

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO RIO GRANDE DO SUL
UNIDADE UNIVERSITÁRIA EM MONTENEGRO
CURSO DE GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS: LICENCIATURA**

NICOLE MARIA ORTH

INCONTORNÁVEIS FORMAS DO NADA

MONTENEGRO

2020

NICOLE MARIA ORTH

INCONTORNÁVEIS FORMAS DO NADA

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado à banca requisito parcial
para obtenção do título de Licenciatura
em Artes Visuais na Universidade
Estadual do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Carmen Lúcia
Capra

MONTENEGRO

2020

Catálogo de publicação na fonte (CIP)

O77i Orth, Nicole Maria

Incontornáveis formas do nada/ Nicole Maria Orth. -
Montenegro, 2020.

58 f.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) –
Universidade Estadual do Rio Grande do Sul, Curso de
Licenciatura em Artes Visuais, Unidade em Montenegro, 2020.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Carmen Lúcia Capra

1. Cotidiano. 2. Estado de Disponibilidade do Corpo. 3.
Formas do Nada. 4. Trabalho de Conclusão de Curso
(Graduação). I. Capra, Carmen Lúcia. II. Curso de Licenciatura em
Artes Visuais | Unidade em Montenegro, 2020. III. Título

NICOLE MARIA ORTH

INCONTORNÁVEIS FORMAS DO NADA

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado à banca coo requisito parcial
para obtenção do título de Licenciatura
em Artes Visuais na Universidade
Estadual do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Carmen Lúcia
Capra

Aprovado em 29 / 01 / 2021

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Carmen Lúcia Capra
Universidade Estadual do Rio Grande do Sul- UERGS

Prof^a. Dr^a. Mariana Silva da Silva
Universidade Estadual do Rio Grande do Sul- UERGS

Prof^a. Me^a. Glaucis de Moraes Almeida

RESUMO

Esta pesquisa situa-se no âmbito das poéticas visuais no curso de Graduação em Arte Visuais-Licenciatura da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS). Em experiências de reencontro com o cotidiano no período de pandemia e de quarentena, a investigação articula o que chamo de “incontornáveis formas do nada” com um estado de disponibilidade do corpo. Através de variados meios visuais, a pesquisa desenvolve arquivos experimentais sobre o nada e sua manifestação infracotidiana em algo. Todos os arquivos que fazem parte do trabalho poético compõem um mapa, como pontos a partir dos quais é possível tecer a trama da criação artística. Este trabalho conta com o auxílio de autores da arte como Marcel Duchamp e Francesca Woodman, e de outros campos de conhecimento, como a filosofia, com David Lapoujade e José Gil, e a literatura, com Manoel de Barros e Georges Perec.

Palavras-chave: Formas do nada. Estado de disponibilidade do corpo. Arquivos experimentais. Cotidiano.

ABSTRACT

This research takes place within the scope of visual poetics in the Undergraduate Course in Visual Art - Degree from the State University of Rio Grande do Sul (UERGS). Amongst experiences of the reunion with the everyday life in the period of pandemic and quarantine, the investigation articulates what I call "incontournable forms of nothingness" with a state of disponibility of the body. Through various visual media, the research develops experimental files about nothingness and its infracotidian appearance in something. All the files that are part of the poetic work compose a map, as points from which it is possible to weave the thread of artistic creation. This work has the help of art authors such as Marcel Duchamp and Francesca Woodman, and from other fields of knowledge, such as philosophy, with David Lapoujade and José Gil, and literature, with Manoel de Barros and Georges Perec.

Keywords: Forms of nothingness. State of disponibility of the body. Experimental files. Daily life.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - “Fenda”, fotografia, acervo pessoal, 2020.....	8.
Figura 2 - Frames de cena das borbulhas de “Aqui ó”, imagens do vídeo, acervo pessoal, 2020.....	13 e 14.
Figura 3 - Rastros de escovar os dentes em 25.08.2020, da Série: “Estudo do Rastro”, registros fotográficos, acervo pessoal, 2020.....	27.
Figura 4 - Exemplos de Rastros, registros fotográficos, acervo pessoal, 2020.....	29.
Figura 5 - “Conspiracy” de Francesca Woodman, Fotografia, 1976.....	32.
Figura 6 - “Rastros”, registros fotográficos, acervo pessoal, 2020.....	33.
Figura 7 - Imagens da série: “Estudos do Rastro”, registros fotográficos, acervo pessoal, 2020.....	34.
Figura 8 - “View of the Boulevard Temple” de Louis-Jacques- Mandé Daguerre, Daguerreótipo,1838.....	35.
Figura 9 - Sequência de Zoom de “AQUI Ó”, imagens do vídeo, acervo pessoal, 2020.....	36.
Figura 10 - “Não sei como sou” de Bill Viola, imagem de trecho de vídeo experimental, 1986.	48.
Figura 11 - Frames de cena dos pés imergindo na água de “Aqui ó”, imagens do vídeo, acervo pessoal, 2020.....	49.
Figura 12 - “A Fonte” de Marcel Duchamp, 1917.	51.
Figura 13 - Imagem do vídeo “Aqui ó”, acervo pessoal, 2020.	52.
Figura 14 - Exemplo de construção do mapa de arquivos experimentais, acervo pessoal, 2020.....	53.
Figura 15 - “Como capturar o vento?” de Letícia Cardoso, imagens do vídeo, 2001.....	55.

SUMÁRIO

1- INTRODUÇÃO	8
2- NADA ALÉM DE ALGO: sobre ver o invisível	15
3- MODULAÇÕES POÉTICAS DO NADA: processos de criação	28
3.1. RASTROS	30
3.2. PASSEIOS	39
3.3. ESTADO DE DISPONIBILIDADE DO CORPO	41
3.4. POEMAS	43
3.5. VÍDEO	48
3.6. O MAPA	51
4 -In-conclusões: ENTRE O PESO E A LEVEZA DE NADAR	54
REFERÊNCIAS	58

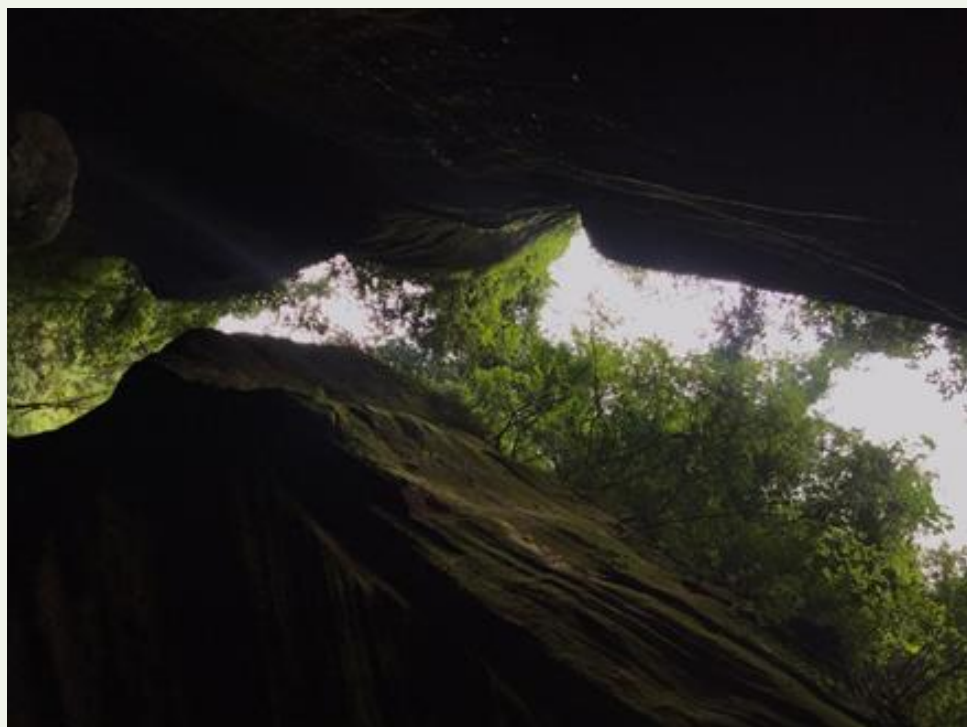
“É no ífimo que eu vejo exuberância”

Manoel de Barros

1- INTRODUÇÃO

Figura 1- Fenda

*Ali estávamos;
no meio da fenda,
buscando conexões entre
onde estávamos e
outros lados,
por detrás
do detrás dela.*



Fonte: Acervo pessoal (2020)

Como falar de um trabalho poético que trata de coisas ínfimas? Esse trabalho é difícil. Introduz-se por uma questão mínima. Eu poderia dizer de outras maneiras, pois ele não tem formas limitadas ou fronteiras definitivas. É tão difícil de entendê-lo quanto de capturá-lo e, por fim, explicá-lo. Por isso, é confuso. Porém, simultaneamente, é esta lacuna aberta que o gera e o nutre.

Em meio à pandemia causada pelo COVID-19 (2020), o trabalho inicia com questões sobre a quarentena e o isolamento social, e parte de uma mudança de perspectiva ao me deparar com **algo**. **Algo** é difícil de explicar, **algo** é invisível, sutil, mas que existe em determinada perspectiva.

Nesta situação de vida, na qual existe a sensação de imobilidade física e mental, no sentido de que “você pode morrer de ‘lar’ em excesso” (COCCIA, 2020, p. 7), aconteceu uma parada brusca. Uma espécie de intervalo, no qual, a partir das provocações de Perec (1932-1986) acerca de atentar o olhar às ordinariedades do

habitual, houve uma “dobra”, um redirecionamento de “como ver”, uma nova partida à percepção da artista pesquisadora em relação ao contato com o mundo. Esta conversão do modo de ver, que será tratada com maior ênfase no capítulo dois, foi o compreendido como o “grau zero”, aquilo que Lapoujade (2017) denomina como ponto de partida para a “experiência de fazer ver”.

Ao estar constantemente em casa, recorrentemente ocupando os mesmos espaços, repetindo ações, gestos e aflições, estive também em busca de "suspiros" deste espaço, deste tempo, destas coisas, de mim mesma. Nesse processo de busca por algo que não me afligisse e que simultaneamente estivesse no ambiente de aflição, que é o lugar que habito, esbarrei com a impossibilidade de dar contorno àquilo que eu sentia, não só numa perspectiva óptica, que por ser um “entre” as mesmas coisas e as mesmas ações não me afligia, mas também como um possível objeto de estudo poético, a partir de então denominado “incontornáveis formas do nada”.

A experiência de mudança de perspectiva durante a quarentena produziu uma reversão do panorama de estar em isolamento, que estimulou a reconsiderar a aflição colocada sobre o ambiente do lar -- a rever como “a vida em casa é sempre sobre resistência” e o “lar é apenas onde há cuidado para algo e alguém” (COCCIA, 2020). Vi-me, então, obrigada e ao mesmo disposta a considerar o lar como lugar potente de inspiração para respiração poética e investigativa.

