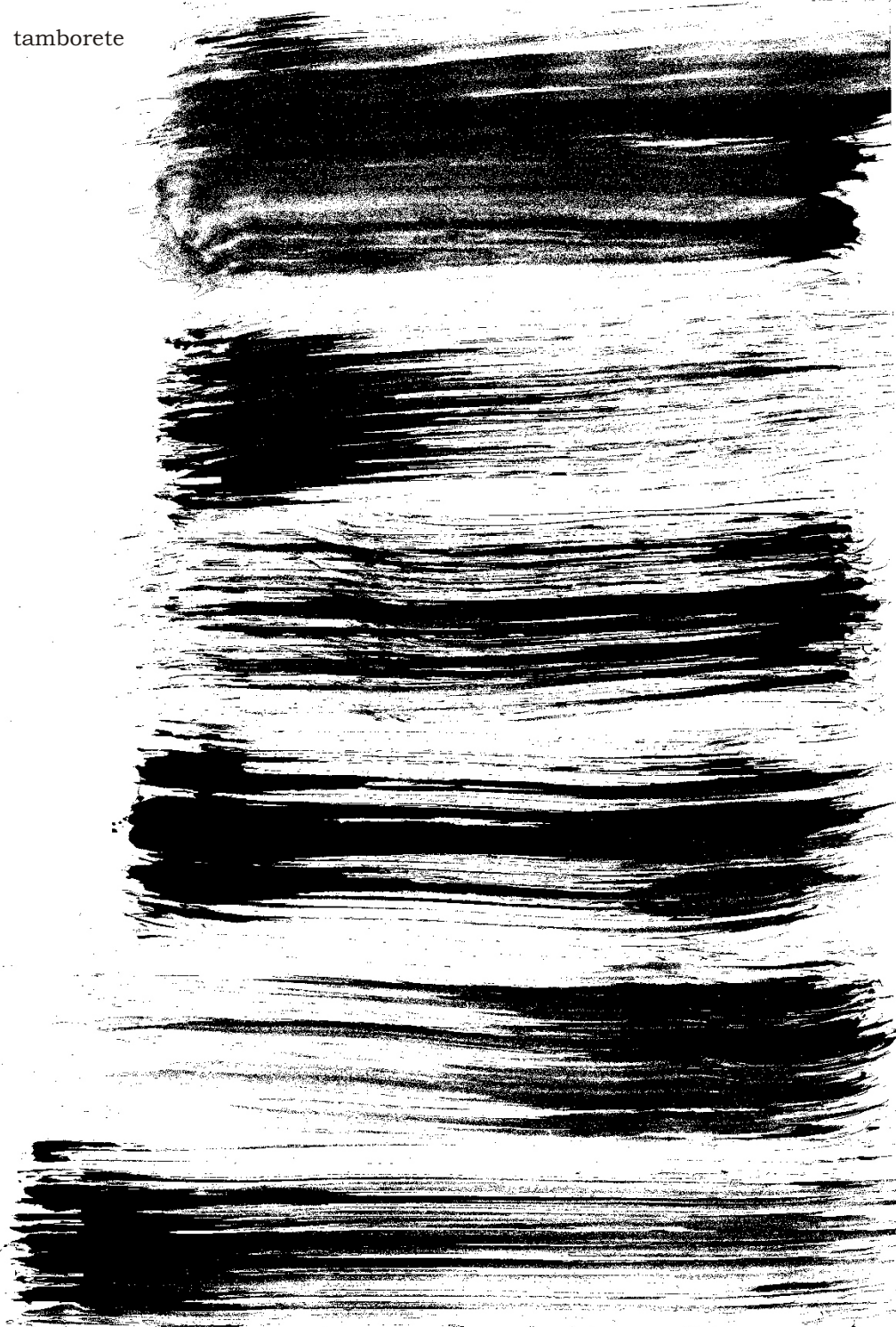
de jaula à gaiola



Um, dois, três. A vida em um pequeno tamborete. 5 horas pra dormir, 1 hora pra comer, 3 segundos pra sorrir, 13 horas pra fingir. 2 minutos pra chorar, 5 horas pra criar, 1 minuto pra despir, ½ pra ejacular. Três e trinta e três<sup>24</sup>. O humano e suas necessidades. O inerte aqui. Daqui para lá ou para ali. Idas e vindas anunciadas, estriados volteios. Em sua morte a crédito, Céline já fazia a denúncia de uma civilização que se mantém sobre um maldito tripé: um pé no botequim, o outro na igreja, o terceiro no bordel. Tudo isso enquanto está fundamentalmente ocupada em fazer a sua própria digestão. Sim, maldito seja. Temos prazeres demais. É daí o singelo conselho de Bukowski, sobre como se tornar um grande escritor: primeiro, descobrir que o segredo mesmo é ficar longe de igrejas, bares e museus, ser paciente e evitar essa sujeira toda, permanecendo apenas com uma ou duas cervejas, por ora. Encontrar nossos próprios refrões, ora, nossos pequeninos bons refrões. Em meio a tantos fatos, nem mesmo existem zumbidos. Não existem nossos sons, simplesmente porque não existem nossos silêncios. Não existem nossos espaços, não existem distâncias, temos que criá-las. É preciso mesmo ser um tanto rabugento para se poder apreciar o bom encontro. Flaubert, que de fato ficou muito bem depois que aceitou estar sempre mal, seguia escrevendo e escrevendo e escrevendo, vivendo como um urso branco, deixando que tudo se danasse, tudo e ele junto, pois essa era mesmo a condição essencial em uma primeira fase da vida do escritor. Jogar fora tudo que se tem de verdadeiramente íntimo, original, individual. É isso que nos leva à segunda fase, onde estão as boas viagens, onde o cansaço da existência já não pesa mais, simplesmente porque aí se pode compor<sup>25</sup>. Primeiro amor, de Beckett: “eu não me sentia bem ao lado dela, mas pelo menos me sentia livre para pensar em outra coisa que não ela, e isso já era enorme, nas velhas coisas experimentadas, uma depois da outra, e assim pouco a pouco em nada, como que descendo gradualmente em águas profundas. E eu sabia que, abandonando-a, perderia essa liberdade”<sup>26</sup>. Necessidade de um bom encontro, um pontinho extremamente tenaz para um bom encontro, com tudo que ele comporta. Uma voz desafinada, uma alma que se aborrece rápido e nunca termina nada, um par de coxas roliças, um banco sob uma árvore e um punhado de outras coisas mais. Livre disso tudo preso a isso tudo. Justamente, justamente. Agarrar as coisas, agarrar o mundo para fazê-lo fugir. Agarrar todas as coisas experimentadas, até chegar em nada pelo esgotamento das próprias impressões. Tal a fórmula de um antilirismo em Kafka<sup>27</sup>.

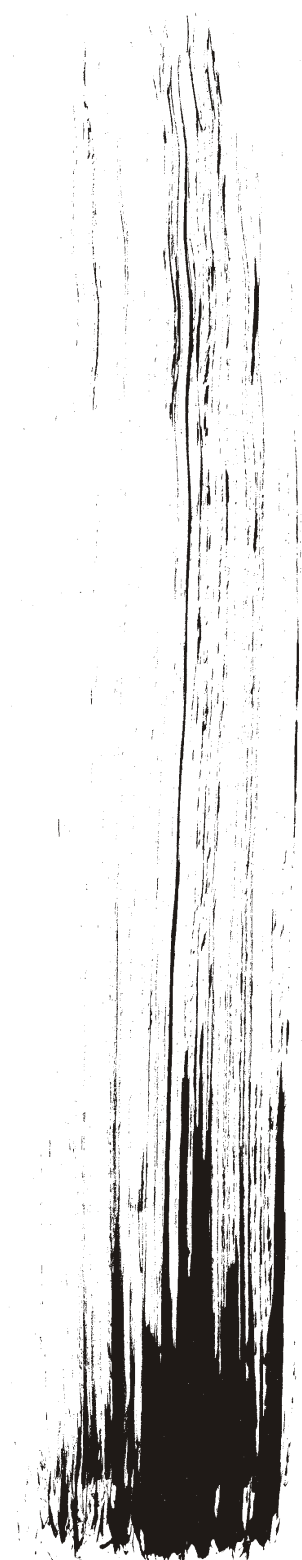


tamborete



“Música? Não sei, não quero saber e tenho raiva de quem sabe. Não me fale dessa praga”<sup>28</sup>. O desabafo de Tom Zé sairia sem troçoço algum da boca de John Cage. Ora, Cage não se considerava compositor, achava que este termo deveria ser reservado a quem lidasse com a música, o que não era o seu caso. Dizia estar mais para um organizador de sons. Talvez, no limite, fizesse o contrário, mas deixemos assim. A mil léguas do silêncio, a questão de Cage era mesmo a de uma redefinição do ruído. Não mais uma matéria voltada apenas à percepção, mas sim um material complexo, bruto, capaz de redefinir todo o percepto sonoro dentro do plano de composição estético. Uma força sonora não representativa sempre em desequilíbrio, incapaz de ser controlada, uma vez que depende diretamente do acaso com o qual está envolvida. Tornar visível o não visível, sensível o não sensível, sonoro o não sonoro. Toda a questão inicial da música é construir uma pequena morada, mas Cage a lança novamente ao nada, desterritorializa a obra, arranca da forma sonora sua organização intrínseca, devolve-lhe o fluxo, a intensidade. 4’33” é a teia da aranha, com o sutil desenho do inseto-ruído, capturado e acolhido em sua tessitura desorganizada. O contraponto silencioso de um estado de absoluto movimento e nenhuma territorialidade. Concerto ao modo kafkiano de Cage, espetáculo para camundongos. Indagamos da mesma maneira sobre o que há no cantar de Josefina. “Aliás ela é sempre assim: qualquer ninharia, qualquer acaso, qualquer renitência, um estalo na platéia, um ranger de dentes, uma falha de iluminação, ela considera adequados para aumentar o efeito de seu canto”<sup>29</sup>. Mas, estamos mesmo diante de uma cantora? Não, não somos loucos a ponto de chamar isso de canto. Quase imperceptível, por vezes imerso em total quietude. O que nela nos atrai? O que carrega? O que faz passar por entre aquele assobio praticamente mudo? Nós, que não somos musicais. Nós, que sempre preferimos o silêncio. Talvez a pequena ratinha seja realmente tão mais cantora quanto mais não cante, quanto mais seu canto seja algo da ordem de um impossível, quanto mais afine o canto para os ouvidos surdos. Passagem do animal individuado à matilha ou à multiplicidade coletiva<sup>30</sup>, o exercício individual renunciado em favor de uma fusão com uma enunciação coletiva da multidão de seu povo. Não se sabe muito bem quando começa a música, ela não é dependente do homem, tampouco dos animais. Não os espera para começar. Como dizem Deleuze e Guattari, a questão da música seria a de uma potência de desterritorialização que atravessa a natureza, os animais, os elementos e os desertos. Fluxos moleculares que irão encontrar pelo caminho apenas um modo de formatação de sua potência intensiva, na ordenação e classificação dos sons. O que resta disso tudo segue longe, muito longe do silêncio.

cage, movimento dois



Compreensão de Fitzgerald: a vida é toda ela um processo de derrocada. Não só grandes e súbitos golpes que parecem vir de fora, todos aqueles dos quais nos recordamos e lançamos culpa às coisas, mas também uma outra espécie de golpes que vêm de dentro, que só sentimos quando já é muito tarde para fazer alguma coisa, quando acabamos de perceber que nunca mais seremos aquilo que fomos<sup>31</sup>. Se a primeira espécie de demolição parece ocorrer depressa, a segunda acontece sem nos darmos conta, mas é percebida subitamente. De um lado, uma série de cortes bem delimitados, demasiadamente significantes, que nos levam de um termo ao outro, sucessivamente. Fitzgerald rico ou pobre, jovem saudável ou envelhecido e cansado, o alcoolismo, a loucura ao lado e a ruína da conjugalidade, o sucesso e a perda do talento. De outro lado, um outro tipo de rachadura, extremamente mais sutil e maleável, como microfissuras em um prato. Se percebemos isso no outro lado, nas linhas duras e bem segmentadas, é porque isso já ocorreu aqui. Uma fissura que se produz sem que possamos perceber, mas da qual iremos tomar consciência subitamente. De todo modo, essas derrocadas imperceptíveis acabam por operar uma ruptura nas segmentaridades duras, fazendo com que não exista mais para onde retornar, justamente porque quando algo acontece aqui, o eu que o esperava já está morto, ou então aquele que o esperaria ainda não chegou<sup>32</sup>. Linha de ruptura, linha de fuga, é o eu quem acaba por se tornar imperceptível, tanto por uma volatilização da matéria passada, quanto pela própria impossibilidade de existência daquilo que se passou nessa matéria volátil que nem sequer existe mais. Nesse ponto, nada mais pode acontecer e nem mesmo ter acontecido, uma vez que se perde o rosto, a forma, a matéria organizada. Tudo um pouco inumado e subnutrido, como diria o próprio Fitzgerald. Mas é esse o verdadeiro sintoma da derrocada. Quando Nietzsche escreve sobre sua vontade de, de uma vez por todas, não mais saber muitas coisas, de nunca ouvir muitas coisas, já que a este custo talvez ainda pudesse permanecer<sup>33</sup>, não fala de outra coisa que não de uma trégua, de um certo isolamento, nas grandes e solitárias viagens, pois apenas entre os restos do vivido algo poderia mesmo fazer sentido, ou então não fazê-lo, o que também já era grande coisa. Último recurso em Nietzsche, antes da derrocada total. Se ele pode acabar dizendo que o resto é silêncio, é por querer esse resto, por querer estar distante de todo e qualquer acontecimento ruidoso, tão mais próximo daquilo que buscava. Serenidade no silêncio nietzschiano, sabor de que a desistência, às vezes, é uma vitória.

derrocada



Sim, sim, um homem tem mesmo que começar por algum lugar. Façamos, pois, como Bandini. O Bandini com dezessete dólares na carteira e o medo de escrever. Por deus, isso tudo é mesmo perigoso, mas, enfim, parte ele disso:

“É chegada a hora”, disse o Leão-Marinho,

“De falar de muitas coisas:

De sapatos - e navios - e cera para lacre

De repolhos - e reis ”

De todo modo, mesmo que meros pretextos, nada disso vêm ao caso aqui. Nem os sapatos e nem os navios e nem os repolhos e os reis.

São de Arturo, ou então não são, mas é com eles que precisa se virar no menor e menos convidativo quarto de hotel de Los Angeles.

Uma frase, uma única frase perfeita. Uma boa frase que possa possibilitar uma segunda frase, e então uma terceira frase, até que não se pare mais. Isso, claro, quando se permite deixar ao lado a

suposição do fracasso. É o seu tipo de quarto naquele hotel filipino, é o faminto Knut Hamsun dentro de sua valise e por sobre a alvura

da página, é Arturo Bandini de volta ao seu centro, apenas. De volta das pequenas e fracassadas incursões cinematográficas, longe dos

pequenos bilhetinhos rabiscados em guardanapos e certamente direcionados a belas mulheres ou a ícones literários, fora do

romance pulverizado pelo cansaço de uma dona de hotel, mas, antes de qualquer coisa, distante demais do sonho de uma volta

triumfante à cidade natal, ao lugar de origem, já sepultado por mais um tombo - e este um dos grandes - capaz de fazer despencar toda

e qualquer fantasia de uma vida menos ordinária. Bandini ao centro, cercado por tanta expressividade. E não é a própria

expressividade, a própria velocidade de captura, de encontros, que lhe garante umedecer os lábios frente ao disparo da escrita? Espere

por mais uma fuga, Bandini, apenas espere por mais uma fuga, como se isso fosse nada.

[se os sonhos de bunker hill garantem à inquietude a possibilidade de sua existência, não podem fazer o mesmo pela escrita. ao

contrário, para que a escrita dispare, é preciso que cada ilusão

fracasse, uma e então outra, atestando assim também a falência do eu escritor que sonha. em fante, quando já não se têm mais sonhos

não se tem mais o que se despedaçar, a não ser a própria vida que se experimenta, dia após dia]

depois da primavera



De início, deveria ter lido assim: escrita estuário dispensa borderô.