Tal como na imagem que abre este ensaio, a brecha essencial para movimentar as questões desta pesquisa no contexto pandêmico deu-se ao frequentar as indagações de Perec:

O que acontece realmente, o que vivemos, o resto, todo o resto, onde ele está? O que acontece a cada dia e que sempre retorna, o banal, o cotidiano, o evidente, o comum, o ordinário, o extraordinário, o ruído de fundo, o habitual, como dar conta disso, como interrogá-lo, como descrevê-lo? (PEREC, 1973, s/p).

A partir daí, no caminho de reflexionar com o autor sobre o que acontece quando nada acontece, surgiram questões que levaram à pesquisa em poéticas visuais: como descrever, interrogar ou explicar **algo** que não apresenta formas, nem visibilidade, ou até mesmo parece estar em uma fenda da realidade e dos acontecimentos geralmente ditos “importantes”? Como lidar com todo o ruído de fundo, tal como um assóvio contínuo que ouvimos a todo instante, mas do qual

somente pressentimos o peso, sem que ele deixe de ser fundo? Como fazê-lo vir à tona ou se destacar sem deixar de ser extraordinário? Quais são as formas do **nada**, do quase **nada**?

Visto que este **algo** não era imaginário, nem concreto, mas parecia estar em uma dimensão inexistente de existência, parecia então próximo do que Lapoujade (2017) descreve como “os virtuais”, tipo de existência sem solidez, tão tênue e mínima como um **nada** em acontecimento. **nada**, aqui, não é oposição a tudo, mas **algo** não apresentável como tudo, que contém um valor em si de existência (em **algo**) sutil, intersticial, ínfima, invisível, contudo, cheia de exuberância. Ele mais insiste e subsiste do que, propriamente, “existe”, pois ele não aparece como as coisas com as quais geralmente nossa atenção é requisitada e nosso olhar é capturado.

No decorrer dos capítulos que compõem este trabalho, abordarei uma possibilidade mais nítida, e simultaneamente confusa, do que aqui parece ainda ser um paradoxo, já que as pequenas percepções como a de **algo em nada**¹, tal como escreve José Gil, citando Leibniz, “são percebidas confusamente em suas partes e claramente no seu conjunto” (2005, p.22).

Além disso, reflito a respeito de como tornar apresentável em poéticas visuais esse **algo/nada** tão diáfano e que pressenti no isolamento do lar e na repetição do cotidiano. Compartilho aqui do desassossego de Borges, personagem de seu próprio relato, ao se deparar com o Aleph:

Chego, agora, ao inefável centro de meu relato; começa aqui meu desespero de escritor. Toda linguagem é um alfabeto de símbolos cujo exercício pressupõe um passado que os interlocutores compartilhem; como transmitir aos outros o infinito Aleph, que minha temerosa memória mal e mal abarca? (BORGES, 1989, p. 93).

Borges exercitou um comentário sobre a infinitude ao se deparar com Aleph, uma espécie de símbolo que, quando observado durante um certo tempo e de modo descompromissado, revela-se como um espelho para o universo, não apenas para todas as perspectivas no espaço, mas também para todos os momentos no tempo. Ele não era nada e, ao mesmo tempo, e talvez por isso, revelava a infinitude de perspectivas que constroem o real. Como o **nada** que precede e precipita o ser, o

¹ O uso das palavras: **nada e algo**, referem-se ao objeto de estudo e, dada sua importância, serão destacados ao longo do texto.

silêncio que faz ouvir, a letra invisível de todos os alfabetos já construídos, trata-se aqui, também, de tentar falar sobre o **nada**, presença em desaparecimento, que nos move, nos envolve e que ao mesmo tempo nos escapa, por sua natureza tênue, cambiante. Nesta pesquisa poética busquei meios de condensá-lo, através de diferentes recursos visuais e diversos arquivos, a partir da vivência no cotidiano doméstico e no período de distanciamento social.

Para uma descrição do que eu percebia (**algo**, **nada**), refiro-me a um vácuo de espaço que gera uma amplitude, como quando Manoel de Barros fala: “O dia vai morrer aberto em mim”. Ele evoca em quem lê, aproximações do que ele descreve, sensações de acontecimentos singulares que aconteceram em um fim de tarde e seguem noite adentro, que ao mesmo tempo são um tanto de tudo e um tanto de **nada**; fazem parte do que ele diz, mas também não o fazem. Ou, ainda, em relação a isso que eu percebia nas dimensões mais finas do cotidiano doméstico, tenho em mente a situação de fixar o olhar sobre uma superfície líquida borbulhante, o refrigerante no copo, por exemplo. Ao encarar a transformação frenética do gás, as bolhas já não borbulham mais somente através do que se vê, elas atravessam o olhar, de repente, fazem você se sentir borbulhando, em uma espécie de pausa, e num suspiro, você retorna a ver somente bolhas. *Nada aconteceu.*

Minha pesquisa deu-se por meio da experimentação vivida, de escritas livres e de registros de deslocamentos, o objeto de estudo tal qual como é: **nada** a partir de e como **algo**, **algo** a partir de e como **nada**. Repleto de mistérios, presente justamente quando não notado, ausente toda vez em que **nada** ou **algo** me atentavam. Presente e ausente em todo lugar, como no caso de *A carta roubada*, relatado por Poe como “um caso simples e estranho”, de uma carta roubada e dificilmente encontrada por estar exposta demais à visão – não em um esconderijo, mas na frente daqueles que a procuram e, então, não suspeitam que ela estaria tão evidente assim. Poe desenvolve neste uma noção de oculto enquanto evidente, assim como aquele **algo** do qual que eu pressentia a presença, mas que era invisível. **Algo** que eu percebia, no mesmo momento em que me escapava. Nas palavras de Poe, “embora tão simples, o caso escapa inteiramente à nossa compreensão [...] talvez seja a sua própria simplicidade que o desorienta”, talvez seja “um pouco evidente demais” (POE, 1981, p. 7).

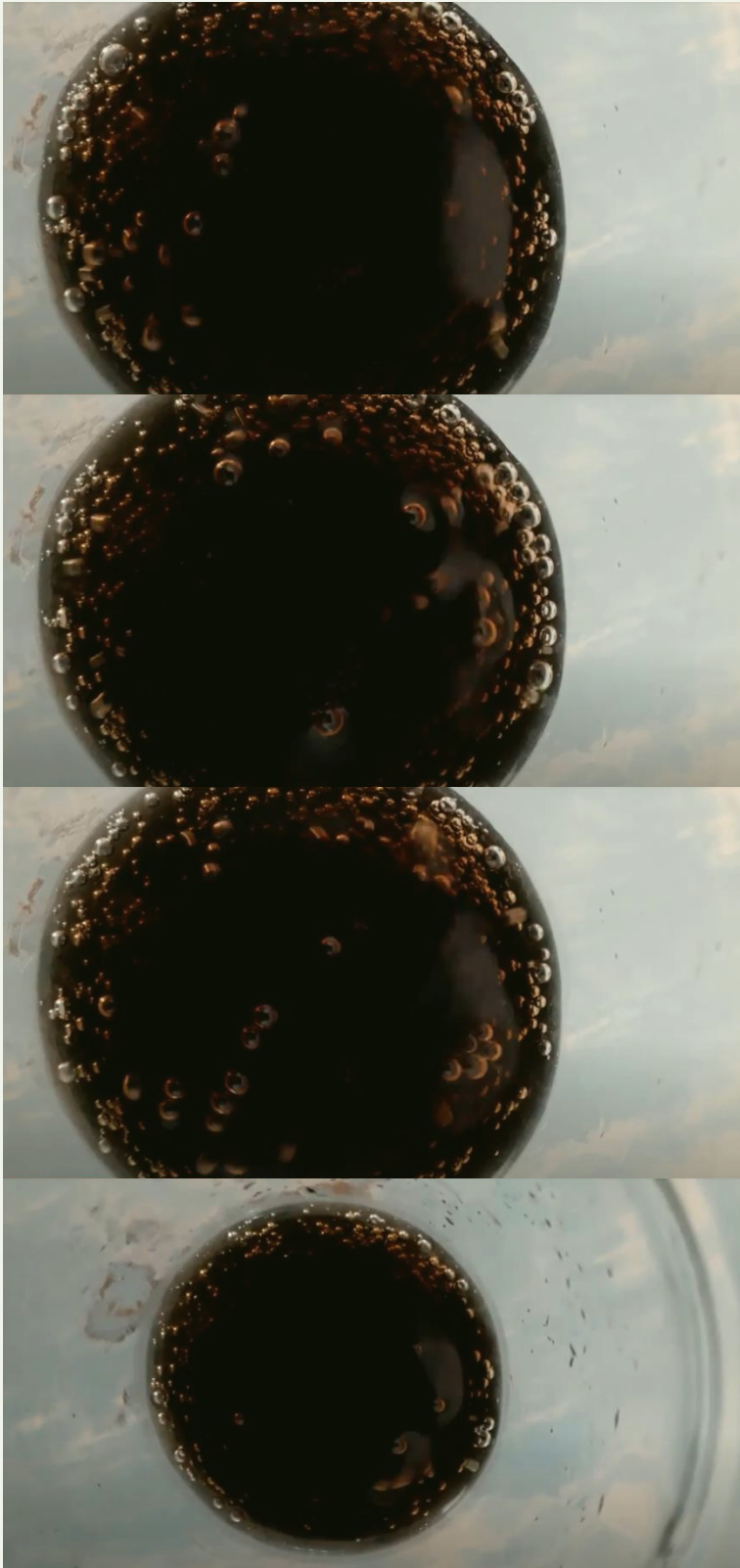
Como será exposto no terceiro capítulo, a investigação poética concretiza-se através da disponibilidade do corpo em experiência, do agrupamento de arquivos gerados durante as experiências e do processo de compreensão do objeto de estudo, composto por: arquivos escritos e videográficos, registros fotográficos e em áudio. Portanto, através de diferentes meios visuais, busquei a possibilidade de dar existência sensível e comunicabilidade visual e poética à investigação.

Nesta pesquisa, a arte se parece com a vida em seu modo mais diáfano, despercebido, presente e simultaneamente mutante. Os objetos artísticos produzidos na pesquisa não são a representação de **algo** através de linguagens visuais, mas apresentação da experimentação de um pouco de **nada** (e sobre **nada**) em cada um destes meios artísticos. Seguindo uma direção tal como a apontada por Fervenza, no seu comentário à relação entre surrealismo e realismo pictórico em Malevitch: “ao abandonar a representação da realidade, a arte, de certa forma, investia diretamente na realidade, tentando recriá-la ao mesmo tempo em que reinventa seus meios” (FERVENZA, 2005, p. 78).

Esta poética é pensada como exercício de comunicabilizar **algo** invisível junto com a ideia de ver não só com os olhos, mas ver com o corpo inteiro, com todos os sentidos, ver comigo mesma por inteiro (em um estado em que os sentidos se misturam). Ainda, ver com o que há em mim que transborda o corpo e atinge, alcança e abraça o **nada**, que é a própria vida em sua natureza imprecisa, em seu estado cambiante de ser. Ao falar na vida em seu estado cambiante de ser, penso em momentos rotineiros comuns e mínimos de temporalidade efêmera e infinitamente singular, durante os quais **nada** nunca acontece igual, mesmo que se repita. Quase como um exercício de abraçar o instante.

Figura 2- Frames de cena das borbulhas de “Aqui ó”





Fonte: Acervo pessoal (2020)

2- NADA ALÉM DE ALGO: sobre ver o invisível

Este capítulo tece aproximações conceituais e literárias para entender o **objeto de estudo** e como ele se transforma em **objeto poético**. Para isso, conto com o auxílio do pensamento de David Lapoujade, que em *As existências mínimas* expõe noções acerca dos diferentes tipos de existências e dentre elas, a noção de existências “virtuais”, as quais relaciono às “incontornáveis formas do nada” de que posteriormente tratarei. Conto também com o trabalho de artistas, com conceitos e com descrições que em aspectos específicos se avizinham e ajudam a entender o que pode ser, significar ou expressar **algo em nada**.

Esta vizinhança comunicativa permite também diálogos com a filosofia, com a literatura e com a música como recursos de linguagem que evocam situações e sensações semelhantes ao entorno da experiência de criação poética (a partir) do **nada**. Um exemplo literário são os poemas de Manoel de Barros (1916-2014) no *Livro sobre nada* (1997). Entre outras, na passagem “*todas as coisas têm ser? sou sujeito remoto. aromas de jacintos me infinitam. e estes ermos me somam*”, o autor dá existência a uma reorganização da linguagem e tece reflexões sobre as importâncias de um mundo ínfimo, que envolvem sensações e sutilezas do vazio. Para além do título, isto aproxima a obra e seus desdobramentos ao **nada**, que este trabalho também investiga. Há sentido, existe **algo** ali, naquilo que chamam de “nada”, de “vazio”, e que a poesia abraça, mas que é atingido em mínimos interstícios de acontecimentos diários, como ao anoitecer. Quando lemos: “O dia vai morrer aberto em mim”, há um tanto de vazio, porém cheio de existência. Este livro, fez com que eu acreditasse que este trabalho --*Incontornáveis formas do nada*-- fosse possível de ser realizado, considerando a sua maneira. Na aparente impossibilidade do objeto de estudo, estava a possibilidade mais própria de pensá-lo e expressá-lo como objeto poético.

Dialogando com a música “Quanta” de Gilberto Gil (1942) encontro subsídio para a descrição de coisas tantas, que se infinitam em limites imponderáveis de ser (como o quanto e como o **nada**), pela complexidade de serem “fragmentos infinitésimos”, que frequentam um meio “por detrás do detrás” desta existência. Por meio da linguagem poética, faz-se possível ser o que é, mesmo que seja através da tentativa de descrição de **algo** que transborda a realidade. É possível recorrer novamente à descrição do Aleph, àquele espelho de tudo, *no qual* a infinitude se

expressa como um movimento ou devir entre o nada e o tudo. O autor, antes da descrição, elabora uma questão que inspira uma das perguntas que motivam esta investigação: como tornar transmissível em poéticas visuais a infinitude da percepção de **algo em nada**, que está por tudo e que ao mesmo tempo a memória mal abarca? Borges retrata a indignação tornada palavra; indignação também porque é impossível de ser tornada palavra, perante à experiência do inefável - que nos casos extremos beira ao delírio de outros que observaram o Aleph. Tendo isso em vista, e sob pena de fracassar nesta tentativa, mas ainda assim viver com a frustração decorrente do abismo entre linguagem e percepção, foi preciso arriscar-me a descrição e, então, atirar-me ao abismo, assim como Borges, para talvez, por um breve momento, transformar o abismo em ponte.

Da filosofia e da estética, sobretudo, importa-me o pensamento de Lapoujade que articula as experiências de ver, de fazer ver e de criar/instaurar. A aproximação entre as “incontornáveis formas do nada” e o trabalho do autor dá-se à semelhança entre os desdobramentos realizados por ele e os processos com os quais me deparei durante a construção da investigação e criação poética. O autor examina a percepção da existência inexistente ou, em uma só palavra, virtual. Para isso, parte do ver mais cotidiano e comum, para a experiência de “fazer ver”, que significa uma consideração da visão por si mesma, sem referência àquilo que a tornaria possível ou àquilo que ela vê, o objeto como aquilo que está “adiante” ou que é uma espécie de “meta” do olhar.

A experiência de fazer ver envolve o que o autor chama de “Grau-zero” da visão e, por fim, de um terceiro momento de movimentação/manifestação para a criação. Esse desenvolvimento conceitual se aproxima dos processos e questionamentos que envolvem esta pesquisa, desde procurar ver um objeto de estudo que é invisível; que, simultaneamente, está e não está nos limiares da visibilidade (como, a carta roubada de Poe), até forjar/formar outra existência, a do objeto poético.

No exercício desta investigação, revisei e cultivei, regularmente, experiências de perceber e de fazer ver esse objeto de uma existência virtual recorrentemente atualizada. Do mesmo modo que, através da reflexão sobre o ato de criar a partir dessas experiências, geraram-se arquivos e formou-se um trabalho poético.

O início do processo de investigação deste trabalho foi uma experiência individual, por meio da qual houve uma espécie de conversão do modo de ver o que é visto. Dentro da poética do trabalho, ocorreu uma experiência que se relaciona com o conceito de "grau-zero", ou seja, como ponto de partida para a “experiência de fazer ver”. Em alguns momentos, ocorreu-me uma experiência, como uma brecha ou dobra, entre o **nada** (que é **algo**, com toda sua incompletude e invisibilidade) e o meu corpo. Eram situações que muitas vezes remetiam a uma abertura.

ABRIR

*às vezes
o corpo perambula sem pensar*

faz esquecer

*o que faria
faz bem o que pensou
que
não faria
sabe,*

*quando esquecemos o que
íamos fazer em um lugar
e voltamos*

*para onde está vamos antes
em busca do
rastro_____ de pensamento que
deixamos onde está vamos?*

*durante alguns instantes não faz sentido
estar onde estamos,
porque parece que de alguma maneira
o tempo nos pulou?
abriu uma brecha*

Cultivo a ideia de que é realizável e praticável uma expansão da visibilidade sensível, em aberturas/fendas, que junto a um contexto experiencial é possível “ver” este **algo** invisível. Para desenvolver esse tema, cabe novamente fazer menção a Lapoujade, que expõe a possibilidade de criar a partir de aberturas e variáveis

intangíveis, mergulhando no obscuro dos virtuais. Isto não é fácil, como o próprio autor avisa:

No cosmos das coisas, há aberturas, inúmeras aberturas desenhadas pelos virtuais. Raros são aqueles que as percebem e lhes dão importância; mais raros ainda aqueles que exploram essa abertura em uma experimentação criadora (LAPOUJADE, 2017, p. 44).

Os virtuais “aparecem, desaparecem, se transformam, à medida que a realidade muda; eles não têm nenhuma solidez, nenhum lugar determinado, nenhuma consistência”. Assim como os virtuais, cuja “perfeição é serem inacabados; eles são perfeita e intrinsecamente inacabados”(LAPOUJADE, 2017, p. 38), a perfeição do **nada** está em sua indeterminação e inacabamento próprios.

São provavelmente as existências mais frágeis, próximas do nada, que exigem com força tornarem-se mais reais é preciso ser capaz de percebê-las, de apreender seu valor e sua importância. Portanto, antes de colocar a questão do ato criador que permite instaurá-las, é preciso se perguntar o que é que permite percebê-las (LAPOUJADE, 2017, p. 42).

Pergunto: o que permite perceber estas coisas tão frágeis? Para isso, volto às memórias e escritas do período inicial desta pesquisa, já que para acessar um lugar de aberturas foi preciso transpor um lugar de passagem (uma fenda), um meio e um impulso inicial como o ponto de partida para experiência de fazer ver, o Grau-Zero. Segundo Lapoujade, a experiência de fazer ver dá-se a partir de um Grau-Zero da experiência perceptiva, como uma percepção nascente, alcançada pelo procedimento de “redução”. “A redução é, primeiramente, operação de uma limpeza. É preciso purificar o campo da experiência de tudo aquilo que impede de ver” (LAPOUJADE, 2017,p. 48).

Trata-se de suspender o julgamento acerca do que é visto, da referência à qual cada uma das perspectivas parece fazer menção em todas as nossas experiências cotidianas. Como uma tendência natural em ver, a partir de lados, cores, matizes, “coisas” ou “significados” para os quais estas qualidades mais imediatas parecem apontar. Exercitar esta experiência vivida mais pura “supõe renunciar à intencionalidade da consciência” (LAPOUJADE, 2017, p. 54), que vê a coisa em sua essência fixa, para então acessar um ponto de partida à experiência de fazer ver e tornar perceptível até classes de “seres” invisíveis. Estes seres invisíveis ainda não são bem formados e significados, como coisa ou estado-de-coisa (a mesa, o cinzeiro, a paisagem à minha frente), mas **algo** como quase **nada** (puras

transições e intensidades de cor, som, calor, movimento, etc.), puros fragmentos que ainda não apontam coisa alguma. Apenas “algo”. Assim, a redução do “ver” ao “fazer ver” significa, primeiramente, reduzir o ver coisas para aquilo que as torna possíveis de serem vistas; fazer ver as infra-coisas, infra-qualidades, in-visíveis presentes, ainda que não localizáveis em nenhum lugar determinado.

Lapoujade recorre a Souriau para descrever a redução

como uma espécie de dispositivo ótico que faça perceber as perspectivas, que lhes dê uma realidade mais manifesta. [...] a operação é menos “existencial” que perspectivista, pois descreve modos de existência consiste em retornar, a cada vez, ao interior do ponto de vista que eles exprimem (LAPOUJADE, 2017, p.48).

Novamente, não se trata de apenas “ver” as coisas, em suas existências, mas de “fazer ver” aquilo que se anuncia nelas. Considero estas descrições muito apropriadas, pois a passagem das coisas para sua dimensão mais fugaz, na perspectiva, parece ser de onde o processo artístico pode, então, ter um ponto de partida.