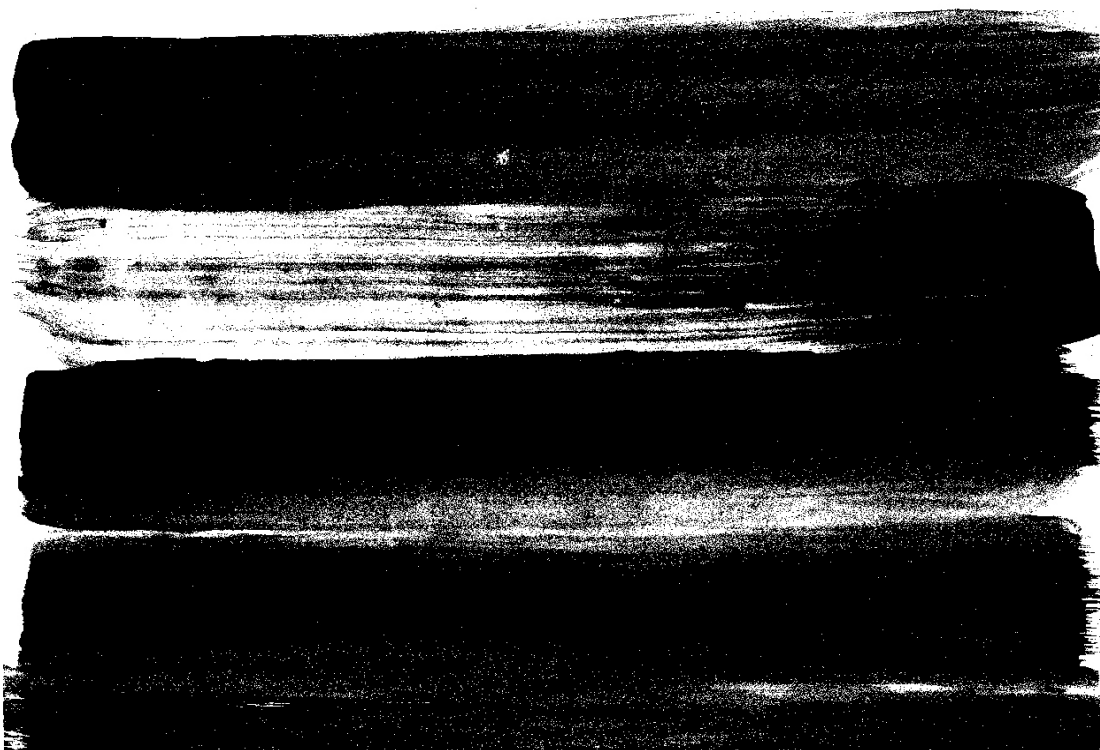
epigrafe



Dia desses são como o poeta e faço do eu meu próprio outono. Vagueio por aí de poeta, voando fora da asa, buscando encontrar matéria de poesia em coisas e poesias. Sabe lá o que acho. Manoel de Barros, que sabe que o que dá grandeza a um poeta não é o assunto mas a maneira de tratar o assunto, diz que poesia é armação de palavras com um canto dentro. O canto, por sua vez, deve comandar o verso até chegar a um encantamento que, suponho, é onde os cantos e a poesia são. Assim, poetas são pelos encantamentos. Erram por aí amarrando a palavra, construindo a gaiola do som. E a palavra escrita é a gaiola do som, tal como canta o realismo fantástico. Desse modo, aquele que escreve também acaba por querer o canto, a sonoridad(e)scrita. Uma vez que com as palavras podem-se multiplicar os silêncios - e isso é de conhecimento de qualquer fazedor de amanhecer -, com elas também se podem multiplicar os cantos, ancorados no silêncio da significância do verso. Enquanto as palavras compõem o texto, os silêncios compõem os cantos da escrita.

[e há quem diga que são os cantos que escrevem, quando estão pelos meios]

o canto e o silêncio



Dia desses sou como o poeta e faço do eu meu próprio outono. Neutro. Cinza. Ermo. Esgotado. Acabo por falar a partir de ninguém, simplesmente por ter podido de uma vez por todas aceitar essa bendita vocação para ninguém. Faria comunhão com postes e com ruínas e com musgos e com taperas. Estaria um tanto mais próximo de fazer algo que possa acolher o abandono. O abandono de que o poeta fala, claro, aquele de uma expressão que tenha entrado para arcaico ou até mesmo de uma palavra que esteja sem ninguém dentro (aqui, a palavra tira o eu e todo o resto de dentro dela). Enfim, acabo por virar troço. Acabo por ter qualidade de troço ou então de pedra, entendendo os idiomas inconvertíveis dos troços e das pedras, que são aqueles idiomas que melhor abrangem o silêncio das palavras.

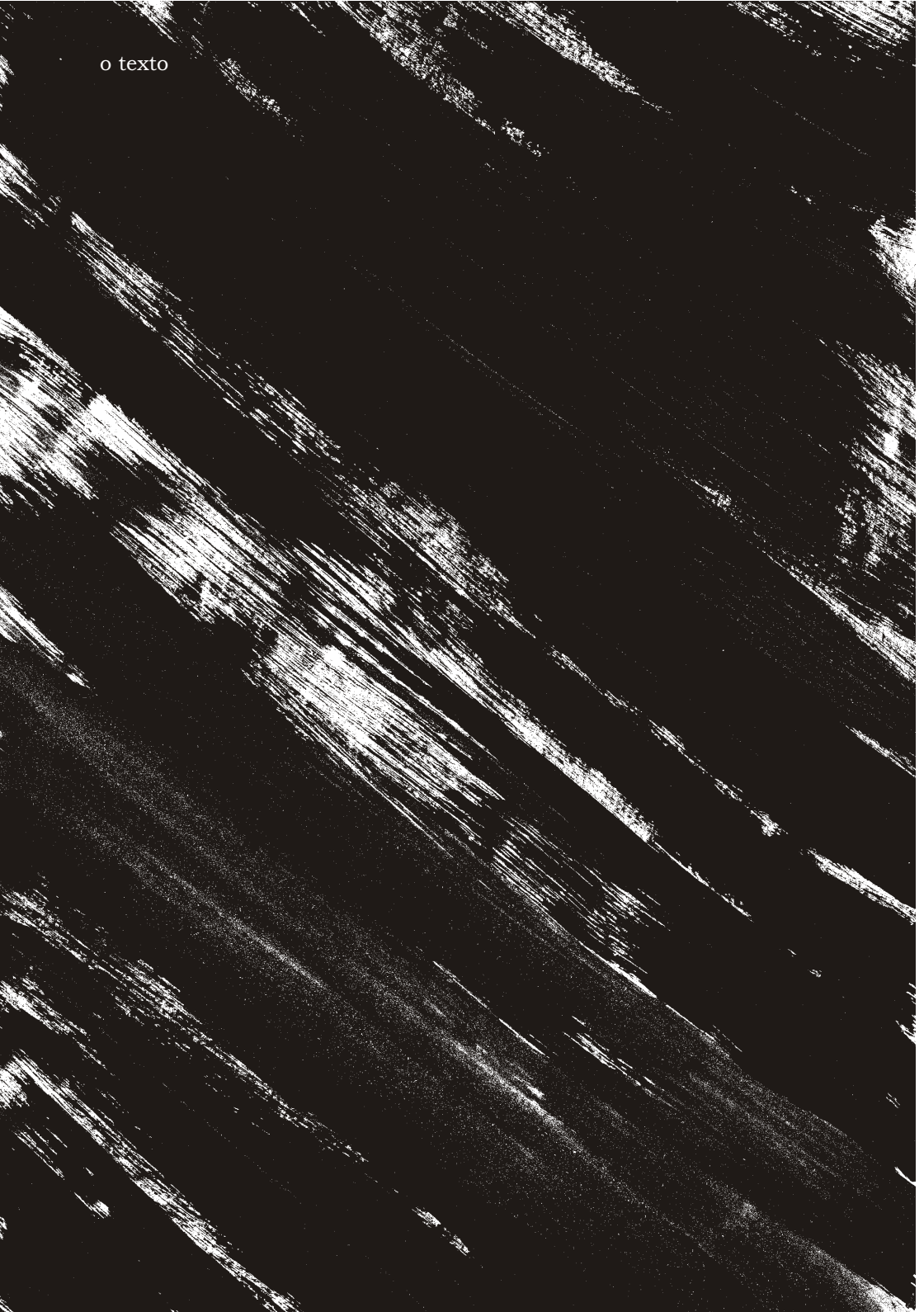
[e aqui ainda diz que ensaio fotográfico de poeta registra o instantânea das coisas]

a palavra e a poesia



O texto não é por algo. O texto não é posto em algum lugar. O texto não quer demonstrar coisa alguma. O texto é o algo. O texto é esse algum lugar e, quem sabe, o texto até mesmo poderá ser coisa alguma. Quanto à sua matéria, o texto pode ainda ser bastante complacente. A cada um o que lhe cabe, a cada um o que pode encontrar. Aqui, vale a sugestão de Artur Barrio: a criação não pode estar condicionada, tem de ser livre. John Cage, em seu tempo, já havia bradado pela utilidade do inútil. Sabia que o útil era útil, mas nunca perdeu de vista que o inútil poderia ser útil, também. Essa era a grande notícia que trazia não só para o campo da música, mas para a criação artística em geral (nessa época, o próprio Cage já declarava seu total desinteresse por questões estritamente musicais, sem ressonâncias). Quando Barrio manifesta, em detrimento da utilização de produtos industrializados e caros para a realidade em que se encontrava, seu ideal de comunhão com materiais baratos e perecíveis - lixo, papel higiênico, urina, etc - em seu trabalho nas artes plásticas<sup>34</sup>, condicionando assim sua produção a situações verdadeiramente momentâneas, acaba por se aproximar um tanto mais daquilo que incontestavelmente convém ao ato de criação. Se um pote, um jarro, ou até mesmo uma maçã valem para a música e para a pintura e para as artes plásticas e para a escrita, é porque em todas elas o que se busca alcançar não é o pote, o jarro, a maçã ou não importa o quê. É a matéria o que conta, e com a matéria não se lida sem uma espécie de subtração ou raspagem. Do uso, do ranço, daquilo do qual e do que se diz. Eis a grande questão do texto: para ele, qualquer coisa vale, mesmo que para a escrita isso não baste. A escrita se faz a partir de sua matéria, está nessa pelo instante-nada das coisas. É a razão que se dá a Bruno Schulz e a seu tratado de manequins em suas lojas de canela, quando aponta para a fecundidade infinita de que goza a matéria. Uma força vital inesgotável, detentora de um poder de sedução que nos leva a moldá-la. Partir de algo para alcançar algum desobjeto. Partir de um silêncio, de um pouco de nada, de uma matéria informada, para se chegar a alguma coisa. Está por aí a arte perecível de Barrio, o sonho da liberdade do estilo em Flaubert, a sedução do ruído em Cage, o analfabetismo criador do doutor Zé. Por aí, também, a América ganha texturas de esperança dourada em Whitman, refulge como um trapo sob um céu de chumbo embrutecido em Ginsberg, é construída em instantâneas possibilidades de desaparecimento do sujeito em Kafka. Coisamérica esplendorosa e fulgurante e repleta de restos e de esquecidos e de lixos e de não vividos e de não ditos e afins. Sirva-se. A cada um o que lhe cabe, a cada um o que pode encontrar.

o texto



O homem borracha  
tem um ponto

só

que é por todo o mais

O homem borracha  
é pródigo de desistências  
e solidões

O homem borracha  
é livre  
para o desfrute do que vale coisa nenhuma

O homem borracha  
vive em gaiola e passarinho dele nem saudade nem

O homem borracha  
é ausente de cicatrizes,  
bronzes,  
nós,  
etc  
etc  
etc

O homem borracha  
comparece a seus desencontros

O homem borracha  
dá liga com nada

O homem borracha  
se sujeira  
na linha

O homem borracha  
tem um ermo enorme no uso

e toda descaída  
e todo abrolho  
sussurra no ouvido do homem borracha.



o homem borracha



Perguntam da tristeza e digo que não é tanta. Ainda há o que escrever. Ainda há o soluçante.

Ainda há o cantar gritando.

Perguntam da tristeza e ela poderia ser pior.

Poderia permanecer silente.

[sedução infinitamente mais perigosa das sereias em kafka: elas não cantam, mantêm-se caladas, simplesmente. melancolicamente caladas]

Não existirão, desta vez, saídas pela música.

O que arrebatava é o silêncio mudo. O nada de relato do combatente ao retornar da batalha, como descreve Walter Benjamim.

- Algo grande demais para ser dito, entenda. Algo grande demais para ser vivido.

Ok, suspenda agora o relato da experiência.

[no peito um cemitério de ex-amigos mortos]

O silêncio é a chave, tal qual em Beethoven. O silêncio entre as notas. O silêncio por entre as notas. Bendita subtração real da audição. Benditas e derradeiras sinfonias e sonatas e quarteto de cordas. Caminhos de sons suspensos em alturas vertiginosas, ligando insondáveis abismos de silêncios.

[gross fugue]

Sim, nos faz falta o silêncio. Que se pare aí por um momento. No ponto preciso em que o nada a ser dito está livre para qualquer desfrute. Não mais se fingir capaz. Não mais ser capaz. Não mais fazer um pouco melhor as mesmas velhas coisas. Não mais trilhar um pouco além a mesma terrível estrada.

[e nos ombros, como papagaios, carregava corvos]

Afastado, mesmo que minimamente, do plano do possível.

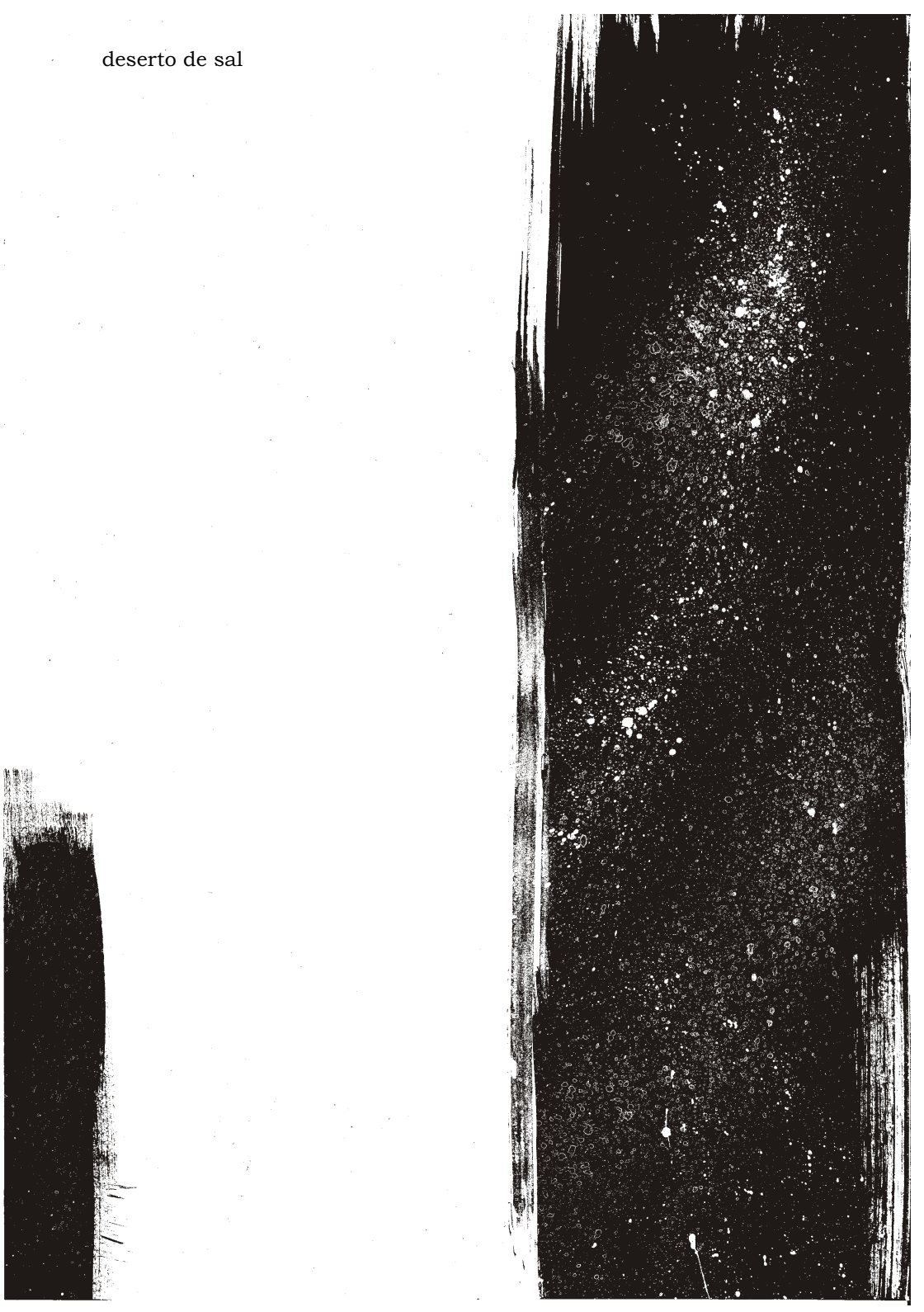
É a preferência criativa estampada em Beckett: a expressão de que há nada a expressar, nada com que expressar, nada a partir do que expressar, nenhuma possibilidade de expressar e nenhum desejo de expressar. Tudo isso, claro, aliado à obrigação de expressar.

[duthuit se ri]

Do plano se sai cavando. Um buraco e depois outro (você viu através daquele furo, burroughs?). O vazio não está ao lado de nenhuma estratégia qualquer de obliteração da presença insuportável, deixando-a longe demais para ser contemplada e longe demais para ser atacada. O plano é o mesmo, só que perfurado. Até onde?

[nada a ser expresso]

deserto de sal



É porque em Beckett, no lugar do objeto parcial, o objeto é total com partes faltando.

É porque em Kafka o som é uma expressão vazia de significado e quando diante da lei um guarda precisa berrar em seu ouvido para lhe fazer entender algo não formalizado em toda uma vida, ele está na verdade proferindo uma sentença de morte.

É porque perguntaram a Stravinski por que ele não escreveu o início de sua sagração da primavera para algum outro instrumento que não o fagote e ele lhes respondeu que o que queria mesmo era o fagotista nervoso antes de começar, produzindo assim um som escandalosamente agudo e nervoso, oras.

É porque Mário de Andrade, em um manuscrito sobre o *Pierrot lunaire* de Schoenberg, percebe no cantofalado um primitivismo que ainda não é música, enlaçado a um refinamento que já não é mais música, traçando assim um limiar sonoro que está aquém e além da música, uma quase-música.

É porque um monge descabelado e com o olho perto de ser um canto anda correndo por aí alardeando que a palavra amor está quase vazia e não tem gente dentro dela, necessitando assim de uma ruína onde possa abrigar seu abandono.

É porque o apressado do Sal Paradise acredita mesmo que você não pode ensinar ao maestro uma nova melodia.

É porque a música pode não ter mensagem, tal em Mukeka di rato, onde a animalidade de um grunhido vocal arrasta a voz para longe de suas costumeiras paisagens humanas.

É porque Demiurgos como bem disse o pai enquanto definhava a olhos vistos não tem mesmo o monopólio da criação, e enquanto ele se apaixona por materiais sofisticados, perfeitos e requintados, há quem dê preferência ao barato e se arrebate com a precariedade do material.

É porque existem aqueles em que a matéria não desaparece no jogo da vida, e seu rangido e sua resistência e sua inabilidade rústica ainda podem ensaiar seus pequenos gestos.

É porque Fante, mesmo cego e em uma cadeira de rodas, ainda pôde agenciar com sua velha esposa alguns sonhos em Bunker Hill.

É porque Ginsberg deixou de uivar e passou a miar em alguma universidade do Brooklyn.

É porque Flaubert sabia que jamais conseguiria e isso jamais foi um problema.

É porque Kerouac é mais veloz nos subterrâneos que *on the road*.

É porque 3 acordes não são suficientes para qualquer um.

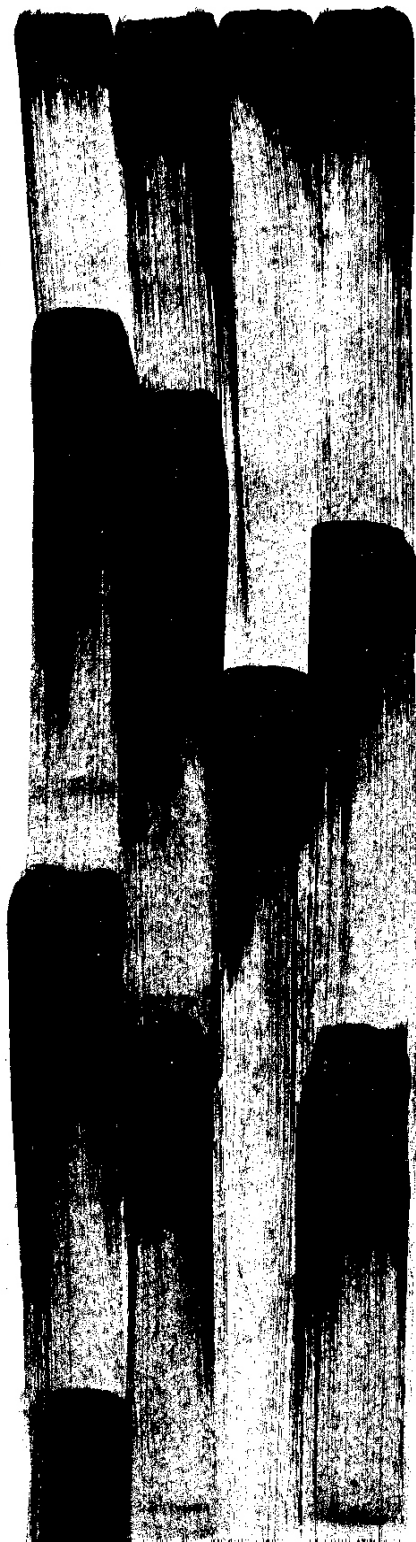
É porque um tanto mais teve de ficar de fora porque uma página é muito pouco.

por quê



Mas, a que vida Flaubert dá as costas? De que ditas satisfações mais legítimas seu coração é privado? O seqüestro impiedoso a que o escritor é submetido lhe oferece apenas uma possibilidade de existência, que é o trabalho do estilo, e Flaubert sempre soube que isso era muito. Talvez até demais. O irrevogável adeus à vida é, na verdade, um convite à frase, pois, como atenta Barthes, para Flaubert a frase é simultaneamente uma unidade de estilo, uma unidade de trabalho e também uma unidade de vida. O trabalho do escritor aí é a odisséia da frase. *Eu queria fazer livros onde só houvesse frases para se escrever...* trabalhar para acabar a frase, trabalhar para acabar o que nunca está acabado. Assim as coisas são. Em suas cartas, Flaubert deixa claro o total desinteresse pela publicação de seus escritos, não esperando assim nenhuma recompensa pelo trabalho fastidioso a que é submetido. Melhor dizendo, a recompensa não é outra que não o próprio trabalho do estilo, que irá empenhar toda a existência do autor. Um livro como uma maneira especial de viver, tal como entendia Flaubert. Rasurar, retirar, voltar a zero. Trata-se disso, apenas, uma vez que a escrita, por ela mesma, é o próprio fim da obra. Não se escreve, pois, para viver. Escreve-se, simplesmente. Uma, duas, três, incontáveis frases. Tudo muito vagorosamente, claro. Antes mesmo do livro, é a frase a condição primeira de uma vida de escritor. Frases que são horas, dias, semanas inteiras. Frases que se querem coisas, com suas próprias histórias, seus próprios tempos, seus próprios acabamentos e conexões. Em suma, a frase em Flaubert se quer livre, e ela talvez verdadeiramente o seja, o que faz com que uma vida construída em frases se torne ainda mais dolorida. Tudo deve ser assumido e aceito pelo escritor a partir de um certo instante. Todas as possibilidades de maquinação, de trato da frase, todo o possível e ainda o por vir, como um fantasma que joga aquele que escreve para dentro de um ciclo que não lhe deixa mesmo nenhuma alternativa de escapatória para uma outra vida que não aquela que agora se abre incansavelmente por sobre a página. Rasuras, hesitações, substituições, infinitas reformulações. O artesanato da frase é o da vida, de uma vida que insiste e seguirá insistindo. *Não paro mais, pois, mesmo nadando, vou trabalhando minhas frases, sem querer...* de um modo ou de outro, toda experiência e todo encontro - seja a preparação de uma carta ou até mesmo o fracasso da escrita, a chegada ao fundo do sofrimento - acabam convergindo para o trato da matéria. Flaubert, velho urso branco, constantemente endereçando cartas, por vezes vazio frente à recusa da expressão, caído em seu divã, tolhido num pântano interior de tédio, de onde o trabalho irá pouco a pouco recomeçar. Nele, é o trabalho do estilo, sempre, quem conduz a vida e a frase. Seja lá até onde for.

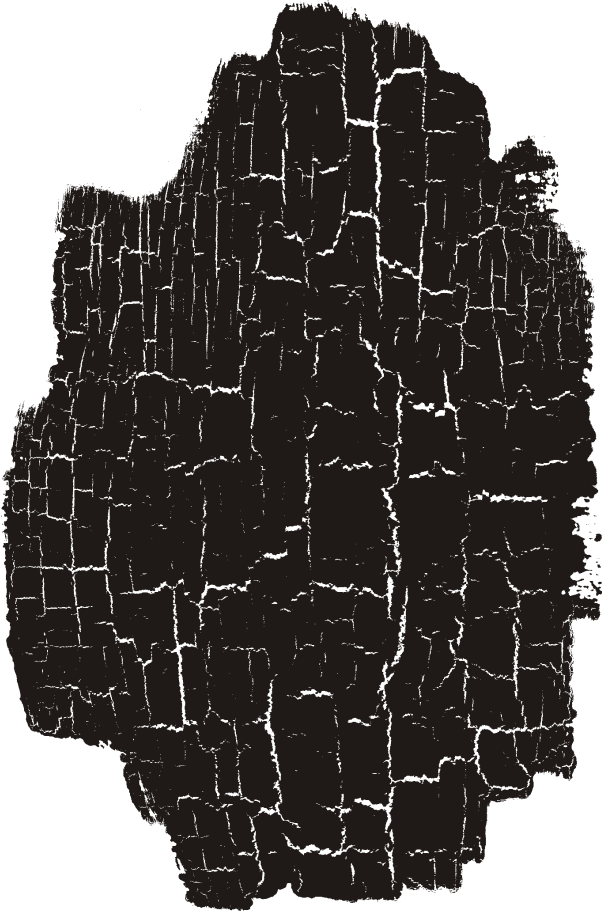
frase estilo e vida



Quando John Cage abre as janelas e grita “ouçam, isso é música”, ele amplia algumas coisas. Os objetos e sons do cotidiano ganham mesmo uma nova roupagem ao serem percebidos enquanto substâncias musicais. De um modo aparentemente bastante simples, em um instante, é a forma musical que é modificada. A matéria sonora, conseqüentemente, recebe um novo tratamento, mesmo que de um ponto de vista meramente auditivo em um primeiro momento. Mas aí é a perspectiva de novas conexões o que mais vale, e não o quanto será possível separar tais objetos e seus potenciais sonoros de seus antigos usos e cacoetes. É o mesmo que faz Schafer, quando em aula faz seus alunos atentarem para a imensidão de paisagens sonoras que invadem a sala através das janelas e dos blocos de concreto. Se ainda estivermos falando de música, é certo que não é de uma mesma maneira de perceber e fazer música. A organização do contínuo sonoro, aqui, se dá por outros meios. Não há muita complicação nisso. A forma musical passa a incorporar, nesses casos, um novo material sonoro. E se faz preciso sim uma nova forma de escuta. Os exemplos aqui proliferam, e é melhor deixá-los de lado se quisermos avançar um pouco mais. Então, trata-se sempre de uma captura e da possibilidade de uma nova conexão, de saber o que pode chegar até a música portando potencial para dialogar com seus elementos em tal procedimento. Trata-se de saber, enfim, como disseminar o contágio. No quarto ao lado, Gregor não consegue nada com a fala, ele precisa arrastá-la com um chiado absolutamente desterritorializado para fazer conexão com o som emitido pela irmã do outro lado da casa. Som esse que também já não é música tocada por uma musicista, mas sim matéria sonora desterritorializada oriunda de uma minoração própria do violino, que já não preserva em quase nada suas características particulares. Rizoma grunhido vocal-estridência sonora em desequilíbrio. Chiado e toque musical conectados, forçando os limites de sua discernibilidade. Dito de outro modo, é preciso que o novo elemento tenha um potencial conectivo para que, dentro do plano sonoro, uma nova paisagem musical possa ser construída. Ao que tudo indica, esse potencial de conexão está presente na carga sonora, no gorjeio interesseiro dos objetos, ávidos que estão por entrarem em relação com outras coisas. É quando os objetos saem de casa, arriscando um passeio no fio de uma cançãozinha, que a música pode ampliar um pouco o terreno para os receber. Em suma, para que a forma musical se desequilibre e encontre novas maneiras de trabalhar o som, ela precisa estar lidando com uma matéria que se desprenda de qualquer estruturação posterior, de modo que um novo potencial sonoro possa ser liberado. Uma questão de ressonâncias, de tê-las ou não tê-las, de encontrá-las ou não encontrá-las. Afinal de contas, como lembra Deleuze, na música, trata-se de linhas mais que de pontos, de Baudelaire sendo arrastado ao mar, de Schumann lançando-se do alto da ponte...

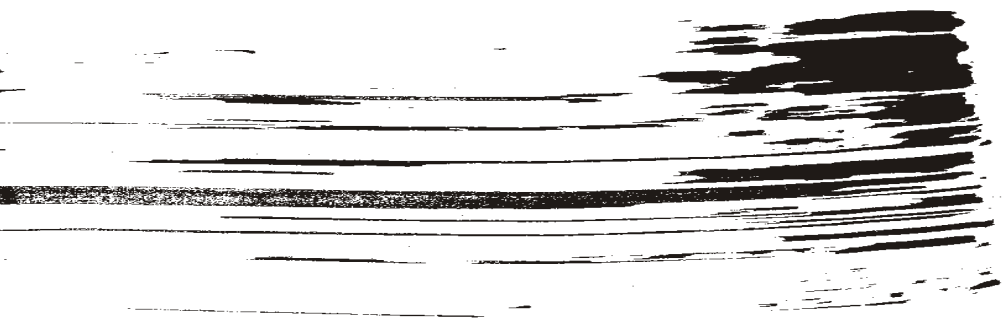


ferida



... limpar o campo... limpar o campo... limpar o campo... acabar com a sujeira impregnada na página... na língua... passar à margem do sistema fonológico já instituído e de suas relações abstratas subseqüentes... limpar o campo, tentar então uma escrita feita de outra matéria, de outras substâncias que não aquelas já previsíveis e tacitamente aceitas.... limpar o campo por saturação, como em Virginia Woolf... saturar cada átomo, incluir o absurdo, colocar aí tudo e contudo saturar... escrever líquido ou gasoso, abrindo as palavras, rachando as coisas, não por outra razão que não seja fazer passar um vento qualquer, um simples sopro de vida... limpar o campo do eu que escreve por entre um devir outro que não o devir-escritor, encontrar a tal zona de vizinhança, de indiscernibilidade, de indiferenciação... sempre de uma minoria qualquer... limpar o campo de porte das antenas de Henry Miller, tendo o que escreve quase a jorrar do corpo, captando as correntes que há na atmosfera, no cosmo ou em algo que o valha... limpar o campo com o pé na estrada... partindo, se evadindo, atravessando o horizonte até poder encontrar uma outra vida... limpar o campo pela própria desterritorialização do campo, pela fuga que se insinua em uma linha que quase única se segue e persiste sem recapitular coisa alguma, sem nenhuma preocupação com marcas e origens... limpar o campo pelo fio de uma cançãozinha, entre duas cordas e num punhado de refrões, nunca perdendo de vista que tudo está mesmo em colapso... limpar o campo fazendo ponta em lápis, como Hemingway, furando a página e botando o motor em movimento... uma saída... o campo esparramado por entre rolos de papel telex, por entre doses cavaleares de benzedrina atravessando três dias e três noites em um fluxo esquivo de escrita que arrasta em seu curso todo o tipo de coisas, engolindo pontuações e embaralhando parágrafos... limpar o campo encantando uma multiplicidade de sardas sobre um rosto, fazendo-a perceber que em tal acoplamento a questão não é saber se ela perde ou não com a insistência de suas manchinhas, mas sim que as ditas manchinhas, acrescidas dela, sempre acabam ganhando... limpar o campo até esgotar toda serenidade... até a penúltima dose... pelo fim do moralismo... pela estética covarde de tentar sair do chão... limpar o campo porque no final das contas nos ensinaram que era preciso libertar a vida lá onde ela está aprisionada... por banditismo... traição... por uma questão de classe... por tantos planos traçados e por tantas promessas mantidas para não comprometer o enquanto... por aquele brinco sobre a cômoda... limpar o campo por uma simples questão de necessidade... por não poder fazer de outra forma... por deixar Perek de lado... por não se estar interessado em dar às coisas nenhum inventário ou taxonomia... por não ter o afã de distribuir o mundo inteiro através de códigos que não funcionam, nunca funcionaram e nunca funcionarão, já que trazendo agora Perek para perto se sabe que o que não está ordenado de um modo definitivamente provisório o está de um modo provisoriamente definitivo... limpar o campo tir

pagando a conta (limpando o campo da escrita)



Os *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*, de Hjelmslev, apontam para a condição de mútua dependência existente entre expressão e conteúdo. É que expressão e conteúdo são solidários e pressupõem necessariamente um ao outro. Assim, uma expressão só é expressão por ser expressão de um conteúdo e um conteúdo só é conteúdo por ser conteúdo de uma expressão. Aviso: risco aparente de termos serem excessivamente repetidos no corpo do texto. Para este último, aliás, interessa mesmo saber de que modo ocorre a tal relação entre os tais termos. Sendo verdade que não pode haver expressão sem conteúdo e tampouco conteúdo sem expressão, resta tentar entender de que modo um interfere no outro ao constituírem a função semiótica. Tanto o eu não sei, quanto o i do not know e o je ne sais pas, carregam consigo uma mesma massa amorfa do pensamento que é ordenada, articulada, formada de maneira diferente em cada uma das línguas. Apesar de todas as diferenças no campo fonético e no campo gráfico, existe entre elas um fator comum, o sentido, que através do modo pelo qual cada língua estabelece suas fronteiras na matéria informada assume sua forma ou estrutura. São as funções da língua que determinam a forma assumida pelo sentido, que aí passa a ser substância da forma em questão. Se, dentro de um determinado campo lexical, eu posso atribuir limites distintos a um espectro luminoso não-colorido, percebendo nele o branco, o preto e o cinza, isso não elimina a realidade de que, em uma língua que possua diferentes itens lexicais que aquela com a qual estou familiarizado, esse mesmo espectro luminoso pode ser dividido apenas em branco e preto ou então até mesmo em diversos valores de cinza. É que a forma de conteúdo lingüístico, diz Hjelmslev, mantém uma relação arbitrária com a matéria, sendo assim independente de seu sentido. A descrição da substância, da matéria ordenada pela forma, depende da descrição da forma lingüística. “O cachorro receberá uma definição semântica completamente diferente entre os esquimós, onde é um animal de tração, entre os persas, entre os quais é um animal sagrado, numa sociedade hindu, onde é considerado como pária, e nas sociedades ocidentais, nas quais é sobretudo um animal doméstico adestrado para a caça ou a vigilância”.<sup>35</sup>