Tratou-se de elaborar um plano destinado a fazer ver até mesmo aquilo que permanece invisível à primeira vista: o mundo tal como vivido e percebido imediatamente. Não como outro mundo ou como não-visível, mas como a invisibilidade que forma a visão ou que a visão forma, como na incontornável forma do nada. Essa perspectiva mínima que Lapoujade descreve, eu percebo, pois a experienciei à minha maneira, e foi a partir dela que pude dar início ao meu trabalho.

O ponto desta conversão teve início durante o isolamento social. Partiu de uma mudança de perspectiva ao me deparar com algo. Algo que foi (e ainda é) difícil de explicar, algo invisível, sutil, mas que existe de certa maneira, nos momentos mais comuns do cotidiano. Esta experiência de ver algo, em que ocorreu um procedimento de redução do ver para a expansão da percepção no fazer ver, análogo aquilo que descreve Lapoujade, fora suscitado inicialmente pelas indagações de Georges Perec a respeito do ato se deparar com o cotidiano e com aquilo que ele possui de infra-ordinário. O infra-ordinário apareceu como muito mais que “rotina”, “repetição” ou “hábito”, mas como uma espécie de atenção às pequenas coisas que nos acompanham, ao olhar para o lugar onde habito e me perguntar sobre o que acontece quando nada acontece. Talvez aí tenha sido o

momento em que, de dentro de casa, pude “sair” do ver cotidiano para aquilo que permite ver ou fazer ver em geral.

DEIXAR PASSAR E MORRER ABERTO EM MIM

*o bom de quando chove
é que a gente ouve menos as coisas do mundo
lá de fora
e também
presta menos atenção nas nossas vozes
a chuva*

dá

*um tempo
dá gente mesmo
tira um pouco da paz que
não é mais paz
é inquietude
eu olho o calendário
e mesmo fazendo a menor diferença
quero sair
no sábado
ai eu tomo uma taça de vinho
e fico*

*na parede do meu quarto
o sol desfila durante a tarde
as vezes desfilo com ele
mas quase sempre só observo ele indo embora
pra voltar amanhã
e assim*

*ilumina nossas rosas
a água tem gosto
as unhas já estão crescidas
os inços evidentes
já passou da hora de ir dormir
e noites adentro
me sinto*

desperta

*mesmo quando de olhos fechados
me sinto uma sobra do que eu deveria estar sendo
e
é tão bom
não se agarrar ao presente*

não como uma coisa

s ó lida

apesar de sempre permanente.

um intervalo _

A partir dessa experiência, de ver o **nada** em pequenos acontecimentos, iniciei experimentações e tentativas de tornar este objeto de estudo existente e expresso, instaurar para criar, entendendo o objeto de estudo como cambiante. Lapoujade escreve que: “instaurar consiste em criar captadores, transmissores, detectores de movimentos. [...] O que isso quer dizer? Não mais captar o que surge da bruma, mas captar a própria bruma, como uma abstração imanente à própria percepção” (2007, p. 112). Encontrar formas de entender um objeto de estudo incontornável, assumindo-o como é, como uma existência perpetuamente variável, experimentar ele mesmo (de onde eu o percebia), envolveu um contato com diferentes meios e linguagens. Obviamente, sempre se tratava de **algo**, pois quando “nada acontecia” naqueles espaços do quarto e do entardecer, sempre, “**algo** acontecia”.

Quando Lapoujade fala em captar a própria bruma, e não o objeto anuviado, é porque a bruma, assim como o **nada**, existe *à sua maneira*. De modo análogo ao que Cildo Meireles diz sobre a pólvora: “Não mais trabalhar com a metáfora da pólvora - trabalhar com a pólvora mesma. Essa preocupação com uma arte que se construa no mundo.” (MEIRELES, *Apud* FERVENZA, 2005, p. 82). Assim, o **nada** como condição da existência de **algo** está atualizado e presente naquele **algo** do cotidiano. Quando a pólvora deixa de indicar o combate acontecido, quando a bruma deixa de ser véu de pessoas e objetos, quando eles deixam de representar e de ser “metáfora” para, então, serem escancarados nestas experiências-limite e imprevisíveis do cotidiano - como bruma, como pólvora e, enfim, como **nada** –, o objeto artístico pode vir a existir.

INFINITUDE DE AFUNDAR NA ABERTURA

*do meio da árvore
em deslocamento*

*nos transpassares e perpassares
uma densa
desestabilidade dança com olhar
goza com o corpo
o vazio cheio
em si
na penumbra do afundamento da visão
em interstícios
não tão imprevisíveis
sopros gentis de infinitudes escondidas
em nada
de tudo que parece ínfimo
por mais que abundante
desaceleradamente exuberante
em tempo
sem fim
sem começo
em meio*

Estive, durante o processo de criação deste trabalho, recorrentemente habitando “a tentativa de povoar novas entidades das zonas reputadas como estéreis ou inabitáveis para a sensibilidade” (como o invisível, o **nada**, o silêncio) que abalam os limites e as possibilidades de ver e de fazer ser visto o objeto de estudo como lugar de uma potência criativa. A criação e o objeto poético alcançam e multiplicam forças e “formas experimentais vizinhas de um limite intransponível” (LAPOUJADE, 2017, p. 110). Assim, toda a poética deste trabalho foi criada junto ao meio de comunicabilizar o aparecimento, desaparecimento e reaparecimento do objeto de estudo, junto ao movimento e manipulação de diferentes corpos: o meu corpo e os corpos tecnológicos (lápiz, câmera, celular, computador). Lapoujade reflete sobre isso:

Os corpos, inclusive os corpos técnicos ou tecnológicos, não são mais ferramentas de reprodução ou de adaptação, mas sim superfícies de gravação, captos sensíveis. Gravam movimentos, “ruídos”, no limite do audível ou do visível, e isso faz deles espécies de almas. [...] Se o limite não pode ser alcançado, é justamente por causa desses corpos. Os 4’33” de Cage são inseparáveis dos ruídos da sala de concertos que constituem o corpo volumoso do silêncio. Sobre esses 4’33” Cage declara, aliás, como Beckett, que não se trata de atingir o silêncio, mas que ‘o fim se aproximará da imperceptibilidade’. (LAPOUJADE, 2017, p. 111-112).

No pensamento de José Gil encontrei mais um elemento para explicar como este processo se dá: o corpo. Porque é o corpo, e não a consciência, que apreendia

as existências mínimas, já que é uma relação de disponibilidade e de abertura, em vez de contemplação e conceitualização, que eu percebia aquilo que era quase imperceptível. Poeticamente tratei mais de valorizar as incompletudes do **nada** e de traçar mapas de movimento na “área de uma circulação infinita de forças, em que o possível se reúne ao infinito” (GIL, 2005, p. 16), que se reúne com o cotidiano, a arte e a realidade. Segundo Gil, a percepção não precisa ser “simplesmente cognitiva ou unicamente sensorial”, mas sim “uma percepção de forças” através de atribuições de intensidades (transformações de forças) dadas ao que é visto, pelo olhar que vê. Então, “o que permite definir a força como um ‘invisível visível’ [como a carta roubada e o **nada**] não é a presença de **algo** visível que o olhar captura na força. Porque é possível que o olhar não capture, mas que ele próprio sofra uma transformação” (GIL, 2005, p. 6).

As pequenas percepções seriam simplesmente percepções, sem que se saiba ou se pense que estamos percebendo. Gil encontra em Leibniz a origem desta dissociação entre percepção e apercepção. Percepção no que se refere à coisa percebida e apercepção em relação ao eu que percebe. Para o autor, “Leibniz caracteriza as pequenas percepções pela ausência de consciência de si: elas são percepções sem apercepção, mas acompanhadas de consciência”, de modo que essa percepção mínima que se dá entre “apercepção e consciência”, permite ao autor falar ainda em uma “abertura”, em que há uma espécie de conexão entre o corpo e a atmosfera. Trata-se da atmosfera referente ao momento em que Leibniz diz que “as pequenas percepções são essas impressões dos corpos vizinhos que envolvem o infinito” (GIL, 2005, p. 10). Uma percepção de **algo** que circunda, envolve, mas não tem contorno bem definido. Uma atmosfera de percepção, ou percepção atmosférica, que não é bem percepção da coisa, objetiva, mas também não é percepção de si, subjetiva, e sim uma pequena percepção ainda sem significado estabelecido, tal como nesse trecho:

A atmosfera é infra-semiótica, ela se estende em um *continuum*. Compreendemos, então, que o ínfimo deslocamento dos contextos pode produzir pequenas percepções: através da fratura, assim aberta, exalam forças rapidamente captadas pelas forças do corpo. [...] a reversão do espaço interior para a superfície da pele, a dilatação do espaço do corpo (virtual, prolongando os limites do corpo para além da pele), o investimento e a quase-inscrição dos afetos nas coisas e nos corpos. A quase-inscrição ou, mais precisamente, a criação de um meio-entre as coisas e os corpos que pertencem a ele, já que a atmosfera é aérea. Os corpos estão semi-abertos na atmosfera (GIL, 2005, p. 11).

Busquei a relação entre interstícios, entre zonas de contato de existências singulares entre si. Junto disso, pude compreender o estado de disponibilidade do meu corpo, como lugar possível para existência dessa abertura ou fratura atmosférica e através dela, realizar experiências infra-cotidianas. Acreditando que acontecem atravessamentos entre os modos de existência do **nada** (virtual) e do corpo (coisa) no sentido de que também, é “com o corpo que entramos no mundo das coisas” (LAPOUJADE, 2017, p. 32). É possível seguir o autor um pouco mais:

O fato de dar existência a essas virtualidades só pode ocorrer sob certas condições, ditadas em parte pelo esboço existente, mas em parte também por essas virtualidades, sinal de que elas não se confundem com uma pura e simples inexistência (LAPOUJADE, 2017, p. 36).

Esta poética é pensada como exercício de tornar comunicável **algo** invisível junto com a ideia de ver não só com os olhos, mas sim, ver com o corpo inteiro, com todos os sentidos, em um estado em que os sentidos se misturam. Ver com o que há de si que transborda o corpo e atinge, alcança e abraça o **nada**, um olhar consciente e aperceptivo, que investe na abertura do corpo com a atmosfera. Juntos corpo e atmosfera, encontram o **nada** e “dissipam multiplicidades” para lugares “possíveis” e convenientes à criação poética.