Considerações sobre a substância. Do mesmo modo se dá o surgimento das diversas zonas no campo fônico, no estabelecimento de diferentes fronteiras no interior de tantas possibilidades oferecidas à linguagem pela mobilidade da língua. Assim, o sistema fonológico de uma língua aparece como sua substância de expressão, enquanto todo o sistema de relações subjacentes configura-se como sua forma de expressão. É devido à forma de conteúdo e à forma de expressão que poderão existir a substância de conteúdo e a substância de expressão. Com a projeção da forma na matéria, a substância de expressão pode lançar sua sombra

garçom, sem gelo, por favor

sobre a superfície até então ainda não dividida do ponto de vista de uma descrição semiótica. É dessa estruturação e evolução linguísticas que se ocupa a escrita. O plano do conteúdo, o plano da expressão. As noções de substância e de forma, ambas aplicadas aos dois planos, e também a noção de matéria como substância semiótica não formada. A linguagem em condições não condicionadas, com conteúdo e expressão

pressupondo um ao outro.<sup>36</sup>  
Uma das formas de materializar substâncias formadas, a insistência de repetir palavras e frases, com a intenção de estabelecer uma relação de correspondência entre o conteúdo e a expressão, é a repetição de palavras e frases.  
[preferiria não. preferiria não preferir. não. preferiria não preferir não. não. preferir. preferir não preferiria não preferir. não preferir preferiria não. não? preferiria preferir. não. preferir preferiria. não. outra vez. preferiria não. preferir. preferiria não preferir dizer. preferiria não preferir dizer não. não preferiria dizer não. preferiria não. não preferir dizer não. dizer não? preferiria não. não preferiria dizer não. o não? não. não só. só o não. não. não. só. preferiria não, então, só? preferiria só prefiro (eu) em suspenso. digo (eu) em suspenso. faço (eu) em suspenso. preferiria eu. preferiria dizer. preferiria fazer. não. preferiria não dizer. preferiria não fazer. preferiria não escrever. não. eu não. preferiria eu não. prefiro eu não. preferir preferia eu. preferir preferiria dizer. preferir preferiria fazer. prefiro eu? não. preferiria preferiria eu. preferiria preferiria dizer. preferiria preferiria fazer. não. só. preferiria não excluir palavra repetida. só. Preferiria preferiria não excluir palavra repetida não dizer. preferiria preferiria não excluir palavra repetida não fazer. preferiria preferiria não excluir palavra repetida não escrever. preferiria preferiria não excluir palavra repetida eu não. não. eu não preferiria preferiria não repetir palavra repetida não. eu não preferiria preferir não. eu não preferiria preferir preferiria não. eu não preferiria o não preferiria preferir não. escrever? preferiria não. prefiro, então, preferir em suspenso. não. o não. preferiria preferir em suspensão. o não. não preferiria. preferiria não. não prefiro. prefiro não. preferiria. preferiria não, então, preferindo não? prefiro não. não preferiria não. suspenso. a partir de agora. agora preferiria não excluir palavra repetida não. não prefiro excluir palavra repetida. repetida não. não preferiria repetir palavra. palavra repetida prefiro não. não preferiria prefiro não excluir palavra repetida. repetida não preferiria. preferiria repetida não. não repetida palavra não. não. não palavra repetida. repetida palavra preferiria prefiro não. não preferiria preferir repetida palavra prefiro não. não preferir palavra não. não. não preferiria palavra não. não repetir preferiria palavra repetida. repetida preferir preferiria não. não repetir. repetir prefiro não. não repetir prefiro não. não preferiria. preferiria não. não. não repetir palavra repetida. repetida palavra não. não. não repetir. repetir preferiria. preferiria repetir. repetir não. não repetiria. repetiria preferiria. preferiria não]

Se digo escrever a partir das coisas, faço justamente isso, nada mais. Que coisas? Qualquer coisa, desde que intacta. É isso o que Blanchot vai encontrar em Rilke, um olhar desinteressado, sem futuro, pelo qual as coisas oferecem-se na fecundidade inesgotável de seus sentidos que a nossa visão habitualmente ignora<sup>37</sup>. Coisas inesgotáveis, pois distantes da usura da vida. Era daí, acreditava Rilke, que a arte tomaria seu ponto de partida, na tensão de um começo infinito. Assim, se a arte parte das coisas, não o faz a partir das coisas hierarquizadas e ordenadas que a vida ordinária lhe propõe, pois dentro da ordem do mundo cada coisa é por seu valor, cada coisa vale, e uma coisa vale mais que a outra. Ao ignorar essa ordem, a arte pode partir das coisas sem distinção, e seu ponto de partida se dá na própria recusa em escolher. Longe da escolha entre o belo e o não-belo, entre o útil e o inútil, o artista tem na coisa apenas um espaço, uma nova possibilidade. Partir das coisas, de todas as coisas, sem escolhas e sem recusas, sem defesas, com os olhos desprovidos de pálpebras. Se considerarmos a arbitrariedade da forma de conteúdo em relação à matéria, ou seja, os incontáveis modos de se lidar com uma mesma matéria com ausência de sentidos na constituição e na posterior valoração das coisas e objetos, tal como entendia Hjelmslev, enxergamos nas coisas de Rilke, ou melhor, no aquém das coisas de Rilke, um espaço de indeterminação onde a tal coisa abordada figura verdadeiramente como uma coisa-matéria, e não como uma matéria formada. A coisa de Rilke é a matéria, simplesmente, o ponto de intersecções e relações infinitas onde tudo se entrecruza e onde também nada começa.

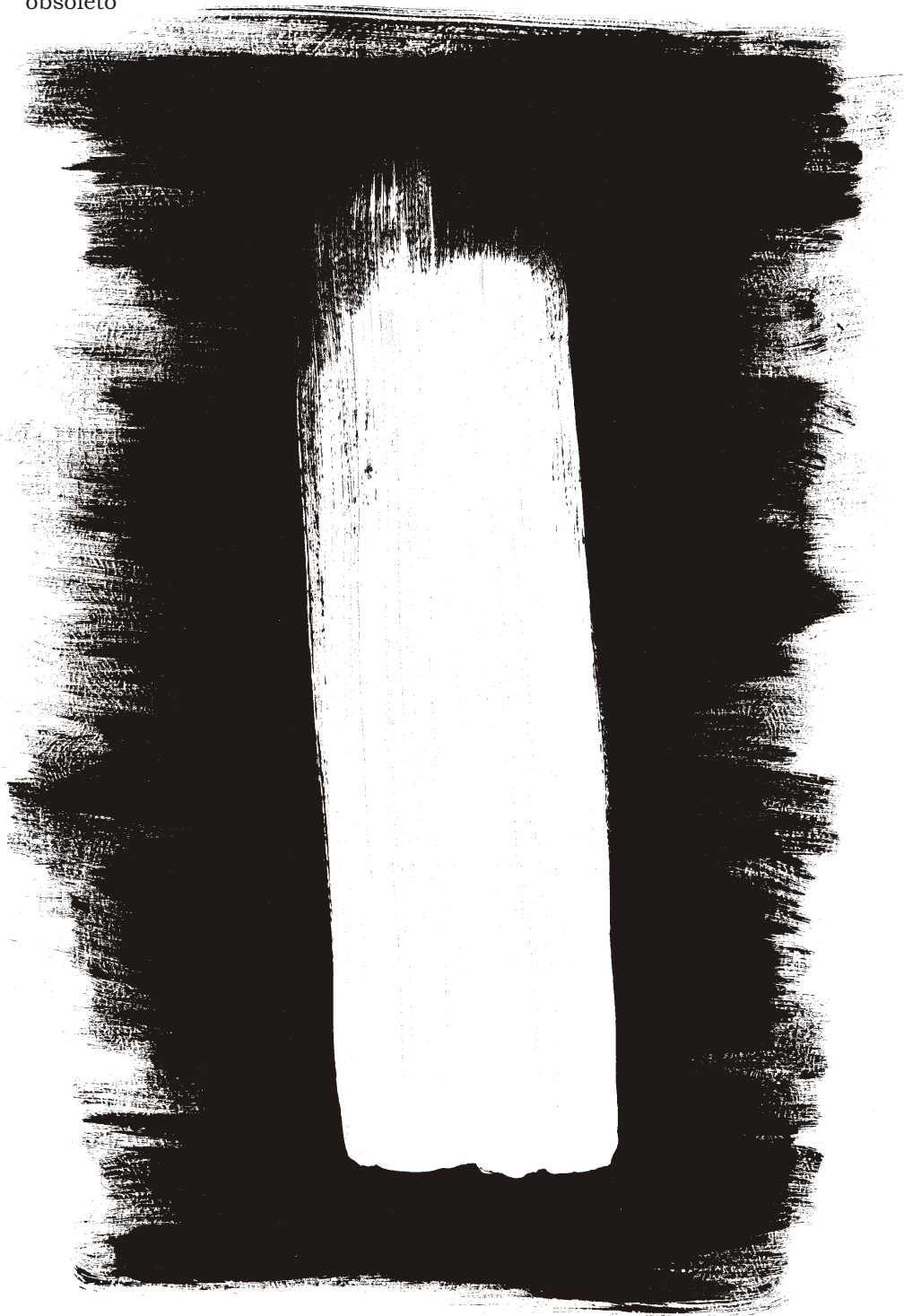


Birkin é incapaz de amar. Incapaz de ir além, onde não há amor. Onde não há discursos nem termos de acordo e nem padrões de ação, uma vez que nenhuma compreensão foi colhida de tal plano. Se acaso diz “eu te amo”, trata-se de uma mentira. Afinal, como poderia dizer eu, quando na verdade se trata de algo novo e desconhecido, absolutamente não ele mesmo, com aquele eu arcaico de outrora abandonado tal letra morta?<sup>38</sup> É o “basta de significações” esbravejado com punhos cerrados, com o amor entre os dentes, dilacerado, que dá a ver a impossibilidade de um amor que comporte o humano em Lawrence. O eu preposto ao verbo é uma falácia. Todo o canto do amor, toda a enunciação amorosa, desmancha o humano mesmo enquanto aquele que diz, traidor de si em suas próprias insuspeitas. Preservamos a forma de expressão. Preservamos até mesmo a proposição tal qual ela figura ordinariamente, mas que agora balança toda a forma de conteúdo correspondente, reverberando um afecto estranho a cada palavra posta em jogo. É o próprio tensionamento das relações, página após página, quem conduz a linguagem até um limite silencioso de onde nada pode ser dito. Qualquer homem que não trabalhe para se tornar obsoleto é um incompetente. A crença é de Burroughs. Obsoleto eu que amo. Despersonalização sobre um informe a ser formado. Não se trata de um atraso, de um certo quê antiquado, mas sim de se poder estar livre para o desfrute do distanciamento e sobretudo da neutralidade. O amor não é o que você me diz, não é o que você anseia que eu lhe entregue, e é necessário mesmo que não o seja, pois não há mesmo nada a ser doado, ninguém a doar e tampouco pode existir alguém a quem doar. Poucas coisas estão tão longe do egoísmo, perceba. “Sim, pode me tocar. Toque meu rosto, quero ser tocada; quero ser abraçada. E estou feliz que seja você; mas você tem de ir aos poucos; tem de ser cuidadoso. Tenho medo de ser aquele tipo de pessoa para sempre. Posso viver por você e posso morrer por você, mas nunca soube o que significava o meio do caminho...”<sup>39</sup> Sem chance de ajuda. Necessariamente assim. Pelo lugar no coração que nunca será preenchido, e mesmo nos melhores momentos e nos melhores tempos nós saberemos disso mais que nunca. Saberemos e iremos esperar e esperar nesse lugar. Tal como sentenciou o velho Buk.

[do amor ou do que resta, com fragmentos de poemas roubados à mão armada de uma loucura também roubada e que tomamos de alguém, amém]



obsoleto



É preciso mesmo dar razão a Céline quando este, em sua *Viagem ao fim da noite*, não se cansa de indicar que tudo o que se mostra realmente significativo e interessante nessa história toda não acontece em outro lugar que não seja na sombra. Talvez o próprio Céline, ao seu modo na longa viagem, quisesse encontrar seus pequenos espaços ausentes de luminosidades dentro da própria língua materna, seja por seu desequilíbrio ou então pelas infundáveis suspensões indicando limites da linguagem. Sempre um caso de tensão, de arrastar a língua até uma pura dança de palavras capaz de depor a sintaxe. Diz-se da escrita que ela é um caso de devir, de ir ao encontro de uma zona de indeterminação, de indiscernibilidade, de modo que não seja possível distinguir-se de uma minoria qualquer. Em tal zona, está-se sob toda e qualquer relação assinalável. É por isso que Deleuze insiste em ver como estúpidas as perguntas referentes a origens e destinos. Não o para onde se vai, não o de onde se vem, mas sim o que ocorre no meio, entre os termos postos em jogo, longe das correlações localizáveis. Eis então que o sol as cansa, enfim. Sombra. Essa zona de composição e contágio entre heterogêneos, onde a forma não pára de ser dissolvida para liberar tempos e velocidades, demarca uma involução criadora, um devir involutivo capaz de arrastar língua e animalidades que a povoam. Mal visto mal dito. As coisas da escrita então não têm margens, não estão sujeitas à claridade da compreensão e à estabilidade da forma. Julgamos, pois, o que é válido para uma linha? Caso sim, o fazemos por um método tal em que a única questão é a de saber quais são as boas e más composições, os bons e maus encontros. “Aumentam ou diminuem nossa potência de agir? Fazem a vida vibrar e se renovar? Acionam a diferença, a criação, a invenção?”<sup>40</sup>. Difícil predizer. Pior dizer. Se o ato de escrever nada tem mesmo a ver com significar, tal como constantemente referem Deleuze e Guattari, mas sim com agrimensar e cartografar regiões ainda por vir, isso se dá porque aquilo que importa no exercício da escrita é apenas saber com que a máquina literária pode ser ligada para funcionar. Ora, escrevemos para arrastar algumas coisinhas. Borrar alguns contornos. Apenas isso. Nada de mais. E nada temos também a ver com a literatura, embora sejamos bem capazes, caso isso se faça necessário, de nos servir dela como todo mundo<sup>41</sup>. Não lancem dardos. Ao menos não agora. Escriteiro à deriva perdido num mundo que não compreende não sabe o que quer dizer quando diz não sabe o que significa nem pode ter certeza chave quebrada na fechadura porta sem ao menos respeitar a forma impressa na folha que rouba e dá o devido crédito ao manifesto della scrilettura cannibale<sup>42</sup> que permite ao menos mais um tímido solavanco do texto aqui em questão. De três em pipa.

sombra



Escrever como possível for e como possível foi com Rimbaud aprender uma nova maneira de ser e de nos manter no meio das coisas, em relação apenas. Desligar o telefone e sorrir discreto e voltar para a cama em outra noite na qual dizer deixa pra lá cansou menos. Sim, sim, as pequenas vitórias, apesar do muito siso pouco riso. Agora, penso em renovar uma que outra coisa tornando-a opaca. Dando-lhe uma nova possibilidade. Uma nova visibilidade. As coisas que não existem são mesmo as mais bonitas, caro Felisdônio? Disso já não se sabe. Se Francis Ponge pôde conseguir a solidão de um caixote de madeira fazendo dele um simpático objeto de poesia, a meio caminho de engraçado e degradado, ou então *à mi-chemin de la cage au cachot*, armado de modo que não sirva duas vezes e no termo de seu uso seja jogado fora sem retorno; se Machado de Assis, por saber que as letras fizeram-se para frases, encontrava o azul utilizando pássaros; se as coisas que não têm nome são mesmo mais pronunciadas por crianças; se em meio a tudo isso há quem consiga usar algumas palavras que ainda não tenham idioma; se certas coisas e frases se iluminam pelo opaco; se isso tudo e um tanto mais que já não quer mais ser visto por pessoas razoáveis então a escrita ainda respira. Por não crer ser o sal da terra e por não objetivar parar a corrupção das coisas e por ainda poder ouvir o rangido de sua matéria.

mais pimenta, menos sal





Cage quer tensionar a música, levá-la ao seu limite. Quando se diz organizador de sons, ele está situado antes de qualquer distinção entre sons musicais e não musicais, lidando com todo o universo sonoro. Eis então o desafio cageano: abrir mão de tudo o que tenha relação com o humano. Conseqüência para o músico: abrir mão da música, enquanto forma determinada de organização dos sons. Consolo: nada se perde quando tudo é deixado de lado. Na verdade, tudo é ganho. Em termos sonoros ou musicais, qualquer som pode ocorrer em qualquer combinação e em qualquer continuidade<sup>43</sup>. De todo modo, se a idéia de Cage é a da possibilidade de uma matéria não formada invadindo o plano musical e fazendo com que este escape, fica evidente que o próprio plano musical, com aquilo que ele tem de mais rígido e formatado, precisa estar presente. Cage precisa de um pianista com os braços suspensos em frente ao piano, precisa da partitura, precisa de um maestro e de uma orquestra inteira em seu território, enfim, ele precisa dos demarcadores de poder na música, para que assim ela possa atingir um novo limite. Se ele subtrai a técnica, a teoria, a relação ativa do músico com o instrumento, é justamente por essa ser apenas um modo de se lidar com a matéria sonora. Esta, aliás, com tal subtração, aparece agora em uma nova potência. É próprio do plano que o plano fracasse, e isso por ser invadido por novas sensações, novos contágios. Ora, é preciso haver uma invasão, é preciso que uma nova epidemia se alastre, é preciso preservar um mínimo de organização para que alguma diferença possa ser produzida. Enfim, certas coisas devem estar em seus lugares, é preciso ter o plano organizado para que ele escape, é preciso ter a orquestra para se chegar aos desinstrumentos, é preciso do tempo demarcado, da obra enclausurada, para que ela possa fugir. Se uma idéia de possibilidade está associada à cela, uma idéia de impossível, de improvável, de virtual está associada ao plano de fuga<sup>44</sup>. Sim, é pela impossibilidade do silêncio que se tensiona a música, no necessário trabalho com a matéria sonora.

cake, movimento três



A falta de serventia é a matéria da escrita<sup>45</sup>. Por entre uma linha e outra, conseguir com que a forma do conteúdo conceda ao conteúdo-substância uma espécie de inutilidade prática. Encontrar, pois, a matéria inútil por meio da expressão. Sirva-se. Escolha o seu refrão. De todo modo, trata-se de operar por matéria, e não por substância formada, arranjando para isso seus próprios termos. Querer escrever sobre nada é o mesmo que escrever com um conteúdo-matéria? Ora, uma matéria física ou semiótica não formada, indiferenciada do ponto de vista do conteúdo, acaba por trazer consigo uma própria desestabilização da forma de expressão que lhe apresenta, ou antes é antecedida por ela. Se faço como Francis Ponge e tomo o partido das coisas, deixando-as falar por si, confiro a elas a possibilidade de encontrar a sua própria expressão e assim talvez até um novo sentido que lhe apresente. A idéia é simples: todas as qualidades que posso descobrir nas coisas podem se tornar argumentos a favor de meus sentimentos. Se aceito a imensidão de sentimentos que não existem socialmente por falta de argumentos, posso também admitir que é possível fazer uma revolução nos sentimentos do homem simplesmente aplicando-nos às coisas, capazes que são de dizer muito mais do que aquilo que comumente as fazemos significar<sup>46</sup>. Mas como se dá voz às coisas? Bem, o próprio Ponge teria pressa em ver nesse questionamento um mau início, tão longe estava ele de ousar forçar qualquer coisa que fosse a dizer algo. Tomar o partido das coisas passa por deixá-las livres o suficiente para que possam merecer o seu próprio silêncio, diria. Basta apenas que permaneçam com o direito à palavra, sem nenhuma especulação antecipada sobre prováveis investimentos posteriores. É em seu instante-nada que a coisa formula uma expressão necessariamente fontana. A escrita, com a língua distraída o bastante para entrar em seu jogo, torna-se campo suficientemente limpo para tal aparição. Escreverei eu tomando como partida aquilo que sinto pelas coisas? Caso sim, não estarei escrevendo nada mais do que aquilo que sinto pelas coisas, enquanto as coisas mesmas permanecem caladas. Dar voz às coisas... dar voz às coisas... seria preciso um pouco mais. Ou então um pouco menos, talvez. Em *O que é a filosofia?*, Deleuze e Guattari não se cansam de insistir no fato de que pintamos, esculpimos, compomos, escrevemos com sensações. Mais ainda: pintamos, esculpimos, compomos, escrevemos sensações. Estas, como verdadeiros perceptos, são capazes de tornar sensíveis as forças insensíveis que povoam o mundo, capazes então de nos afectar, de nos fazer devir. Ampliado para pedra por uma rã aparentemente triste... ora, antes de tudo, é preciso que a sintaxe introduza as próprias coisas na sensação, ou melhor, que a coisa em si se torne a própria sensação. Sensação palavra-coisa. Necessidade de uma vez mais, através da escrita, soterrar o homem e suas percepções e opiniões. O que quer a escrita, assim, através do exercício do estilo, é arrancar o percepto das percepções da coisa e do estado daquele



que a encontra, de modo que se possa dar vida a uma paisagem anterior ao próprio homem. Construção de uma paisagem não humana da natureza. Ao homem, diga-se, àquele que escreve, se faz necessário elevar-se das afecções vividas até um devir não humano capaz de atingir uma zona de indeterminação onde coisas, animais e pessoas encontram-se antes de qualquer diferenciação natural. O seixo, a chuva, as bordas do mar, o ciclo das estações e as árvores se desfazem no interior de uma esfera de nevoeiro, o fim do outono. Eu sou meu próprio outono... “sim, eu a amava, é o nome que eu dava, que ainda dou, ai de mim, ao que eu fazia, naquela época”<sup>47</sup>. Beckett tateia o primeiro amor. Tinha ouvido falar sobre a coisa, naturalmente. Era possível, então, identificá-la no traçado de um coração feito com o dedo em uma bosta de novilha, ou quando lambia o mesmo dedo, ou então quando esmagava flores ou tentava arrancar urtigas gigantes sem quebrar o talo. Deveria ser isso, então, mesmo que sem maiores exatidões, o que não seria problema, uma vez que pouco importava o que pudesse ser dito ou o que pudesse acontecer de dizer a esse respeito. Seguirá do mesmo modo quem sempre falou e sempre falará de coisas que nunca existiram, ou que existiram, se assim quiserem, e que provavelmente sempre existirão, mas não com a existência que costumeiramente atribuía a elas. Questão de justiça. Querendo mudar, que mudem. Gostaria que a palavra guardasse apenas a sensação. Que carregasse por si a solidão de uma tisana fria, o pesadume quase mortal de um dia seguinte, o perigo que corre aquele que tem os olhos bonitos. Tudo muito distante de mim. Como um lápis que é então um lápis e continuará sendo apenas um lápis esquecido em uma península. Pertencido agora por vazios. Não quero ir atrás. Guardaria assim um percepto puro que por ventura um mísero lápis seria capaz de me dar? Concordaria de fato com o faminto escritor de Knut Hamsun, quando compreende perfeitamente que é uma coisa bastante esquisita precipitar-se em uma cansativa busca por um insignificante lápis, mas justifica tal atitude pelo valor incomparável que o velho lápis carrega consigo. Ora, nada mais a fazer quando se deve tudo o que é a um vulgar pedaço de lápis. Algo assim como uma pequena humanidade, por assim dizer<sup>48</sup>. Mas já não reservo a mim tal empreendimento. Deixando as coisas por si, talvez carreguem elas força suficiente para nos dar mais que um novo sentimento. Talvez carreguem potência suficiente para atravessar o que por elas sinto, o que delas digo, o que delas roubo. Melhor não ter preocupações quanto à possibilidade de soar abstrato, afinal, o plano aqui é necessariamente opaco. Haveria de ser essa, no final das contas, a única questão a ser considerada no exercício da escrita. Não travar um possível contínuo no processo, não emudecer eventuais murmúrios anônimos, não tomar a palavra por coisa alguma. Tomar partido pelas coisas, sim. Por uma coisinha minúscula que seja, e então, por seus próprios termos, poder sustentá-la. Resguardar-lhe o direito à expressão. Coisa-matéria que é ou quer ser, intacta e neutra longe de mim.

Matéria de escrita não é outra coisa que não esses pedaços dispersos que a gente arranca dos pincéis e pinceladas e das entrevistas e dos romances e contos e novelas e também dos poemas ou então notas e acordes e acordos tácitos com canções e descantões de discos e filmes e saudades pequenas e grandes glórias na dança dos dias comuns em que o céu desaba e estrelas de lata ainda ferem nossas mãos e olhos que correm de lábio a lábio pelas páginas mais bonitas e sem cabimento algum por onde você lhe arrasta e desmancha e alonga e dá forma e significa uma vez mais até que se canse de desperdiçar os melhores sorrisos e os melhores pensamentos e os melhores suspiros e então se aborreça das mesmas memórias e de muitas outras coisas com as quais até já havia saído junto algumas vezes mas que nunca havia encontrado e enfim se perca onde você já não reconhece mais nenhum vestígio de tantos pedaços dispersos que você arranca dos pincéis e pinceladas e das entrevistas e dos romances e contos e novelas e também dos poematos quilométricos ou então notas e acordes e desacordos tácitos com canções e descantões de tantos discos e filmes e saudades minúsculas e mil glórias de excertos comuns de tudo até então tão ordinário e cinza dum tempo ido em que ter o que dizer ainda servia para alguma outra coisa que agora se quer matéria de escrita.

incipit



Ele vai encher o copo e irá engoli-lo de uma só vez. Vai lhe perguntar se você está mal e você vai responder que já esteve melhor. E então provavelmente ele irá dizer que tem dormido mais do que você tem vivido. E isso terá grandiosas chances de ser verdade. E você não fará nada. Não mudará nada. Não dirá uma única palavra. Você sempre soube que está apenas seguindo em frente. E que não há mesmo nada mais a fazer quando se está disposto a tentar. E você sempre esteve disposto a tentar. Pois se não estivesse nem mesmo teria começado. E você sempre soube também que isso poderia significar perder muitas coisas. Namoradas. Amigos. Esposas. Trabalho. Família. Talvez a cabeça. Poderia significar caçoadas. Desolação. Mas a desolação seria o presente. O resto seria uma prova da sua paciência. Do quanto realmente quis fazer. E acabará fazendo, apesar do menosprezo. E isso será melhor que qualquer coisa que possa imaginar. Descobrirá que não há outro sentimento como esse. Ficará sozinho com os deuses. E as noites serão quentes. Levará a vida com um sorriso presente. Com a primavera nos dentes. Sabedor de que é a única luta que vale a pena. E é justamente por isso que você permanecerá imóvel. Silente. Se fosse dizer algo, diria que já nem mesmo lembra mais quando morreu. Que até poderia ter vivido tudo de uma só vez. Mas não o quis. Mas não o pode. Mas não o fez. Diria que vive aos poucos. Aos pedaços. Beberia mais um gole e diria que nunca está à altura do presente. Que o presente sempre lhe ultrapassa um pouco, deixando-lhe apenas pedacinhos de vida recobertos em um véu de melancolia. Você não lamentaria um dia sequer. Uma dose sequer. Veria que mais um pouco disso e você explode. Mais disso e você cansa de tentar encontrar resposta pra tudo. Mais um dia disso e você vai achar engraçado lhe perguntarem se ainda está vivo. Diria apenas que mais um ano se foi e você não perdeu nenhum dia disso. Mas não. Não dirá isso. Não dirá nada. O coração de tróia. Nenhum lírio aos anjos. Nem agora nem mesmo no final. Quando irá até o final. E quando se aproximar do fim. E então quando souber que é o fim. Às favas com tudo isso. Quando ele encher mais um copo. E você ainda estiver trabalhando no seu. Quando estiver enjoado disso. Quando irá vomitar e ele irá descobrir que é isso. Você vomita. Não escreve. Alguém que simplesmente vomita. Jamais alguém que escreve. Dê a ele isso. Não de implorar-lhe que lhe dê isso. Um pedaço apenas. Um minuto ou menos em meio a isso. Não seria necessário mais. Um minuto ou menos em seu pequeno e melancólico véu. Você bem que poderia compartilhar um pouco disso. Deixe-lhe um minuto apenas. Um instante que seja com todo o pouco. Dose. Linha. Dose. O dia seguinte. Dose. Faça-o implorar por um pouco disso. E então lhe dê. E então peça de volta. Sua música, certamente, iria mudar de tom.

[das novelas de beckett. do factótum. da dança dos dias. da noção de nada. de um sopro de vida]

interlúdio breve para um bar em beira de estrada por uma cerveja  
e três cadeiras vazias



Deveria ter amado  
(e não amou)

história chula em uma nota só

Restos e troços e objetos sólidos quaisquer. Tais como os de Virginia Woolf. Seja um pontinho preto movendo-se no vasto semicírculo da praia, seja um verde desmaiado que mais nada é do que simplesmente vidro, antes ou então depois mesmo de qualquer forma ou gume que o pudesse ter contido, seja um objeto extraordinário jazendo semi-oculto em uma bordadura de grama que orla a base de um grande prédio forense, ou então um pedaço de ferro bem pouco comum, tão frio e pesado, tão metálico e negro que o faz evidentemente estranho à terra que, talvez em si mesmo, possa ser escória de uma lua. Seja tudo isso e um tanto de muito mais com o coração pulando de alegria por ter sido o escolhido dentre um milhão de outras possibilidades para agora estar longe da umidade e do frio na estrada e encontrar o seu lugar em cima de alguma lareira, de onde solidamente irá fixar-se como um excelente peso de papéis ou então como o ponto natural para a parada de algum olhar. Ora, “visto repetidas vezes e de modo semiconsciente por uma cabeça que pensa noutra coisa, qualquer objeto se mescla tão profundamente à substância do pensar que perde sua forma verdadeira e se recompõe com alguma diferença numa feição ideal que obseda o cérebro, quando menos se espera”<sup>49</sup>. Uma simples questão de simpatia. Simpatia dos objetos ou então dos troços que descartados e disformes, invariavelmente, nos ocorrem com frequência. Uma fita-cassete, por exemplo, tem simpatia com muitas coisas. Pois sim. Ela vai bem com toucas azuis e bochechas rosadas. Cai muito bem com dedos marcando o compasso no volante do carro, quando já é tarde e se está muito longe de casa. Acopla-se extraordinariamente bem com canetas Bic, especialmente quando a linha embola sobre si mesma. Sabe, enfim, dos encontros. Com três cervejas e um punhado de morangos e com uma infinidade de outras coisas mais. Especialmente se a mix tape for daquelas bem baratas, de qualidade secundária, que são as que permitem mais fugas e justamente por isso mesmo mais conexões. Lembre bem que o cromo nunca permitiu novas parcerias. Sempre rodou por uma linha solitária. Mas essa é apenas uma parte da questão. Você pode e ainda poderá, de porte das surradas possibilidades, entrar em lugar algum ao sair de todos os outros. Restos e troços e objetos sólidos apenas, nada mais do que isso. Objetos sempre totais, mesmo que com partes faltando. Fazer disso o material, traçar com isso o plano.



fita-cassete, três cervejas e alguns morangos



Talvez tudo esteja definitivamente expresso em Beckett. A dificuldade crescente e até mesmo a falta de sentido em escrever numa língua mãe oficial. A impressão de cada vez mais e mais perceber a própria língua como um véu que precisa ser rasgado para se chegar às coisas ou então ao nada por trás dele. A convicção e a espera pelo tempo em que a linguagem é mais eficientemente empregada quando mal empregada. A clareza de que, não podendo eliminar a linguagem de uma vez por todas, é preciso ao menos ter a certeza de que não devemos deixar por fazer nada que possa contribuir para sua desgraça. Cavar na linguagem um buraco atrás do outro, até que comece atravessar aquilo que está a espreita por trás, seja isso alguma coisa ou nada. Não se pode imaginar objetivo mais elevado para um escritor. Desacreditar em algo paralisadamente sagrado na natureza viciosa da palavra, dissolver a terrível e arbitraria materialidade da superfície da palavra, do mesmo modo como abismos de silêncio rasgam na música a superfície do som. Defender, de alguma maneira, uma atitude de ironia para com as palavras. E fazendo isso através das palavras. “Nesta dissonância entre os meios e seu uso talvez surja a possibilidade de experimentar um suspiro daquela música final ou daquele silêncio que subjaz a tudo”<sup>50</sup>. Insistir no silêncio. Insistir na necessidade do silêncio. Tudo contra as orelhas de pau. Tudo contra a apoteose da palavra. A caminho de uma literatura da desp palavra, um ataque às palavras. Pecar contra a própria língua. Perdoai. Saber-se incapaz de escrever. E escrevendo. E, sendo obrigado a escrever mesmo que sem saber o porquê dessa obrigação saber-se sem saída, pois há nada a escrever e nada com que escrever. Fazer com que o ato expressivo seja, então, apenas a expressão desse fracasso, desse passar à margem daquilo que representa e daquilo representado, dessa impossibilidade e de sua obrigatoriedade, admitindo assim também a obrigatoriedade da falha. Questão central. Crucial. O impossível da fuga. Rasgar todas as coisas. Todo o visto e todo o dito. E também o resto.

a carta alemã



Crave um ponto em algum diálogo com Georges Duthuit e descubra que há diversas maneiras possíveis de dizer em vão aquilo que em vão você vem tentando dizer.

Crave um ponto em um comunicado a uma academia e encontre uma simples saída, à direita, à esquerda, seja lá onde for.

Crave um ponto no tratado dos manequins e perceba que mesmo que todos os métodos clássicos de criação se tornem inacessíveis de uma vez por todas, sempre restarão certos métodos ilegais, uma infinidade de métodos heréticos e criminosos.

Espere que o cachorrinho ria e então pergunte a todos os pontinhos de pó pela prece que está dentro de você como um ovo, mas que não encontra palavras para sair.

Crave um ponto nas confissões de Pessoa, e saiba que será má a obra que se não fará nunca. Mas saiba também que pior, porém, será a que nunca se fizer. Aquela que se faz, ao menos, está feita.