Através de diferentes meios visuais, busquei dar existência sensível e comunicabilidade visual e poética à investigação. É possível entrar “em um mundo no qual a solidez dos corpos, a clareza dos contornos e a fixidez das imagens se dissipam, dando lugar a verbos que afetam todos os modos de existência: aparecer, desaparecer, reaparecer” (LAPOUJADE, 2017, p. 117). Além disso, como o trabalho poético se faz na relação, na zona de contato entre a arte e a vida, uma arte que parece com a vida, que não parece com arte, ele busca exatamente estar (e não estar) em um infra-cotidiano. Considero esta produção “desviante”, como diz Fervenza, que produz “movimentos, um deslocamento constante evitando posições fixas e o isolamento de outras atividades e conhecimentos”. Um trabalho que evita “posições identificáveis de uma forma unívoca, ao recair sobre situações não consideradas como artísticas numa sociedade marcada pela divisão do trabalho” (FERVENZA, 2005, p. 11). Uma produção que pode ser um processo, ao invés de apresentar um objeto artístico específico, e que então se aproxima da experimentação e de experiências de abertura com os possíveis.

FORÇA INCONTORNÁVEL

nada e toda

singular

a condição de

queda da água

a funda

barulhenta e silenciante

em ritmo de acompanhar

falhamente

a queda

não me ouço

e sigo

em queda

ritmo de deslocamento em caminhada como que se pudessem ser repetidas mil e tantas vezes,

sempre singular

na perspectiva

de busca

da pausa

permanente

entre

o inefável relato ou a captura

de um instante ilimitado

do contrafluxo

da imensidão

em pouco

em muito pouco

em que se nada

nada

adada

ada

água

aua

a

O objeto de estudo é **algo** que está próximo ao **nada**, que não tem uma definição, descrição ou apresentação sedimentada, que aparece, desaparece e reaparece. Assim, pode ser experimentado em experiências de uma abertura, que é realizada entre os corpos e a atmosfera, por vezes, se aproxima de um exercício semelhante ao da meditação, de redução da intencionalidade do “ver” para a expansão da consciência do “fazer ver” **algo** que não tem forma fixa.

As experiências e experimentações das incontornáveis formas do nada aos poucos foram nutrindo diversos arquivos de investigação visual e poética. Eles formam um agrupamento de linguagens visuais e não seguem a ideia de registro como vestígio de vivência por garantia de identidade. O capítulo a seguir consiste em desenvolver descrições, contextualizações e fundamentações dos arquivos (separada e coletivamente) que constituem o trabalho poético, o qual parte das experimentações e experiências de abertura.

Figura 3 - Rastros de escovar os dentes da Série: “Estudo do Rastro”



Fonte: Acervo pessoal (2020)

3- MODULAÇÕES POÉTICAS DO NADA: processos de criação

Este capítulo apresenta os processos da investigação para criação artística, as experiências e as experimentações em artes visuais, pois é daí que provém o trabalho “incontornáveis formas do nada”. Desenvolvo descrições e contextualizações desse trajeto, assim como articulo as referências com os processos da elaboração de uma poética visual sobre um objeto de estudo tão leve e profundo.

As tentativas de trazer as incontornáveis formas do nada à existência, reúnem diversos arquivos de investigação infra-cotidiana visual e poética, que se fazem possíveis através da experiência imersa no cotidiano pandêmico. Os arquivos que formam o trabalho constituem um agrupamento de diversificadas linguagens visuais, dentre elas: arquivos escritos (poemas), videográficos, registros fotográficos e em áudios.

Esses arquivos não seguem a ideia de registro que visa garantir a identidade ou unidade do objeto investigado, mas de um registro que evidencia, junto a experiência, a exuberância da imponderabilidade de alguns contornos independente da ideia de identidade, visto que o objeto é cambiante e se perde logo após sua apresentação. Desse modo, através de diferentes meios visuais, faz-se possível dar existência sensível e comunicabilidade visual ao objeto da pesquisa.

Visualmente, “incontornáveis formas do nada” forma um mapa de arquivos, para o qual não há ordenação de apresentação. Deliberadamente foi escolhida uma configuração sem ordem, sem começo, meio ou fim.

Para uma descrição e contextualização mais organizada de cada um dos elementos que constituem o mapa de incontornáveis formas do nada, este capítulo foi dividido em algumas partes --nomeadas de rastros, passeios, estado de disponibilidade do corpo, poemas e vídeo-- a fim de favorecer a apresentação dos detalhes de cada fase da pesquisa e de cada meio utilizado no decorrer do processo de criação do trabalho.

3.1. RASTROS

Figura 4 - Exemplos de Rastros



Fonte: Acervo pessoal (2020)

Rastro é uma noção referente aos meus primeiros estudos, experiências e experimentações sobre o **nada**, realizados ainda na fase de projeto. **Algo** é uma noção que surgiu na quarentena e foi percebido junto aos questionamentos de Pereg (1973) sobre o que acontece quando nada acontece. Naquela fase, a pesquisa intitulava-se “Um suspiro contínuo: A Poética do Rastro”.

Pela necessidade de escrita, na tentativa de expressar a euforia do encontro com a compreensão do que possivelmente era **algo** que eu via, iniciei um empenho para pensar como **nada** se apresentaria, quais os limites que poderiam ser dados a este **algo** em **nada**, antes que de fato deixasse acontecer antes de sentir, experimentar e deixar-me atravessar por **isso**, neste não-lugar (neste entre), do qual surgia. Assim, retornei aos modos de existência da realidade à procura de auxílio para evocar **algo** virtual, que eu percebia.

Apesar de saber que não se encaixava na ideia de “índice”, que, segundo a semiótica, marca ou indica a passagem entre o signo presente e o significado ausente (como a fumaça indica fogo, a poça d’água indica chuva e assim por diante), o nome rastro continuou atribuído a este objeto de pesquisa. Os primeiros processos de estudo sobre o que se nomeava de rastro eram nuvens de movimento borradas na fotografia que serviram como tentativa de encontrar o “lugar de intermédio” de **algo** através de “imagens limiares” (FATORELLI, 2013, p. 87).

Haviam muitas controvérsias entre a concepção do que era o objeto de estudo e como torná-lo visível e, a partir daí, comunicável. A fotografia acomodava o trabalho cada vez mais em problemas direcionados à fuga da representação da realidade. Havia o risco de confundir a relação poética com o objeto de estudo ao invés de expandi-la. Ademais, havia uma preocupação de indicar que **nada** não pertencia a um lugar determinado ou à solidez do material que o apresentava. Usou-se, para uma definição mais delimitada, a palavra rastro, que chegava mais perto do que seria **algo**, o que acabou por limitar mais o trabalho.

Mesmo assim, desde o momento em que o objeto de estudo se denominou rastro, ele já era definido como um quase **nada** tácito, que se exemplifica em acontecimentos e surgia entre mínimas percepções e sensações. O que fazia o rastro ser o impulso desta pesquisa era seu êxito em ser ínfimo, mesmo que constante na vida e até quando percebido, escapava-me. O **rastro** propagava incertezas, nunca era exato ou útil, não tomava formas fixas, não evidenciava nada, pois se assim fizesse, deixaria de ser o que era.

Nesse sentido, assim como o **nada**, o **rastro** corresponde a um mesmo objeto de pesquisa, porém com um nome diferente. Essa diferença se deve ao fato de que eles permearam a investigação em momentos distintos. Contudo, ambos se aproximam do conceito de *Inframince* criado pelo artista Marcel Duchamp (1887-1968). A noção de *Infra-mince* ou “infra-fino” é usada como adjetivo ou substantivo em acontecimentos infra-cotidianos, nos quais ocorre um acontecimento crucial e que nem mesmo é notado, dada sua pequenez ou leveza, tal como a da pessoa que passa pelas roletas do metrô no último instante.

O infra-fino também pode ser um entre-acontecimentos difícil de ser localizado ou determinado, como o encontro da fumaça e do odor da boca com a fumaça e o odor do charuto. **Algo** imponderável. Encontro aproximações entre o conceito e meu trabalho, na medida em que ambos possuem uma existência que não comporta uma definição sedimentada. Mariana Silva explica que o conceito possui “definições extremamente elásticas, vindo a ser uma distância que é ao mesmo tempo proximidade e um intervalo entre pequenas percepções” (SILVA, 2018, p.190), de modo que Duchamp usa o termo de diversas formas ao escrever sobre ele: *Inframince*, *Infra mince* ou *Infra-mince*.

Segundo Patrícia Franca-Huchet (2015, p. 41),

O *Infra-mince* é um enunciado de Marcel Duchamp sobre um conjunto de notas evocando aspectos sensoriais e envolvendo percepções da ordem do sensível, da sensação, da linguagem e da complexidade dos jogos de palavras.

O conjunto de notas de Duchamp constitui-se de 46 notas do *Inframince*, que foram escritas a partir da obra *O Grande Vidro (1915-1923)*. As notas são exemplificações e estudos acerca de vários acontecimentos do mesmo âmbito tácito, “sensorial e perceptível infinitesimalmente”, tal como o **rastro**, que pode ser observado nesta nota:

18. A diferença (dimensional) entre dois objetos feitos em série [saídos do mesmo molde] é um *inframince* quando a máxima (?) precisão é obtida. (DUCHAMP *apud* PEREIRA, 2018, p. 36).

A conexão entre o *Inframince* de Duchamp e o **rastro** ocorre no momento em que há uma associação por meio da qual ambos coabitavam uma atmosfera de percepção sensível para e com a criação artística. Silva no desenvolvimento da tese “Zonas de contato: ressonâncias da natureza no infraordinário” aborda questões semelhantes. Ao pensar junto com autoras e autores, ela afirma que “o *inframince* seria também um procedimento experimental, invisível, que assinalaria as sensações em zonas limítrofes” e aproxima o conceito à uma “visão da continuidade do real que atravessa espessuras ínfimas, qualidades sensíveis que desenham as superfícies do mundo” (SILVA, 2018, p. 192).

Assim como as perspectivas do *infraordinário* de Perec e das pequenas percepções trazidas através de Gil e Lapoujade, o *inframince* se vincula a minha investigação do **nada/rastro**, assim como a tese de Silva propõe “uma espécie de exploração ao nível da lupa” (SILVA, 2018, p. 195).

Durante a investigação, o **rastro** foi percebido muito mais como uma fenda mínima entre tudo que não vemos e o que vemos facilmente. **Algo** diáfano e inconstante, despercebido entre os movimentos da vida, mas que contém um vestígio de tempo, de ação. Estando entre presença e ausência, é um fenômeno de desaparecimento. Daí que, entre explorações e avizinhamentos de singularidades práticas e teóricas, para os rastros escolhi como sistema de evocação visual a fotografia, para me auxiliar a entender o objeto de estudo.

Antes mesmo de considerar que o trabalho seria composto pelo encontro entre registro fotográfico e o **rastro**, encontrei no trabalho da fotógrafa norte-americana Francesca Woodman (1958-1981) ressonâncias e particularidades que me interessavam. O trabalho da artista fazia com que eu visse o meu porvir, antes mesmo que ele existisse.

Figura 5 - Conspiracy.