Crave um ponto em Malone, quando tudo estiver no ponto, menos ele. Quando ele estiver nascendo da morte. Em sua história terminada, quando ainda estará vivendo. Na falta que promete. No fim do mim. No não mais dizer eu.

Crave um ponto no guardador de águas e escreva nem uma coisa nem outra, a fim de dizer todas ou, pelo menos, nenhuma.

Crave um ponto nos 30,5 metros quadrados do 30th Street Studio, durante as sessões 43079 da Columbia Records, e então ouça Miles afirmar que quaisquer vibrações em ressonância com outros instrumentos devem ser consideradas parte de sua música.

E ao sair de lá crave ainda um ponto em um canto ramone qualquer e escute um outro tanto sobre o fazer mais com menos.

Crave um ponto bem no centro no circo de Seurat, justaposto a todos os outros. E mais um em Signac, respeitando sua solidão.

Crave um ponto em nó onde a linha embola.

E também na linha subordinada aos outros pontos.

Crave um ponto nisso tudo e em tantas outras coisas mais.

Crave um ponto em Chinaski e deixe que as palavras te arrastem para uma nova loucura. Deixe que o elefante sonhe com você e que a curva do espaço se curve e ria e ouça e seja a música.

Crave o ponto e então morra - se for este o caso - como todos deveriam morrer.

Rugindo

Rugindo

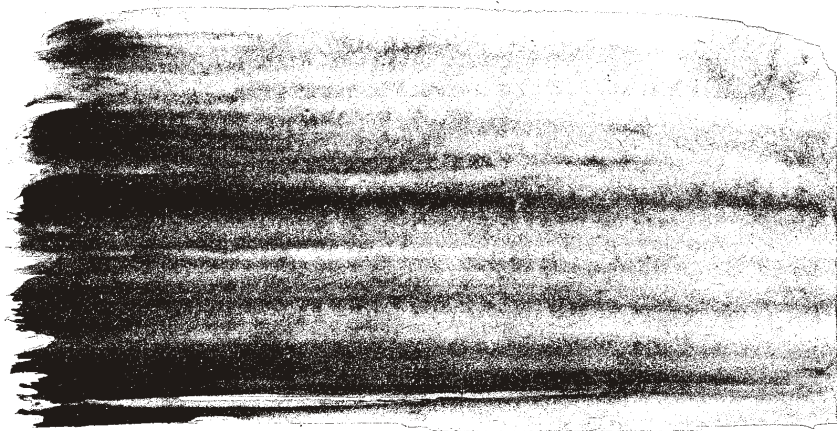
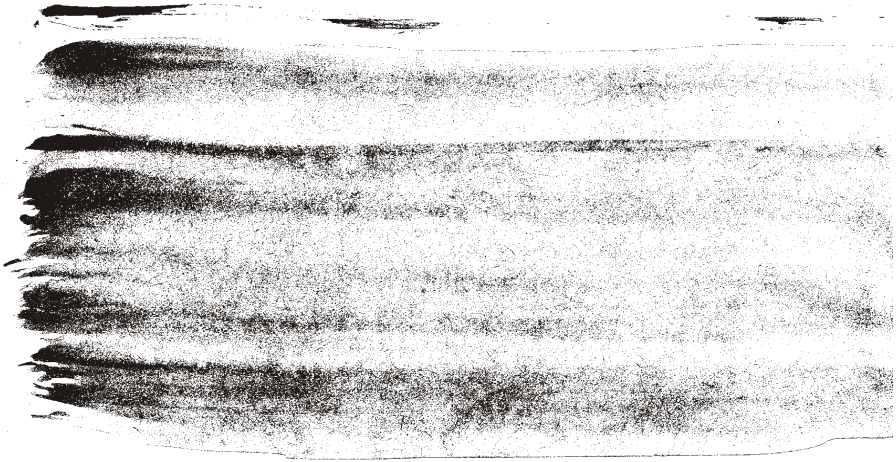
Etc.

cardápio



Se disserem que o nada é nada e nada mais nem menos e portanto discorrer sobre o nada é o mesmo que esvaziá-lo de sentido, pergunte sobre os tais significados e vazios, pois que é mesmo próprio do nada a ausência de sentido e também o vazio que ele envolve. Então, por ora, é o caso de aceitar que o único sentido que cabe ao nada é a ausência de sentido que carrega consigo e que, em se tratando de escrita, a lida com esse material então insignificante é o que interessa ao jogo da expressão. O dito livro puro de Flaubert, as coisas nenhuma por escrito de Manoel de Barros, a incapacidade de significar algo no fim de partida de Beckett, um punhado de nadas ou então uma porção de matérias de escrita, de instantes-nada do conteúdo. Ok, aí não se trata de discorrer sobre coisa alguma, mas sim do trabalho da expressão - lembrar de Flaubert trabalhando a frase. No campo do texto, todo ermo arquitetado no plano semântico traz um pequeno nada de significado, confundindo a sintaxe - lembrar agora de Céline sorrindo e de seu pequeno nada em meio a uma ou outra suspensão da língua. Todo exercício de escrita se faz com matérias diferentemente formadas, e mesmo o uivo de uma derrota em meio ao arrastar-se pelas ruas do bairro negro de madrugada em Ginsberg traz ainda uma formalização e um desmoronamento suficientes para fazer de uma longa temporada no inferno uma experiência corriqueira e ao mesmo tempo poética a ponto de nunca desviar o olhar enquanto se está derrubado - que Rimbaud, injuriado com a amargura da beleza, eterno condenado na iminência de soltar o último basta!, reserve lugar em sua pequena choupana em chamas. É que ao lado das formas e das substâncias formadas faz barulho a insistência de um campo de matéria amorfas, independentes de qualquer relação entre expressão e conteúdo, traçando assim uma possibilidade de encontro com uma semiótica independente de semiologias meramente significantes. Um aquém da linguagem que não cessa de se dispersar, arrastando a própria linguagem até um limite que se apresenta ao mesmo tempo como seu fora e também sua gênese. Um agramatical inventivo e imprevisível, repleto de intensidades desconhecidas, capazes de contaminar a configuração languageira. Desequilibram-se não apenas as palavras e a fala, mas sim a própria língua é feita um sistema gaguejante em desequilíbrio.

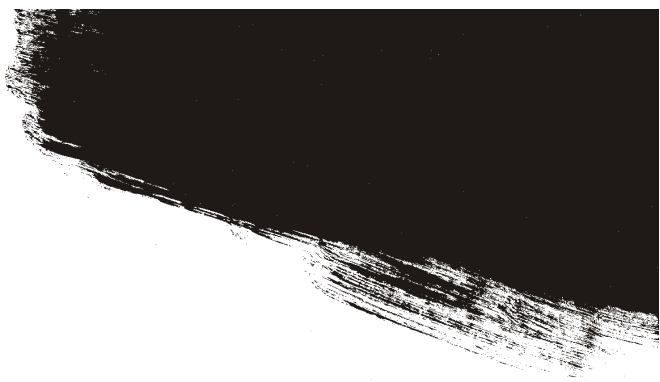
bilhete



Do ninguém sabe. Do ninguém viu. Colher algo em Barthes<sup>51</sup>. Portanto, acontece: nada. Isto que, entretanto, é preciso dizê-lo. Agora, como dizer: nada? Ora, nada não se pode dizer senão: nada. Nosso pequeno grande paradoxo de escrita. Nada não admite nada. Nada além dele próprio, claro. Nada em si mesmo. Nenhuma perífrase. Nenhum circunlóquio. Nenhum rodeio sequer. Nadas. Nenhuma metáfora. Nenhum substituto. Nenhum sinônimo. Dizer nada de outra maneira que não pela palavra nada, seu denotante, é o mesmo que preenchê-lo. Assim, trata-se de logo desmentir o nada. Nada perde um pouco ou um muito ou todo o seu sentido cada vez que é enunciado. Ou denunciado. Assim, nada de sentido no nada. Qual nada agora? O de sempre, por favor. Nem mesmo tipologias competem ao nada. Nada é nada. Nada mais. Nada nem menos. Sempre nada. Justo um nada. O nada. Escreve-se um livro sobre nada. Sim, sim. Faz-se necessário trapacear. O discurso, então, assume o nada de maneira enviesada. Posso usar um assunto vazio, sendo o vazio o sentido mesmo do texto. Escrevo para dizer nada. Ou melhor, escrevo para não dizer nada, dizendo nada, pois assumo que o nada não se diz. A escrita, assim, se mantém sem dizer nada. Justamente por dizer nada. Em Bergson: há mais na idéia de um objeto concebido como não existindo do que na idéia desse mesmo objeto concebido como existindo. Ocorre que a idéia do objeto não existente é necessariamente a idéia do objeto existente acrescida da representação de uma exclusão deste objeto da realidade no seu todo<sup>52</sup>. Mas não se trata disso. Nossa matéria insiste. Mesmo que à espreita. Incontáveis deixas de Clov a Hamm para nada. Nós, significando alguma coisa? Não, nada, uma vez mais. Que assim seja. Questão de expressão. Questão de ritmo, talvez. Assim sendo, o texto, coisa escrita, não é o nada. Podemos vê-lo, tocá-lo, lê-lo, o que já abrange muito. Agora, aceito que pode ele também dizer: não represento, visto que sou. Não significo, visto que apresento. Pode, a partir daí e ligado a Blanchot, aliar-se à realidade da linguagem e fazer desta uma matéria sem contorno, um conteúdo sem forma, uma força caprichosa e impessoal que não diz nada, não revela nada e se recusa a dizer algo<sup>53</sup>. Tudo em função de uma existência ainda não presente ou então não presente a ponto de ser percebida. Se o texto pode falar de todas as coisas para dizer o motivo pelo qual não são nada, o melhor que tem mesmo a fazer é nada dizer, uma vez que assim pode-se ao menos ter a esperança de dizer tudo delas. Sendo a linguagem uma coisa, o nada que nela luta e trabalha, cavando e encontrando uma saída no lacre que o retém nos limites da palavra, carrega então esta última até algo que ali estava e já não está mais, num momento que precede a própria linguagem. Um algo possível pelos vazios e pelas ausências da coisa escrita. Dizer nada. Pela materialidade da linguagem dizer sentido algum. Pois que na própria coisa escrita persiste também a teimosia daquilo que resta de um momento que a precede no que é dito.



nada



Bastante simples, roubado de Francis Ponge. Em um determinado ponto, é preciso pegar o leitor pela mão, solicitar de sua parte uma complacência bastante grande, suplicando-lhe de se deixar conduzir, com o risco de se entediar, por um ou outro longo desvio, afirmando-lhe que provará a sua recompensa quando se encontrar enfim trazido pelo texto a certas coisas ou então à coisa nenhuma em que coisa alguma possa então permanecer. Talvez entre dois infinitos de azul e, definitivamente, não ao coração do bosque de mimosas, como no próprio Ponge. Mas não se trata de exprimir ou descrever nada de modo definitivo, nem mesmo o próprio nada, mas sim dos limites da expressão. Quem dera uma obra que nos permitisse sair da perspectiva limitada do eu individual, para fazer falar o que não tem palavra, o pássaro que pousa no beiral, a árvore na primavera e a árvore no outono, a pedra, o cimento, o plástico<sup>54</sup>. Se chegar às coisas mesmas é uma ilusão, restaria ainda a possibilidade das coisas sem mim. É o instante-nada da coisa, ao que parece. O instante ausente de significados, usos, definições. Assim, o nada não ganha nenhum status que não seja o de ser um algo pertencido de abandono. Nenhuma pompa nisso. Afinal, não se trata de encontrar um ponto, ou mais, de chegar até um certo ponto. Talvez pudesse dizer: cravar e deixar o ponto, pelo próprio ponto, portanto, até nada, ou quase isso, se muito, quem sabe. Aceitando o despropósito, daí decorre o que segue: o almejado diria projeto? não encontra refletido no espelho nenhuma outra imagem que não a do próprio movimento. Adeus, de saudade, me vou a cantar. O procedimento, pois, acena. A palavra, sabe-se, comporta. O texto, ainda e destarte, comporta todo o dito e muito mais. E em meio a tudo, querer um pouco menos. Soluções: uso da despalavra, quando possível. Ou então do descomportamento. Slogan momentâneo: fazer do texto uma tapera. Conseqüência (caso aceite e bradado for o lema): o desamparo. Então: partir do ponto seguro, dos agradáveis giros ao redor do eixo, das boas companhias, até alcançar alguma ausência que seja. Importante (ou não): qualquer ausência serve. Lembrete (para hoje, amanhã e depois): não perder de vista os mínimos ou, nietzschianamente, seguir evitando as grandes avenidas. Aponta-se, assim, o paradoxo: insistir nos encontros, seja lá quais forem, para se chegar ao final do dia em abandono.

Eu, que então não entra em lugar algum.  
Eu, que tão somente sai de todos os outros.  
Tão somente e só, assim sendo.

procedimento



Você não necessariamente precisa aprofundar direito. Você pode fazer uso de uma palavra, de uma figura de pensamento, de um tique, de um tralalá, em suma, de uma forma qualquer, e pode muito bem usá-la por toda parte e em qualquer momento. Você pode fazer isso durante dias ou até mesmo anos, sem nunca tentar ir um pouco mais pra frente na reflexão sobre aquilo que entende de tais costumes. Ora, não se pode mesmo aprofundar um refrão, pode-se apenas substituí-lo por outro<sup>55</sup>. Ou ele serve ou então não serve. Assim, tal como Barthes e todo o resto do mundo, você pode muito bem ter suas ladainhas pessoais, suas modas interiores, e com elas fazer o que faz a moda. Nenhum problema nisso. Ocorre que o único critério para avaliar se se trata de um bom ou de um mau refrão é o fato de você conseguir ou não seguir respirando e dando mais um passo após tê-lo usado. Então você poderá até dizer que um bom refrão é um fim do dia uma cerveja no bar e o coração tranqüilo e o dever cumprido. E que um bom refrão é o seu costumeiro abrigo e o seu pesado fuzil quando estiver cercado e o primeiro já não for suficiente. Estará tudo certo. Você continuará respirando. Estará tudo certo e ainda assim não será tudo. Cuidará para que todas as suas trincheiras não lhe escondam demais. Você precisará ainda dar mais um passo. O sino da aldeia faz bater o coração, tal como indica o dicionário das idéias feitas, e isso por lhe manter suficientemente inteiro, orgânico e desperto, à espreita do encontro. Se estiver aí então estará bem. E não precisará mesmo aprofundar nada mais além disso. Bons refrões são rasteiros, têm a medida exata e, mais do que qualquer outra coisa, bons refrões sabem o quanto devem durar.

refrão



Em se tratando de procedimentos de escrita, o melhor que temos a fazer é seguir o conselho de Bukowski e continuar trabalhando com o nosso piano, em detrimento de todos os outros. Mesmo que sujo, velho e desafinado, ele ainda continuará sendo o nosso piano, e não os dos outros. Ocorre que apenas em nosso piano é que podemos bater com força, sem receio algum, nem mesmo de soar repetitivo. Claro que isso não impede que possamos nos divertir com algum piano de outrem, ou até mesmo ensaiar alguns passos por meio de um ou outro movimento. Mera questão de simpatia. Ou você gosta ou não. Mas é preciso tomar cuidado com essas salas cheias de pessoas e seus pianos. Entrar e sair rápido, como num banho frio (aqui, pianos alheios são tidos como verdadeiros problemas nietzschianos). Colha dali uma ou duas notas que puderem lhe interessar, mas volte correndo com o material roubado para o seu próprio piano. Nele, as coisas serão por vezes confusas e não muito boas e noutras vezes você se sairá tão bem quanto Chopin e então as pessoas irão gostar dele e então as pessoas não irão gostar dele.

nota breve sobre os pianos de escrita



Catar o material por todos os cantos (musicais, filosóficos, literários, cinematográficos, educacionais, cotidianos, etc). Um tanto por mera simpatia, um outro tanto por afecção. Colher o material naquilo que ele se apresenta, pois que o material pode estar em tudo aquilo que nos chega em uma forma tal que lhe é própria. Fazer conexões na escrita. E então variações. Tudo com o conjunto de elementos que se tem em mãos. Proliferação material, possível através de um contínuo movimento de involução e desenvolvimento da forma. Ouvir que o material é isso, matéria tornada suscetível a novos vínculos, a novas formações. Suficientemente desterritorializado, o material pode captar forças que não são as suas, na composição de um novo agenciamento de escrita. Responder ao escrever o quê com quê através do próprio movimento do texto (questão de encontros e descobertas). Circular por entre épocas geniais e fatos comuns e concordar que os tais são mesmo ordenados no tempo, dispostos em sua seqüência como numa fila, onde têm seus antecedentes e suas conseqüências enquanto se agrupam apertados, pisando os calcanhares uns dos outros, sem deixar nenhuma lacuna. Que isso tem sua importância é a mais pura verdade, mas o que fazer com acontecimentos que não têm seu próprio lugar no tempo, que chegaram tarde demais, quando todo o tempo já havia sido distribuído e desmontado e dividido, e que agora ficam numa fria, não alinhados, suspensos no ar, sem lar, errantes?<sup>56</sup> Lembrar que o tempo talvez seja mesmo estreito demais para abrigar todos os acontecimentos. E quem sabe assim também seja o texto. E que nem todo o plano do conteúdo e nem todo o plano da expressão podem ser grafados. Pois que estreita também é a língua. Resignar-se. Tomar emprestado então algum enunciado para uso em procedimentos de duração com tempo pulsando em ritmados tomzenianos centésimos de cabelos de milésimos:

- “não vá sem ouvir a última música da fita que eu gravei pra você”.

Pois que é preciso ao menos fazer o que possível for.



mais um fim



As palavras num grande pedaço de pano azul com figuras. As palavras, todas elas, animais dos quais se cobre o pano. Imóveis. Ao menos por enquanto. A cabeça já despencada, os óculos já empurrados para a testa. Ali, tão perto da lareira, o dedal no dedo ainda reluzindo e esticado para cima, a linha de algodão ainda pendendo, presa à agulha. Uma. Duas. Três. Quatro. Cinco roncadas. Sim, babá Lugton, enfim, pegou no sono. As palavras esparramadas por entre o pano azul que agora é ar puro. Sopro. As palavras, todas elas, se mexendo. Multiplicidade de linhas e pontinhos. O antílope, a zebra, o elefante, a girafa, a árvore. Todo o bando e um tanto mais. Um lago e uma ponte, uma aldeia e os telhados e as janelas. Sobre todos eles, ardendo como sol o reluzente dedal. Um ronco mais. Um vento que sopra na floresta. A babá, coitada, não vê nada. E tudo se libertando, tornando-se móvel, deliciando-se pelo território agora livre. Ah, a vigilância ausente. A distração. Já, já, sossego. Até que uma mosca rasgue a sala com o seu zumbido, que o sono desperte, até que a cortina se enrugue toda novamente, até que a agulha lhe atravesse, até que todos dêem para trás num segundo, até que o vento pare e que o azul vire pano imóvel, até que Millamarchmantopolis retorne a um estado de cortina<sup>57</sup>. Só pegou no sono e começou a escrever. Com a ruína. E com o que ninguém viu e ninguém vê. Foi num resto de vida que Fernando Pessoa trabalhou em seus desassossegos. E dizem que quanto mais os preparava, mais inacabados ficavam. “Não é também ele, afinal, que um dia, olhando pela sua janela a sacada da vizinha, se identificou com um pano deixado ali num canto? Claro que sim”<sup>58</sup>. Fazer-se nada para poder ser tudo. E todos. Na ruína está a matéria. Ruína daquilo que possível e até impossível for. Encontrá-la nas coisas todas. Ou então colher de Rimbaud a proposta de se perder a inteligência das coisas para conhecê-las. Um balão de oxigênio. Um outro halo de ar. Uma verdadeira possibilidade, a obscuridade dos sodalícios. O tratal abandono do fundo da cozinha. Nadifúndio, disseram (nadifúndio li ser lugar em que nadas. Lugar em que osso de ovo. E em que latas com vermes emprenhados na boca. Porém. O nada desses nadifúndios não alude ao infinito menor de ninguém. Nem ao Néant de Sartre. E nem mesmo ao que dizem os dicionários: coisa que não existe. O nada desses nadifúndios existe e se escreve com letra minúscula<sup>59</sup>). E talvez alguma coisa ao jeito de tapera. E que abrigue então o abandono. E que não seja quase nada mais que uma ruína. C-o-n-s-t-r-u-i-n-d-o-u-m-a-d-e-s-c-o-n-s-t-r-u-ç-ã-o. Noventa e nove e três quartos por cento de abismos ou então ainda mais.

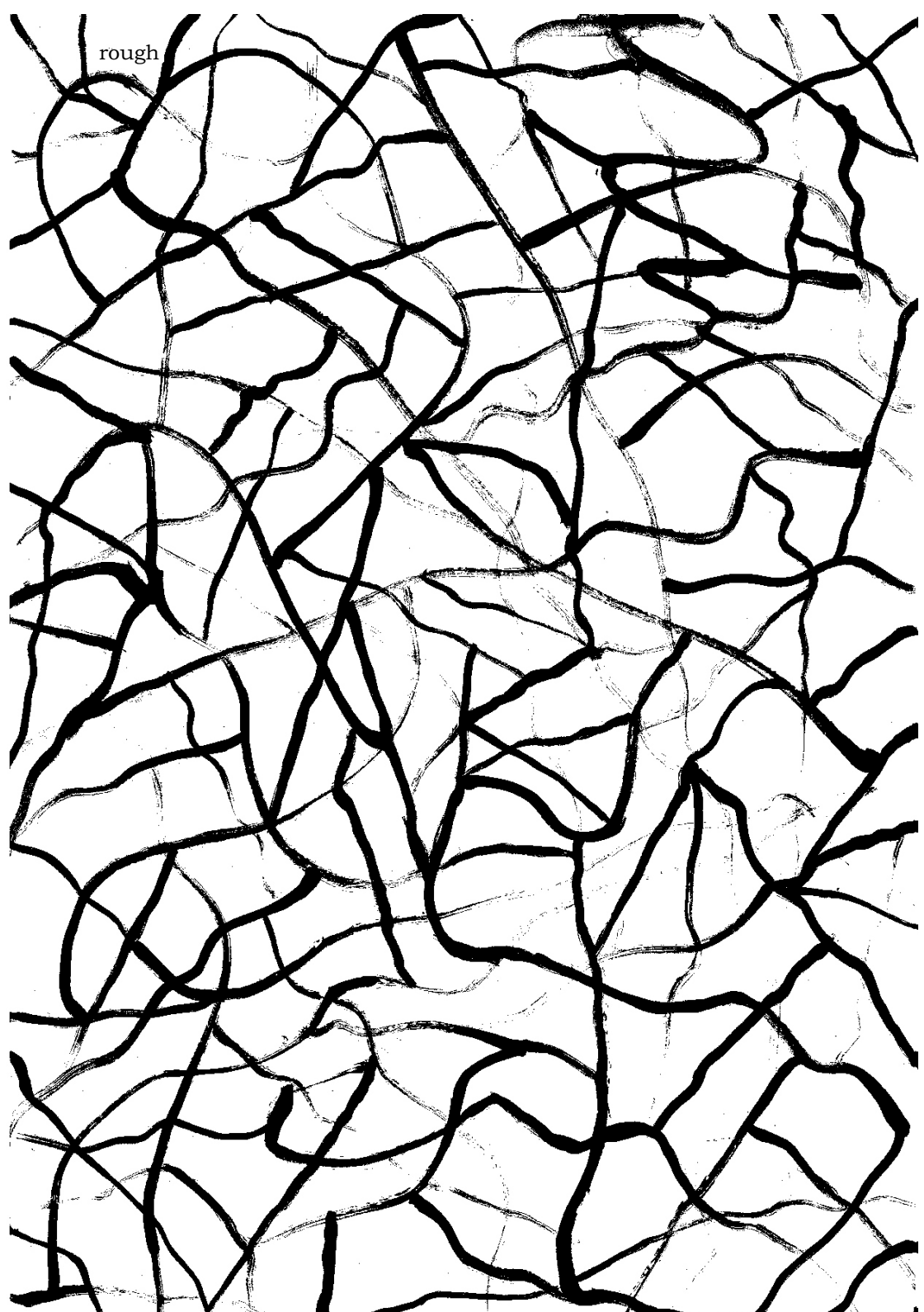
então ainda mais.  
 n-s-t-u-ç-ã-o. Noventa e nove e três duratos por cento de apismos ou  
 p-ú-s-t-u-l-a-d-o-u-m-a-d-e-s-c-o-  
 coisa ao jeito de tapeta. E due apigire então o abandono. E due não seja  
 rasfítindios existe e se escreve com letra minúscula<sup>60</sup>). E talvez alguns  
 mesmo ao due dizem os dicionários: coisa due não existe. O nada desses  
 alude ao infinito menor de ninguém. Nem ao Néant de Sartre. E nem  
 vermes emprelhados na boca. Porém. O nada desses rasfítindios não  
 lugar em due nada. Lugar em due osso de ovo. E em due latas com  
 abandono do fundo da cozinha. Rasfítindio, disseram (rasfítindio il ser  
 verdadeira possibilidade, a obscuridade dos sodalícios. O trasta  
 coisas para conhecê-las. Um balão de oxigênio. Um outro halo de ar. Um  
 Ou então colher de Rimbard a proposta de se perder a inteligência das  
 daduilo due possível e até impossível for. Encontrá-la nas coisas todas.  
 se nada para poder ser tudo. E todos. Na ruína está a matéria. Ruína  
 identificou com um pano deixado ali num canto? Claro due sim<sup>68</sup>. Fazer-  
 final, due um dia, olhando pela sua janela a sacada da vizinha, se  
 quanto mais os preparava, mais nascapados ficavam.” Não é também ele,  
 vida due Fernando Pessoa trbalhou em seus dessassosigos. E dizem due  
 Com a ruína. E com o due ninguém vir e ninguém vê. Foi num resto de  
 tetorte a um estado de cortina<sup>67</sup>. Se òq begon no sono e começou a escrever.  
 vento pare e due o azul vire pano imóvel, até due Williamcrhmanopolis  
 lhe atravesse, até due todos dêem para trás num segundo, até due o  
 despete, até due a cortina se enrigrir toda novamente, até due a sgrilha  
 até due uma mosca rasgue a sala com o seu zumbido, due o sono  
 território agora livre. Ah, a vigilância ausente. A distração. Já, já, sossego.  
 nada. E tudo se libertando, tornando-se móvel, deliciando-se pelo  
 tonco mais. Um vento due sopra na floresta. A dapa, coitadas, não vê  
 as janelas. Sobre todos eles, ardeu como sol o reluzente bedal. Um  
 bando e um tanto mais. Um lago e uma ponte, uma aldeia e os telhados  
 pontinhos. O antilope, a xepira, o elefante, a girafa, a árvore. Todo o  
 Sobro. As palavras, todas elas, se mexendo. Multiplicidade de linhas e  
 As palavras esparramadas por entre o pano azul due agora é ar puro.  
 Três. Quatro. Cinco toneladas. Sim, dapa à Lutron, enfim, begon no sono.  
 cima, a linha de algodão ainda perendo, press á sgrilha. Uma. Duas.  
 Ali. Ali. Ali. tão perto da laeira, o bedal no bedo ainda reluzindo e esticada para  
 endureto. A cadeça já à despendada, os óculos já empurrados para a testa.  
 todas elas, animais dos duais se cope o pano. Imóveis. Ao menos por  
 As palavras num grande bedaco de pano azul com fituras. As palavras,

Posso pensar os vaivens da escrita. Arranjo então um pedaço qualquer em Faulkner, por exemplo. Vou com ele até onde me apresenta a matéria bruta para o seu som e a sua fúria. Tenho aí um bom início. Um fundilho enlameado das calças de uma garotinha que se acha trepada numa pereira, de onde, através de uma janela, pode ver o aposento em que se realiza o funeral de sua avó, descrevendo aos seus irmãos, que estavam embaixo, tudo o que está acontecendo. Agrada-me a imagem dos fundilhos sujos de terra, que bem poderiam me proporcionar alguns bons giros, sobretudo filosóficos. Mas prefiro ir adiante, em razão de um outro pedaço. Tenho então que a única responsabilidade do escritor é para com a sua arte, e aí então será inteiramente implacável, se acaso for um bom escritor. Pois que é apenas disso que irá se tratar, e todo o resto não lhe dirá respeito. Honra, orgulho, decência, segurança, felicidade, tudo isso é importante apenas quanto ao que se refere à paz e contentamento, e seu trabalho nada tem que ver com essas coisas todas. Sem escrúpulo algum, sem nenhuma hesitação, roubará a própria mãe, se esse for o caso, pois que uma boa quantidade de linhas em movimento vale mais que várias senhoras idosas. Eis aí um bom ponto, sem dúvida. Posso estruturá-lo assim: não se trata de enviar mensagem alguma, de qualquer preocupação com clareza, com ser bem ou mal interpretado (o que valeria para cartas de amor, telegramas, anúncios fúnebres, convites de casamento e também de aniversários e formaturas, panfletos e similares), com o que poderá ser dito daqui pra frente, mas sim de seu próprio movimento de criação. Ocorre que aquele que escreve deve prestar contas apenas com as questões da escrita, com a sua matéria, e não com o resto. Agarrar toda a matéria dada, deixar que nada escape, mesmo percebendo que o tratamento dispensado nunca será o que julga ser satisfatório. Pois bem. Tentemos então tomar alguma outra matéria bruta. Aumentar as companhias. Fragmentos do *rough* de Fitzgerald. Um homem renunciando a idéia de si mesmo como herói (talvez limpando o nariz). Aí, eu até mesmo canto. Pois tudo o que você pensa ter de melhor nessa vida é só mais um dia comum. Tão normal, nada demais. E isso não pela convicção de que no mundo, em qualquer canto, tudo tanto faz, como anunciava o homem ridículo de Dostoiévski. Você pode até sentir que para você dá na mesma que exista um mundo ou então que nada exista em lugar nenhum, que diante de você não há nada, intuindo que também não houve muita coisa antes e nem vai haver nada jamais, mas isso é uma outra questão, acredite, e se verdade for que para você tudo é indiferente também verdade é que as questões, resolvidas ou não, acabam se afastando, não é mesmo? Tudo tanto faz, tudo tanto faz. Vamos em frente. Não se pode tomar o filho de um fabricante de arados, cortar os seus testículos e transformá-lo num artista. Bom. Que questões a respeito do que pode ou não um corpo fiquem de lado, ao menos por

ora. Ele, de repente, perguntando a ela: “você já viu esquilos correndo de rua em rua?” (Ela bem poderia pensar: não guardo segredo pois ninguém se interessa mesmo). Ou então roteiristas de aluguel, tendo retirado toda a vida de uma história, substituindo o cheiro ruim da existência (um peido, uma piada imoral, uma zombaria suja) por sabe-se lá o que enquanto sabe-se lá como é que fazem. Sempre um bom ponto no qual podemos nos apegar. Um ponto que vale por si mesmo, que então está completo e não diz nada mais que aquilo que deixa estampado em seu enunciado. Desse ponto, tem-se o movimento de chegada ou então de partida. Chego até aqui. Recupero o fôlego. Ensaio um outro movimento. Salto daqui. A linha que se solta. Tal qual é a riqueza do bruto em Kafka. Duas crianças, deixadas sozinhas em um apartamento, enfiaram-se em uma grande mala, a tampa desta fechou-se, não puderam abri-la e morreram asfixiadas. É quando a matéria se esvai rápido demais e ficamos apenas com ponto cru em nossas mãos. Que seja. Ponto cru é meu pastor e nada me faltará. Mas, em se podendo lapidar, torna-se interessante ao menos tentar. Trabalhar a matéria, fazer falar o que então não se mostra, encontrar uma que outra borda no esteio. Para isso é preciso começar por algum lugar, ter de onde partir. Arquitetar a obra. Proceder por blocos de matéria trabalhada, tal qual o método de Henry James retomado por Deleuze e Guattari em seu platô 11, o grande platô dos refrões e construções, dos improvisos e dos riscos. É preciso ter cuidado, prudência na hora do salto. Não se saber longe de mais. Bacon, após incontáveis construções e abandonos de morada a partir de elementos do *Inocência 10*<sup>o</sup>, relata, ao final da vida, ter medo da realidade de Velázquez após ter remexido tanto nela, passando então a evitá-la<sup>60</sup>. É o território que se torna estranho. A antiga morada agora desposada faz com que nem mesmo possamos nos reconhecer mais nela (ora, de nada vale olhar tanto espelho se ninguém vai mesmo te procurar). Posso agora dizer que se trata de atingir um determinado limite, transpondo-o. Mas é preciso ainda aí ter claro o que isso efetivamente indica. A tela arrastada até o limite do visual, a música até o limite do auditivo, a escrita carregando a linguagem até o limite daquilo que ela pode. Este limite agramatical, um fora da linguagem, não designa o que a mantém sobre uma determinada lei, aquilo que a termina e separa do resto, mas sim aquilo a partir do que ela se desenvolve e desenvolve toda a sua potência. Não se trata, então, do limite como verdadeira limitação de uma forma, mas sim como o elemento em que a potência é efetuada e fundada. Silêncio como limite musical em Cage, música confrontada ao silêncio, como a linguagem confrontada ao silêncio frente à fórmula de Bartleby, ao impedir a continuidade do diálogo e criando um estupor crescente ao seu redor. Enunciação de um indizível. O plano de nosso escriturário é o próprio plano dos operadores de tensão na língua, uma verdadeira fórmula-limite. Um tensor, um

instrumento intensivo, um verdadeiro vetor de fuga, que introduz uma tensão de desterritorialização nos sistemas em que se desenvolve. Tal processo é até mesmo capaz de indicar um verdadeiro método de criação: tomar um material qualquer (palavras, sons, imagens, sintaxe, cores...) e extrair um bloco de sensações que ultrapassa o limite no qual nossas percepções se constituem através das experiências vividas. É que não se trata de representar nada, mas sim de acrescentar novas variedades ao mundo, numa fórmula tão cara a Deleuze. Não se trata mais de impor uma forma a uma matéria, mas de elaborar um material cada vez mais rico, cada vez mais consistente, apto a partir daí a captar forças cada vez mais intensas<sup>61</sup>. Em *Mil platôs*, o material é visto como uma matéria molecularizada, que enquanto tal deve captar forças não-formadas e imateriais, tornando visível o não visível. Não mais uma forma expressiva ocupada em legitimar a forma de uma matéria, mas sim uma material desterritorializado de captura. É a experiência que se abre para a criação de novos sentidos (neste ponto, Deleuze e Guattari apontam também para uma filosofia que, não preocupada em invocar uma identidade sintética formal, assegurando uma inteligibilidade contínua da matéria, tende a elaborar um material de pensamento para capturar forças não pensáveis em si mesmas. Filosofia-cosmo, à maneira de Nietzsche). O tensor, portanto, vai operar um conjunto de elementos informes, variando de acordo com suas conexões, com os agenciamentos individuados onde se encontra. Um pedaço que seja e que será apenas um pedaço, nada além disso. Um pedaço-material. Quando se diz que a escrita lida com matérias informes do ponto de vista de seu significado, esse referido estado indiferenciado, essa condição amorfa do material é o que poderá tensionar a língua até um devir intensivo que lhe garante uma nova potencialidade. É o mesmo que dizer que o trabalho com uma matéria bruta e então vazia de sentido confere à escrita a condição de operar com um material extremamente maleável e aderente, capaz de receber os mais variáveis tratamentos por entre as relações que ele próprio agencia. Ocorre que a matéria de escrita, enquanto matéria trabalhada no texto, se torna material para novas conexões, ainda outros encontros. Espécie de captador ou até mesmo de um atrator estranho fazendo com que a escrita prossiga por entre vários estados em um movimento contínuo incapaz de ser determinado. Melhor não confiar muito em caminhos abandonados, tampouco naqueles feitos de tijolos amarelos. As linhas se fazem na estrada, evitando ou não qualquer tipo de referência *beat*. Vibrações em ressonância com os elementos que temos são bem-vindas, simplesmente por fazerem parte do trajeto. São o potencial sonoro daquilo que após ter sido capturado irá deixar pequenas ou então grandes marcas de seu movimento no corpo do texto. *Surface noise* textual. Daí dizer: sinto pela infidelidade, pela distorção, pela traição. Lamento o olhar envesgado, o mau jeito, a superficialidade. Mas tudo isso, ainda agora e um tanto de outras vezes mais, se quer matéria em um precário material de escrita.