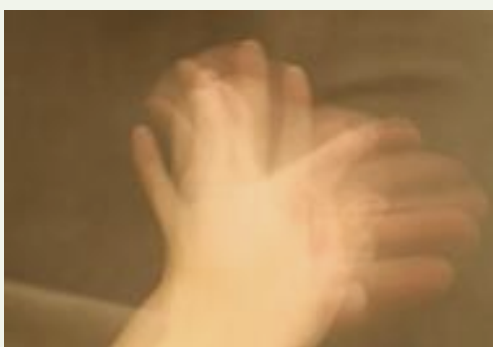
Francesca Woodman, *Fotografia* (1976)

Fonte: <https://www.saatchiart.com/art/Photography-The-Francesca-Woodman-Conspiracy/301399/2>

As imagens produzidas por Woodman são elaboradas em lugares específicos. Em meio a cenas montadas, as fotografias captam borrões de movimento e apresentam características, segundo Fabiane de Souza (2019, p. 26), de “quando o instante da fotografia transborda tempos”. Interessavam-me os aspectos relacionados aos registros fotográficos entre acontecimentos em desaparecimento, o que, portanto, veio a fazer parte do processo de investigação e do trabalho poético.

As imagens a seguir foram as primeiras experimentações fotográficas realizadas com as configurações necessárias para execução visual das características citadas acima.

Figura 6 - Rastros



Fonte: Acervo pessoal (2020)

O trabalho de Woodman ajuda a compreender estas imagens em território de passagem, em uma dimensão do entre-tempos e entre-acontecimentos, no esforço de capturar um **rastro** de que há **algo** entre a imagem e o movimento, que se torna então um registro borrado.

Realizei uma série de registros fotográficos, uma espécie de diário do rastro do movimento, a partir do gesto de escovar os dentes. As imagens a seguir expõem o que foi esse processo:

Figura 7- Série: Estudos do Rastro



Fonte: Acervo pessoal (2020)

A série de estudos do rastro compõe-se de imagens que se fazem no alargamento do tempo de exposição de captura da imagem fotográfica, que simultaneamente envolve o desvendar de **algo** oculto em **nada** e a busca por aquilo que não está evidente e experiências cotidianas e técnicas que abarcam a passagem do tempo. Em congruência, essa configuração abre a imagem fixa em evidências de temporalidades e de vazios, de movimentos e de intervalos. Os rastros em condensação de tempos, como resultado da sobreposição de tempos possibilitada pela fotografia, extrapolam o instante em um transbordamento de coexistência e evidenciam a matéria sobre a qual momentaneamente o **nada**, em seu estado cambiante de ser, se deposita.

Figura 8 - View of the Boulevard Temple



Louis-Jacques- Mandé Daguerre (1838)

Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Boulevard_du_Temple_by_Daguerre.jpg

Ainda a respeito da sobreposição de tempos, cabe observar o daguerreótipo “View of the Boulevard Temple” de 1838, realizado por Louis-Jacques-Mandé Daguerre, tecnologia a partir da qual a exposição estendida à luz e ao fluxo intenso de pessoas na rua foi suficiente para invisibilizar a presença delas. Portanto, trata-se de um procedimento de expansão do tempo de exposição da imagem à luz que provocou o desaparecimento.

Além das ocorrências verificadas nos extremos dos efeitos visuais, entre a desapareção literal e a precisão descritiva, delineia-se um território de intermédio assinalado pelas formas de inscrição, como o borrão, o tremido,

o desfocado e as sobreposições de imagens [...] o que surge como um paradoxo [...] fundamentadas em uma suposta função duplicadora da imagem (FATORELLI, 2013, p. 44).

Há no instante fotográfico estendido, bifurcações temporais que evidenciam simultaneamente o aparecimento e o desaparecimento. Há neste lugar de intermédio, uma imprecisão, uma flexibilização dos limites dos corpos que se movimentam, como as pessoas em “View of the Boulevard Temple”. Isso proporciona uma visibilidade expandida, que inclui micro acontecimentos e percepções de temporalidades singulares, como fazer ver **nada**.

A série “Estudos do rastro”, que se deu em nuvens de movimento, apresenta algumas características do que Fatorelli (2013) apresenta como "entre-imagens". Nomeadas assim por Raymond Bellour, estas imagens frequentaram uma via de mão dupla, entre imagens estáticas e imagens em movimento, em um território incerto, com características visíveis aqui e nos vídeos deste mesmo trabalho (borrados, tremidos, modificações de ritmo de imagem em movimento, *close*).

Figura 9 - Sequência de Zoom de “AQUI Ó”



Fonte: Acervo pessoal (2020)

Em produções como estas “a temporalidade singular da fotografia instantânea encontra-se convertida em temporalidade múltiplas e variáveis” (FATORELLI, 2013, p.28). Da mesma maneira que o olhar/sentir/perceber, o entorno passou por uma conversão do olhar. O rastro parte do **nada** e é parte do **nada**, e ao mesmo tempo se dá em parcelas de **algo**, como a ponta de um iceberg sinalizando que há muito mais superfície submersa. O rastro indica alguma coisa submersa, imersa nos espaços entre os tempos, os acontecimentos, os movimentos. Mesmo que este componente submerso ou invisível ao qual faz menção seja uma realidade em si ou uma essência, ele “existe” apenas de modo indireto, de modo indicativo, como **nada**.

Percebo que os Estudos do Rastro se aproximam do gesto de criação de um objeto artístico por si mesmo, que não é a criação de algo específico, mas o “Gesto como exposição de uma medialidade sem fim e comunicabilidade não de algo, mas de uma comunicabilidade” (AGAMBEN, 2018, p. 3). Ao visitar esta parte do processo do trabalho, notei contrastes conceituais entre o que as imagens pretendiam se tornar e o que elas apresentavam, pois na época de construção do projeto, eu já sabia que os recursos que eu estava utilizando para desenvolver o trabalho artístico não eram suficientemente nítidos em relação ao objeto de estudo. Eu pensava assim: “existem suspensões poéticas mesmo quando e onde pensamos não haver nada”. Acreditava que aquilo que torna o rastro o que ele é, era a incerteza do seu ser. No estado atual da pesquisa, tudo está a favor da ideia de um suspiro ao redor do inapreensível rastro, afinal, ele nunca deixa de ser uma passagem. Mesmo com as tentativas de registros, ele jamais deixa “o valor, não reside na forma, mas no inframince da incompleição da forma” (MANNING, 2016, p. 39).

Ao invés de encontrar um suspiro, como já dizia o título do projeto de pesquisa, eu me deparava com o que poderia estar mais próximo de ser um sopro. Um sopro como o que enche uma bolha, quase invisível, que estoura e vira **nada**, continua a ser **algo** e segue. Aparece, desaparece e reaparece. De que outras maneiras seria possível comunicabilizar estas “incontornáveis formas do nada” em poéticas visuais? Os subcapítulos a seguir tratam dessa questão.

3.2. PASSEIOS

Na segunda fase da pesquisa, passei a perceber o espaço e o tempo de forma dilatada para poder farejar, tatear, perseguir o que era aquele **algo** – e não apenas o que eu chamava de rastro. Assim, ao acolher essa suspeita e incerteza sensível como parte metodológica do trabalho, estava eu igualmente a perseguir, procurar e experimentar outros meios e procedimentos que pudessem fazer mais sentido com relação ao objeto de estudo.

Durante esta fase da investigação, eu entendia que a percepção e a experiência de ver estavam fundidas à vivência. Portanto, o corpo e suas sensações exerciam uma função primordial para a percepção, a maior consciência e o pensamento sobre/do objeto de estudo e, somente interligada ao estudo dele, poderia me aproximar da comunicabilidade do **nada**.

É disto que trata *“Los ojos de la piel: la arquitectura y los sentidos”*. Ao falar sobre a relação do corpo com a arquitetura, Juhani Pallasmaa traz uma perspectiva interessante para esta investigação: “todos os sentidos incluindo a visão, são extensões do sentido do tato [...] todas as experiências sensoriais são modos de tocar” (PALLASMAA, 2006, p. 10; tradução minha), de atravessar o mundo ou de me deixar ser atravessada por ele. A partir daí, a pesquisa aproximou-se da relação entre o corpo e o ambiente, não necessariamente arquitetônico, a convite da experimentação perceptiva, num estado de atenção e de disponibilidade do corpo em busca de tocar o oculto e de se deixar ser transpassada pelo **nada**. Depois de algumas experiências, ficava cada vez mais evidente que as experimentações deveriam estar imersas no contexto cotidiano, assim como também, numa espécie de “clima” adequado a elas. Durante algumas semanas, os passeios de bicicleta ao entardecer se tornaram parte do estudo, quase que diariamente. Foram realizadas gravações em áudio dos passeios, que registraram as passagens e as indas e vindas no andar de bicicleta. Esses registros podem ser acessados integralmente nos links a seguir:

Áudio 1: [Tia foge do cachorro](#)

Áudio 2: [Dia de vento](#)

Áudio 3: [Subida íngreme](#)

O som do passeio de bicicleta traz ritmo, movimento, interações, passagens de todo tipo – passar, ser passada, transpassada –, além de fluxos, vazios, cheios, juntamente ao tumultuoso interstício entre dia e noite de uma cidade pequena. Estar em passagem é algo redescoberto, ressignificado a cada acontecimento e o que pode haver entre eles. Houve o contato com a potência de unir a atenção e a disponibilidade do corpo, com uma atmosfera de passagem à penumbra, onde não existe um limite preciso entre dia e noite. Através da instauração desse clima propício à experimentação e experiência do objeto de estudo, tudo acontecia em meio a uma espécie de meditação.

Os arquivos em áudio de incontornáveis formas do nada dialogam com outras propostas. Uma delas é o trabalho da artista Raquel Stolf exposto em São Paulo, 2006, chamado de “Grilo”, no qual ela disponibilizava três bicicletas com equipamentos de áudio com o ruído de um grilo nos bagageiros e assim propunha ao público realizar micro intervenções sonoras no ambiente urbano. Além de ser o mesmo meio de transporte e o mesmo meio de linguagem utilizados nas propostas, ambas se dão em movimentos e em sentidos diferentes: de captação e intervenção de um ambiente em outro através de micro percepções sonoras e, aqui, de simples captação para revisitação posterior à experiência das sonoridades micro perceptivas presentes entre alguma coisa acontecer e nada acontecer.

A repetição está em ambas, embora com um sentido diferente: lá de captação da percepção dos outros; aqui de captação de minha própria percepção. Um ao lado do outro, fazem pensar sobre o que há entre os silêncios, os ditos “nadas” de cada ambiente, e a diferenciação que acontece em cada um de nós, pelas distintas apreensões, de atenção, surpresa, indiferença ou mesmo assombro, e dependendo de qual ambiente frequentamos. Porém, em ambos pode-se dizer que o corpo atua como o vetor de sentido da obra, de acordo com a sua disponibilidade.