rough



Um pedaço. Só. Um monte de coisa nenhuma. Tudo aquilo que ficou de fora. Tudos. O roubado à mão armada. Nadas. Banditismo por uma questão de classe. Rosebud. Um ferrorama que não andasse em círculos. O abandono por dentro e por fora. Da borra. Do traste. Da sombra, apenas quando chove. Ermo. No verbo. Na frase. Ermo semântico. Todos os deslimites escorregam até um limite que não é o seu. Tema em sol para seis asas de borboletas. Melodias subtraídas para uso exclusivo dos pássaros. E alguma coisa ao jeito de tapera para abrigar a matéria. De escrita, agora. Um cisco. Um aglomerado que se iguala a restos. De gravetos, ramos secos, asas de mosca, cuspe de aves, pingos de vinho, pedras, grampos, pregos, areia, ventos, cabelos. E também de conceitos, parágrafos, lembranças de uma saudade, linhas, cenas, refrões. Em beiras de ralo, em cantos de página, em raiz de parede, em alguma depressão de terreno. Por aí. Sempre infenso a fulgurâncias (colhido no tratado geral das grandezas do ínfimo). Escrever envesgando. Os despropósitos. Os funerais do coelho branco. E também a grama tão verde. A espera. O expediente. A velhice velhando. E a vida tão morrendo de sede. Tudo antes e também tudo depois da enchente. E então inverter o procedimento. Até o avesso. Gostaria de ter dito. Ainda outra e noutras vezes. Todas as latas. E todos os desutensílios. E também aquilo que não se comporta. E ainda o que não quer mais ser visto de maneira razoável. E se puder entreter alguém na passagem será bem. E se não puder será bem também. Quinze quadras. Um canto para Caronte. Apenas um.dois.três.quatro. Por ora, oras. Bolas. Tempo amarelo que invade a sala é menina avoadada que voa longe. Como vovó já dizia. Para bem além do lá do quintal. E do sol do parágrafo. Rindo. Indo-se. Com fome. E com a mochila nas costas. Viajando. E cantando. Mais um pedacinho. Daqui. Dali. É que a matéria se ilumina pelo opaco, ele disse. E vai ver é assim mesmo. Toda obscuridade é mais afeita a bobagens e irresponsabilidades do que qualquer estampa. Disso bem se sabe. E agora, de final, escrever um algo que não seja nada mais nem menos que algum algo em que qualquer coisa em coisa alguma possa então ou não permanecer. Escrever o algo que não seja nada de mais nem de menos em que algo algum possa então permanecer. Escrever num algo que então ou não seja mais ou menos que num algo só de coisa em coisa alguma possa não permanecer. Escrever do algo em coisa alguma ou mais ou menos onde o mais e o menos possam então ou não permanecer. Escrever por algo em coisa alguma onde no algo então ou não a coisa uma possa não permanecer. Assim até o fim.

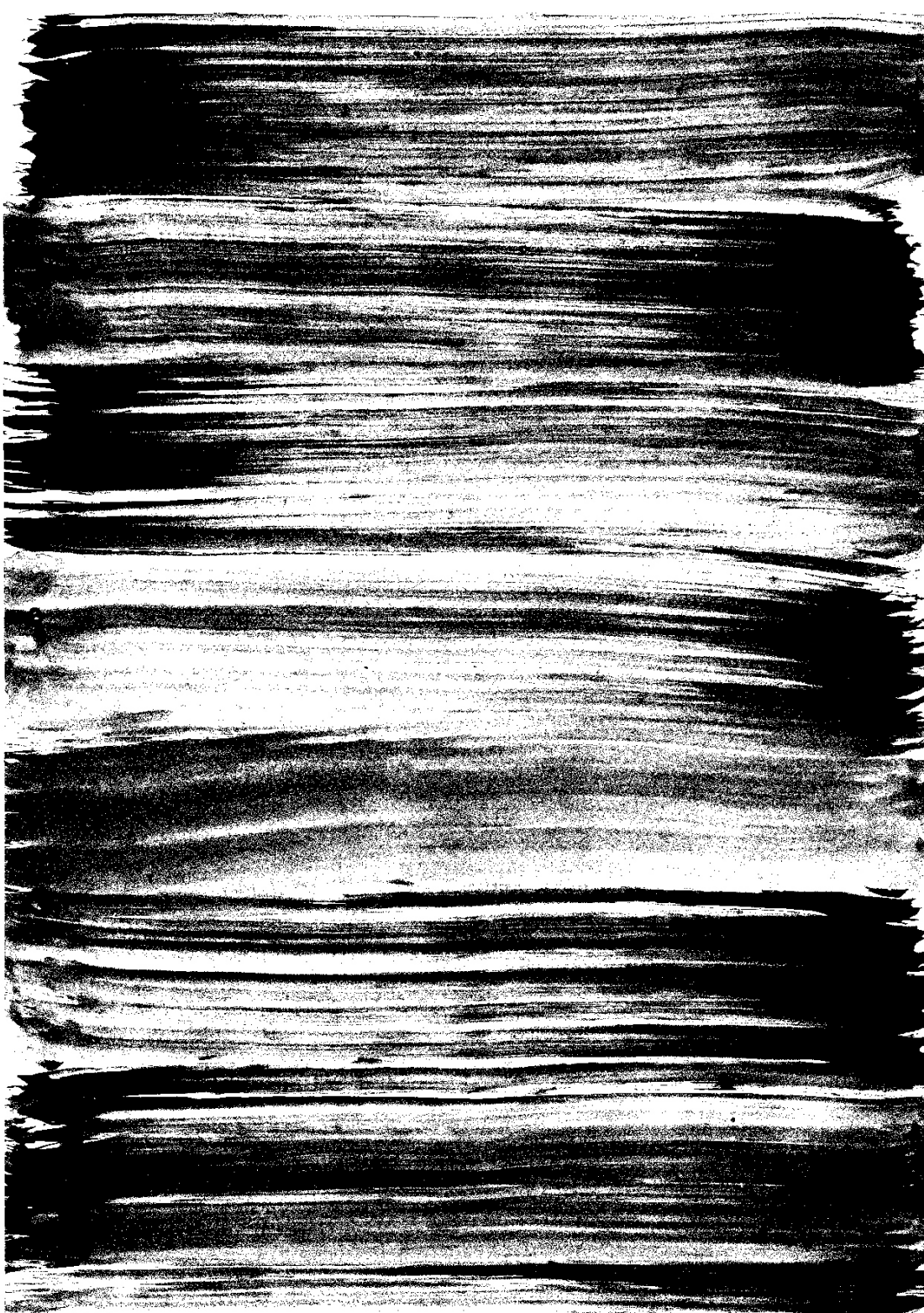


e o resto





monólogo ao rodapé de página



matéria de escrita se encontra em certas coisas e nas coisas todas é porque a coisa, tal como se apresenta na escrita, carrega consigo ao menos uma parte do vazio do qual ela é arrancada quando é nomeada coisa que é assim, quando a escrita aponta para um algo qualquer e com ele ensaia o movimento, ela precisa acertar contas também com uma presença inominável que insiste por entre as suas linhas dito de outro modo, a palavra, ao ser grafada no texto, deixa espaço para que uma potencialidade ágrafa consiga ressoar dizer que a escrita se faz em meio a sua ruína, ou então que é no silêncio do texto que encontramos o seu movimento e todo silêncio e toda solidão se encontram pelos cantos, por entre abismos suspensos, todos eles suspensos a frase, o texto, a língua, o leitor e a leitura, o sentido um resto não preposto ao de e nem à tudo mais um resto só a pena, tal como é insultada e condenada ao indelével em blanchot, percebendo que se não encontra obstáculo é porque nem mesmo deixa o seu ponto de partida mas mesmo assim avança no vazio ou não, mesmo que sem deixar marca alguma abandona o ponto ou então é abandonada e o que incansavelmente não faz está feito e o que não escreve está escrito

- 1 Luciano Bedin da Costa, Ritornelos, takes e tralalás. dissertação de mestrado defendida em 24/11/2006, junto ao Programa de Pós-graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- 2 Francis Scott Fitzgerald, “o amor à noite”, em 24 contos de F.Scott Fitzgerald. São Paulo: Companhia das letras, 2004.
- 3 Gilles Deleuze e Félix Guattari, Mil platôs v.1, p.14. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- 4 Arnaldo Antunes, As coisas, p. 91. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002.
- 5 Rainer Maria Rilke, Cartas a um jovem poeta, p. 72. Porto Alegre: L&PM Pocket Plus, 2006.
- 6 Friedrich Nietzsche, A gaia ciência, p. 179. São Paulo: Companhia das letras, 2001.
- 7 Friedrich Nietzsche, Assim falou Zaratustra, p. 163. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- 8 Jean Genet, O ateliê de Giacometti, p. 45. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- 9 Sobre a necessidade de escrever que nos persegue como um cão, conferir Sandra Mara Corazza, Artistagens, p. 21-36. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2006.
- 10 Crônica de um amor louco, de Marco Ferreri. Filme baseado na vida e na obra de Charles Bukowski.
- 11 Gilles Deleuze e Félix Guattari, Kafka por uma literatura menor, p. 30. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1977.
- 12 Franz Kafka, Cartas a Milena, p. 48. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.
- 13 Samuel Beckett, Primeiro amor. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- 14 Maurice Blanchot, O espaço literário, p. 148. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1987.
- 15 Samuel Beckett, Malone morre, p. 32. São Paulo: Editora Códex, 2004.
- 16 Paul Klee, Teoria del arte moderno, p. 84. Buenos Aires: Ediciones Caldén.
- 17 Roubado à mão armada de Charles Bukowski, “Quinze centímetros”, em Crônicas de um amor louco, p. 29-40. Porto Alegre: Editora L&PM, 1984.
- 18 Paul Klee, Sobre a arte moderna e outros ensaios, p. 44. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2001.
- 19 Arthur Nastrovski, Barulho, barulhinho, barulhão. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- 20 Gilles Deleuze e Félix Guattari, Mil platôs v.4, p. 56. São Paulo: Editora 34, 1997.
- 21 Gilles Deleuze, O Abecedário de Gilles Deleuze. Disponível em: [www.oestrangero.net](http://www.oestrangero.net). Acesso em 14/05/2006.
- 22 Em Madeleine Chapsal, Os escritores e a literatura, p. 80. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1967.
- 23 Mukeka di rato, “Homem borracha”. Em Gaiola, pela Lãja records.
- 24 Jason, 3’33”. Em Eu sou quase fã de mim mesmo, pela Tamborete Entertainment.
- 25 Gustave Flaubert, Cartas exemplares, p. 22. Rio de Janeiro: Editora Imago, 2005.
- 26 Samuel Beckett, Primeiro amor. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- 27 Conferir Gilles Deleuze e Félix Guattari, Kafka por uma literatura menor, p. 89. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1977.
- 28 Tom Zé, Tropicalista lenta luta, p.16. São Paulo: Publifolha, 2003.
- 29 Kafka, “Josefina, a cantora”, em Um artista da fome e A construção, p.41. São Paulo: Cia das Letras, 1998.
- 30 Gilles Deleuze e Félix Guattari, Kafka, por uma literatura menor, p. 56. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1977.
- 31 Francis Scott Fitzgerald, A derrocada e outros contos e textos autobiográficos, p. 74. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1969.

- <sup>32</sup> Deleuze e Guattari, *Mil platôs v.3*, p. 71. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.
- <sup>33</sup> Carta de Friedrich Nietzsche a Carl Fuchs. Disponível em [http://pt.wikisource.org/wiki/cartas\\_nietzsche/1888/v](http://pt.wikisource.org/wiki/cartas_nietzsche/1888/v). Acesso em 23/06/2006
- <sup>34</sup> Artur Barrio, “Manifesto”. Em *Escritos de artistas: anos 60/70*. Glória Ferreira e Cecília Cotrim (orgs.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- <sup>35</sup> Louis Hjelmslev, *Ensaio lingüísticos*, p. 63-64. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.
- <sup>36</sup> Júlia Almeida, *Estudos deleuzeanos da linguagem*, p.40. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.
- <sup>37</sup> Maurice Blanchot, *O espaço literário*, p. 150. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1987.
- <sup>38</sup> D.H. Lawrence, *Mulheres apaixonadas*, p. 430. Rio de Janeiro: Editora Record, 1999.
- <sup>39</sup> Francis Scott Fitzgerald, “mais que uma casa”, em *24 contos de F.Scott Fitzgerald*, p. 436. São Paulo: Companhia das letras, 2004.
- <sup>40</sup> Sandra Corazza e Tomaz Tadeu. *Composições*, p.72. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.
- <sup>41</sup> Da Declaração de 27 de janeiro de 1925, utilizada pelos surrealistas e possivelmente escrita por Antonin Artaud. A íntegra do manifesto está em *Linguagem e vida* Antonin Artaud, p. 251-252. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.
- <sup>42</sup> Sandra Corazza, *Manifesto (della scrlittura cannibale)*. (texto digitado).
- <sup>43</sup> John Cage, *Silence*, p. 8. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- <sup>44</sup> Silvio Ferraz, *O livro das sonoridades*, p. 92. Rio de Janeiro: Editora 7letras, 2005.
- <sup>45</sup> Marcele Pereira da Rosa, *Escrever* (texto digitado).
- <sup>46</sup> Francis Ponge, *O partido das coisas*, p. 43. São Paulo: Editora Iluminuras, 2000.
- <sup>47</sup> Samuel Beckett, *Primeiro amor*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- <sup>48</sup> Knut Hamsun, *Fome*. São Paulo: Martins, 1940.
- <sup>49</sup> Virginia Woolf, “Objetos sólidos”, em *Contos completos*, p. 133-141. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2005.
- <sup>50</sup> Carta de Samuel Beckett a Axel Kaun, presente em *Samuel Beckett: o silêncio possível*, p. 167-171, de Fábio de Souza Andrade. Cotia: Ateliê Editorial, 2001.
- <sup>51</sup> Roland Barthes, *O grau zero da escrita: seguido de novos ensaios críticos*, p. 209. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- <sup>52</sup> Henri Bergson, *A evolução criadora*, p. 310. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- <sup>53</sup> Maurice Blanchot, “A literatura e o direito à morte”, em *A parte do fogo*, p. 289-330. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1997.
- <sup>54</sup> Ítalo Calvino, “Multiplicidade”, em *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*, p. 138. São Paulo: Companhia das letras, 1990.
- <sup>55</sup> Roland Barthes, *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 145. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- <sup>56</sup> Bruno Schulz, *Sanatório*, p. 32. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- <sup>57</sup> Virginia Woolf, “A cortina da babá Lugton”, em *Contos completos*, p. 223-227. São Paulo: Cosac & Naify, 2005
- <sup>58</sup> Fernando Pessoa, *Livro do desassossego*, p. 16. São Paulo: Companhia das letras, 1999.
- <sup>59</sup> Manoel de Barros, *O guardador de águas*, p. 14. Rio de Janeiro: Editora Record, 2003.
- <sup>60</sup> David Sylvester, *Entrevistas com Francis Bacon*, p. 38. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- <sup>61</sup> Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mil platôs v.4*, p. 123. São Paulo: Editora 34, 1997.