Fica explícito, então, como a cada nova experiência a investigação reorganizava-se e encontrava-se mais caminhos e elementos estimulantes para agregar e fortalecer a pesquisa, a fim de formar e dar existência poética ao nada.

Em meio a tanto ruído e deslocamento há um espaço para o nada. Seja em uma espera pelo silêncio ou pelo que é previsível que aconteça, pela calma da repetição ou pelo desconforto do repetitivo. Os áudios evocam relações íntimas com o infra-cotidiano de quem ouve.

3.3. ESTADO DE DISPONIBILIDADE DO CORPO

Um dos caminhos descobertos no decorrer deste percurso experimental investigativo é a relação entre corpo, mente e ambiente em experiência poética.

A disponibilidade do corpo permite compreender que ele é como o veículo do **nada** através das experiências. Elas acontecem no corpo vivido, como uma existência no mundo, e com o corpo vamos a elas e às coisas, numa metamorfose com **algo** (virtual) que atualiza o **nada** em um clima singular e próprio ao corpo, pois é o corpo que o sente. Através de variados meios como poemas, fotografia e áudios, foi possível dar existência sensível e comunicabilidade visual e poética à investigação.

O estado de disponibilidade do corpo foi essencial para a investigação desde o início do trabalho. Percebeu-se a necessidade de encontrar uma definição para esta atmosfera que é semelhante à preparação para meditação. O clima a ser atingido aqui abrange um tanto de entrega, empréstimo de si, mas também de “ausência de consciência de si” (GIL, 2005, p.10), como um tipo de vibração, de percepção e de captação conjunta do instante.

O exercício de ver não só com os olhos, requer que se veja com o corpo inteiro, com todos os sentidos (PALLASMAA, 2006), ver consigo mesmo por inteiro junto ao ambiente, em um estado em que os sentidos se misturam com o entorno. Ver com o que há de si que transborda o corpo e alcança o **nada**, que é a própria vida em sua natureza imprecisa, em seu estado cambiante de ser. É preciso disponibilidade de tempo e de liberdade para estar com o corpo junto das coisas, como nos passeios, em que há sincronias de ritmos e velocidades entre meu corpo, o ambiente em declive ou acline e até mesmo outros corpos que passam. Simultaneamente, tentar acompanhar o ritmo impreciso do entardecer, tudo isso é próprio da disponibilidade do corpo. Esse estado é quase um exercício de abraçar o instante, uma postura individual de investigação poética de transmutar-se entre o estado de matérias que escapam à natureza dos olhos, mas não das sensações, e o campo das artes visuais.

A breve descrição da escritora Matilde Campilho ajuda a situar este estado de estar desperto, de disponibilidade do corpo à percepção infra-experiencial do **nada**: “Alguém profundamente acordado, vivendo num intervalo terno entre o sono e a

agilidade” (ARAÚJO, 2016, s/P). Trata-se de um estado de abertura, que permeia entre percepções de forças micro cósmicas. Um movimento íntimo, que acredito ser “de abertura em nós, de múltiplos possíveis”, que “permitirá os devires - *outros reais*” (GIL, 2005, p. 31).

Por fim, parece que o corpo é o lugar privilegiado de uma relação com o fora, que não é outro lugar e sim nenhum lugar ou melhor, o lugar do **nada**. O grau-zero da visão, a partir do qual é possível ver aquilo que faz ver, parece ser conquistado junto ao estado de disponibilidade do corpo. Por ele ser parte inseparável do mundo, não o contempla de fora, mas o expressa por dentro. Não está fora do espaço, fora do mundo, mas os habita. Ele é um pedaço do mundo, sempre coisa entre as coisas, como na bela descrição de Michel Serres:

O corpo dobra-se, curva-se, adapta-se, gozando de pelo menos trezentos graus de liberdade, desenha dos pés à cabeça ou à ponta dos dedos um caminho variável e complexo entre as coisas do mundo, cambiante como uma alga no fundo da água, mil e um caminhos de circulação (...) Conhecer as coisas exige que nos coloquemos primeiro entre elas. Não apenas em frente para vê-las, mas no meio de sua mistura, nos caminhos que as unem, a dama do unicórnio segura firmemente na mão direita o bastão azul salpicado de crescentes e, na mão esquerda, o único corno do animal, o tato está situado entre, a pele realiza nossas circulações, o corpo desenha o caminho atado, ligado, pregueado, complexo, entre as coisas a serem conhecidas (SERRES, 2001, p. 76).

Existe então um circuito entre o corpo e as coisas, que vai desde as ínfimas até as elevadas percepções, como na imagem do tato que percorre desde as patas do animal, reverberando em seu chifre e na mão da dama que estende o outro braço e seu bastão até tocar o céu. Esse circuito faz com que o corpo seja sensível, como o resto do mundo, e ao mesmo tempo sinta as coisas. Ele é um sensível entre outros, mas dotado de sensibilidade. Por isso ser um corpo, ver e sentir com ele é estar imediatamente em meio às coisas e sentir a partir delas, de dentro do próprio mundo sensível. Isso se distingue de uma relação frontal com as coisas, como escreve Serres, porque ela colocaria uma distância entre o corpo e o mundo, como se houvesse uma diferença de natureza entre eles. Todavia, enquanto o corpo também é um pedaço do mundo, feito do mesmo material sensível que ele, o corpo sente tudo aquilo que existe para ser sentido, dos pés à cabeça, da terra aos céus. O corpo é sensível como os outros corpos, e em estado de disponibilidade de ser sensitivo, acessa o privilégio da experiência de um mundo, pelo qual passa a experiência do **nada**.

3.4. POEMAS

As escritas livres foram produzidas durante todo o processo de experimentação, mas de modo menos pontual que o restante das experiências, que se deram em períodos específicos da investigação. Os poemas constituíram-se como meio possível de falar sobre o **nada** em suas características diáfnas, intangíveis e intransponíveis. A escrita poética foi um dos meios mais usados para entender “as incontornáveis formas do nada” e também no exercício para explicar o que era **algo** em **nada** e onde eu o percebia. Esse é o único meio que passou por todas as fases da investigação e de criação poética.

Há uma ordem cronológica de criação dos poemas, mas eles não seguem nenhuma lógica ou regulação de exposição e leitura. Eles podem ser lidos em ordem aleatória, como qualquer um dos arquivos que compõem este trabalho artístico.

O primeiro arquivo realizado durante o processo de criação, que agora se intitula “abrir”, é um fragmento de uma escrita maior feita no dia em que percebi o objeto de estudo, que na época chamei de **rastro**. A escrita inicial foi realizada ao dar abertura ao fluxo de pensamento, intenso, inconstante, desconexo; e aos poucos foi adaptada conforme o que era relevante para investigação, até apresentar-se como está.

ABRIR

*às vezes
o corpo perambula sem pens ar*

faz esquecer

*o que far ia
faz bem o que pensou
que
não faria*

sabe,

*quando esquecemos o que
íamos fazer em um lugar
e voltamos*

*para onde está vamos antes
em busca do
rastro_____ de pensamento que*

*deixamos onde está vamos?
durante alguns instantes não faz sentido
estar onde estamos,
porque parece que de a l g uma ma neira
o tempo nos pulou?
abriu uma brecha*

O poema “deixar passar e morrer aberto em mim” inspira-se parcialmente em Manoel de Barros, principalmente o título, pois vejo relação entre o verso do autor “O dia vai morrer aberto em mim” e a imersão do poema em dias que passam como se acontecesse **nada** e em tempos que na memória não possuem um sentido sensato. Assim como no caso do autor, este poema fala sobre **nada** e fala também sobre a vida, sobre intervalos e passagens. Expõe aberturas de si, que geram fendas de perspectiva e confusões existenciais. Este poema tem elementos da escrita inicial, traz aspectos do cotidiano e da vida em quarentena, foi revisitado e acrescentado, algumas vezes.

DEIXAR PASSAR E MORRER ABERTO EM MIM

*o bom de quando chove
é que a gente ouve menos as coisas do mundo
lá de fora
e também
presta menos atenção nas nossas vozes
a chuva*

dá

*um tempo
da gente mesmo
tira um pouco da paz que
não é mais paz
é inquietude
eu olho o calendário
e mesmo fazendo a menor diferença
quero sair
no sábado
ai eu tomo uma taça de vinho
e fico*

*na parede do meu quarto
o sol desfila durante a tarde
às vezes desfilo com ele
mas quase sempre só observo ele indo embora
pra voltar amanhã
e assim
ilumina nossas rosas
a água tem gosto
as unhas já estão crescidas
os inços evidentes
já passou da hora de ir dormir
e noites adentro
me sinto*

desperta

*mesmo quando de olhos fechados
me sinto uma sobra do que eu deveria estar sendo
e
é tão bom
não se agarrar ao presente
não como uma coisa*

sólida

apesar de sempre permanente.

um intervalo _

Outros poemas, como “infinitude de afundar na abertura” e “força incontornável” tiveram influências de aspectos e ideias submersas nos vídeos, que formam a produção videográfica do agrupamento de arquivos do trabalho artístico. O vídeo foi a última linguagem de experimentação inserida na investigação, portanto estas escritas são as mais recentes. Ele ocorreu em tentativa de descrição ou captura descritiva de momentos vividos durante a realização dos vídeos, da atmosfera entre o **nada** e o corpo, em meio a movimento e pausa, desaparecimento e deslocamento.

INFINITUDE DE AFUNDAR NA ABERTURA

*do meio da árvore
em deslocamento
nos transpassares e perpassares*

uma densa
desestabilidade dança com olhar
goza com o corpo
o vazio cheio
em si
na penumbra do afundamento da visão
em interstícios
não tão imprevisíveis
sopros gentis de infinitudes escondidas
em nada
de tudo que parece ínfimo
por mais que abundante
desaceleradamente exuberante
em tempo
sem fim
sem começo
em meio

FORÇA INCONTORNÁVEL

nada e toda
singular
a condição de
queda da água
a f u n d a
barulhenta e silenciosa
em ritmo de acompanhar
falhamente a queda
não me ouço
e sigo
em queda
ritmo de deslocamento em caminhada como que se pudessem ser repetidas mil vezes,
sempre singular
na perspectiva
de busca
da pausa
permanente
entre
o inefável relato ou a captura
de um instante ilimitado

do contrafluxo
da imensidão

e m p ouco

emuitopouco

e m q u a s e n a d a

n a d a

a t a d a

a d a

á g a

a u a

a

Há também a escrita apresentada na introdução deste trabalho acadêmico junto com a imagem da fenda. Essa, foi pensada e criada como composição à imagem, ou seja, como elementos que se unem em um arquivo composto por dois meios visuais diferentes que se complementam.

Os poemas apresentam tentativas de descrever, envolver, contextualizar este mistério das formas do **algo em nada**, através de escritas que fazem parte das experiências de “ver” o **nada** incontornável. Por outro lado, nem as escritas e nenhum outro arquivo pretendem desvendar o que há de oculto enquanto evidente ou mensurar níveis de incontornabilidade do **nada**. Esta variável parece-me imensurável.

Os poemas que estão presentes ao longo do desenvolvimento do capítulo anterior de forma grifada são, cada um deles, um arquivo criado durante este processo de experimentação do objeto de estudo. Eles foram inseridos ao longo do texto com a intenção de que não dependessem um do outro (o texto e os poemas). Pretendeu-se, com isso, criar um espaço em que a poética e o texto se encontrassem de forma a se correlacionarem, como o **nada** e o infra-cotidiano, em uma relação de independência e coexistência. Coexistências independentes da percepção delas, com relações ínfimas que não podem ser bem definidas ou delimitadas, pois mesmo que os poemas e o texto do trabalho falem sobre o mesmo objeto, **nada**, cada um fala à sua maneira a respeito deste **nada** que é, então, tornado **algo**. Portanto, há uma vizinhança entre eles quanto ao tema de que tratam, embora possam muito bem significar por si mesmos este tema. É da natureza do **nada** se expressar em todas as coisas, embora nunca da mesma maneira, porque

ele é indeterminado e incontornável em si mesmo, e exige da artista uma criação para que ele seja atualizado sob a forma de **algo**.

3.5. VÍDEO

Em meio às experimentações e experiências poéticas realizadas durante o trajeto de criação e produção poética foram feitos uma série de vídeos experimentais. Os vídeos foram muito importantes para que eu olhasse para mim mesma, como corpo que experimenta o ver, o fazer ver e a criação, junto do ambiente e de elementos dele, com o auxílio de ferramentas técnicas, como o celular. Durante esse processo de execução dos vídeos, houve uma direção da produção das imagens orientada no sentido estético da não-qualidade da imagem, com o uso de ferramentas condizentes com o contexto de criação pandêmica. Interessava mais aproveitar os sopros da atmosfera da experiência de percepção do **nada**, por meio do estado de disponibilidade do corpo com a ferramenta disponível e mais acessível a qualquer momento: o celular.

No decorrer desse período da investigação, produzi um vídeo que reúne experimentos feitos de dia e de noite, que utilizam recursos de câmera como movimento, *zoom* e foco, numa multiplicidade de durações e com diversos tipos de transição. A produção videográfica de incontornáveis formas do nada, intitulada “AQUI Ó”, será comentada neste capítulo².

Em trechos do trabalho “Não sei como sou” (1986)³, figura 10, de Bill Viola, encontrei um modo de pensar em temporalidades, estados e conexões íntimas e comuns, naquele caso, a partir da sutileza e força de eclosão do pinto do ovo.

Ambos os trabalhos se relacionam com a lentidão, com aquilo que acontece entre deslocamentos, movimentos e pausas apresentados em tempos de observação estendidos e atípicos ao espectador contemporâneo, para o qual pode parecer não estar acontecendo nada, enquanto, pelo contrário, existe **algo** neste **nada** em acontecimento. A lentidão não é uma pausa no tempo, mas aquilo que faz ver a sua organização cheia de pequenos acontecimentos. O tempo lento do **nada**,

² “AQUI Ó” Pode ser acessada no link a seguir:

<https://drive.google.com/file/d/1IHZYKxHybp6LHicmgCdl6weoUT1a6XPv/view?usp=sharing> .

³ Como o trecho “Egg Hatch - I Do Not Know What It Is I Am Like” (1986), disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=qs5nShDSkeU>

expresso nas imagens do rastro, nos poemas sobre o entardecer, e também nos vídeos comentados aqui, é um tempo ínfimo, presente no âmago das coisas, e só pode ser apreendido pela pessoa que espera, pacientemente, o ovo eclodir, o dia morrer e o **nada** nascer.

Figura 10- Não sei como sou



Bill Viola (1986)

O nome "AQUI Ó" coloca a expectativa de que algo vai acontecer, e do qual não podemos antecipar nem a imagem, nem a forma. "AQUI Ó" nos lembra de que para ver o que ali se apresenta não existe outra alternativa a não ser esperar - espera esta que abre uma fenda através da qual o espectador pode ver o ínfimo dos acontecimentos, no entretempo lento dos tempos marcados. O título força uma curiosidade de que algo será visto. A lentidão aumenta a espera, e a espera quebra a expectativa. É nesse meio entre a espera e a lentidão do vídeo que se faz ver, quase sem querer, o **nada**.

Figura 11 - Imagens do vídeo "AQUI Ó"



Fonte: Acervo pessoal (2020)

Os vídeos apresentam características de imagens híbridas, imagens que mesclam elementos entre o vídeo e a fotografia convencional. Dessa forma, para além dos registros dos rastros, percebe-se a presença de características de “imagens-limbiares” nos vídeos que são realizados em deslocamento, portanto, acompanham o movimento do corpo, passam por momentos tremidos, de transição do foco, etc... Isso aparece tanto nos vídeos iniciais separadamente, como no compilado na montagem “AQUI Ó”. Trata-se de uma imagem sem definição nítida: indefinição a respeito daquilo que nela aparece, in-definição a respeito de seu início e de seu fim, mas sobretudo in-definição porque ela não possui limites precisos (entre movimento e pausa, figura e fundo). Por isso é tão importante neste trabalho haver mais de um meio de assinalar a in-definição do **nada**.

Trabalhei com o *loop* em diferentes momentos. O *loop* é a repetição contínua da sequência de imagens para que não se possa estabelecer um início e um fim para o vídeo. Este recurso está diretamente ligado ao trecho de um dos poemas, quando se refere à relação entre o corpo e o **nada** serem, repetidamente, sem meio, sem começo, sem fim, ou em constante aparecimento, desaparecimento e reaparecimento. Nesta produção é possível refletir mais uma vez sobre como o momento de experimentação se caracteriza por deixar-se permear por um estado de disponibilidade do corpo, que acontece em um horário entre dia e noite. Quanto à dinâmica de aparecimento, desaparecimento e reaparecimento de **algo**, ela também justifica o uso do *zoom*, como ferramenta visual que permeia entre as figuras e os fundos da imagem, com o interesse de alcançar espaços de expandir a visão de maneira menos frontal e em perspectiva mais singulares, como em direção ao chão.

Duchamp estudou o privilégio do olhar na arte; notou que o sistema de arte tradicional era construído para o olhar e, sobretudo, para agradar o olhar, no que chamava de "arte retiniana". Numa direção contrária, seu trabalho buscava incomodar o olhar e propunha uma reflexão a respeito deste incômodo e sobre como se vê e se faz arte. Um exemplo é a obra “A fonte” de 1917. Assim, trazia à tona uma dimensão da visão não apenas agradável e bela, mas desagradável e contingente.

Figura 12 - A Fonte



Marcel Duchamp (1917)

Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ready-made#/media/Ficheiro:Duchamp_Fontaine.jpg

Expandir a visão também significa desestabilizar o privilégio que ela tem sobre os outros sentidos e na cultura ocidental. Para além do que Duchamp propõe, é preciso desestabilizar ainda seu caráter excessivamente frontal, objetivante e que dá contornos precisos àquilo que vêm, junto com a ajuda do corpo como um todo, para reorganizar a visão buscando outros horizontes e contornos menos objetivos. Quase como desenvolver uma meditação do olhar (de si com o mundo) – como no oriente, a meditação é realizada ou induzida junto ao silêncio – (de si com o mundo).

A faixa preta de transição no vídeo, além de ser um vazio visual, opera de maneira que o vídeo não possua início ou fim. Os sons e os ritmos da produção acalmam e recomeçam mais cheios neste ponto. As gravações dos três passeios estão intercaladas por um abafamento, diminuição ou alteração do som e se somam, um de cada vez. Isso acontece, de maneira semelhante, em dois momentos ao longo do vídeo sem *loop*. Na cena da água, na qual os pés afundam e a imagem e o som desaparecem; outra vez, na cena das borbulhas.

Figura 13 - Imagem de “AQUI Ó”



Fonte: Acervo pessoal (2020)

Na cena em movimento com a bola de gude, as coisas começam a ser olhadas a partir de algo ou alguém que faz parte delas – o olho côncavo/convexo da bolita. Ela demonstra que as coisas podem enxergar umas às outras, que não apenas o nosso olho “vê”, e ao mesmo tempo faz referência ao modo como vemos a partir delas, com elas, para além delas. Ela abre à profundidade do cenário, refletida pela bolita esférica e transparente, distinta de uma tela chapada, opaca e sem contexto (isolada). Com a bolinha não saímos do ambiente para olhá-lo, como na representação em uma tela, mas imergimos no ambiente, para apresentá-lo. E isso envolve uma desestabilização do ver. Nas palavras de Pallasmaa, “na cultura ocidental a visão foi considerada historicamente como o mais nobre dos sentidos e o próprio pensamento foi considerado em termos visuais. Já na Grécia clássica o pensamento se embasava com segurança na visão e na visibilidade” (PALLASMAA, 2006, p.15).

De fato, temos o costume de dizer que vemos algo do mesmo modo que pensamos: “eu vejo”, digo quando entendo ou capto a ideia de um texto. Entretanto, em sua crítica ao que considera o “ocularcentrismo” do ocidente a ditadura do olhar é maior, e não se resume apenas ao pensamento, mas também ao modo como nos relacionamos e até criamos. “O olho hegemônico trata de dominar todos os campos

da produção cultural e parece debilitar nossa capacidade para a empatia, a compaixão e a participação no mundo” (PALLASMAA, 2006, p. 21).

3.6. O MAPA

O mapa é o agrupamento dos diversos arquivos de registros das experiências, em que importa mais a interligação do que a ordem de visualização. Dessa forma, o trabalho poético se apresenta em uma parede fixa, dentro da galeria em formato de um mapa de ideias. Essa disposição dos arquivos indica um status de um processo aberto, no qual há diversos caminhos possíveis para vê-lo, sem início, meio ou fim pré-indicado ao olhar do espectador.

O agrupamento é composto por todos os arquivos que foram tratados neste capítulo, além de espaços abertos. Partes desse mapa de ideias que estão abertas são, além de **nada**, uma proposta de pensar de que outras maneiras seria possível preencher este espaço de/sobre **nada**, já que é da natureza deste trabalho manter aberturas.

O mapa, então, torna-se a coleção de vivências das “incontornáveis formas do nada”, uma coleção de **nadas**, de pesos e intensidades, ritmos e temporalidades, poemas e visualidades de **nadas**, em arquivos experimentais. Um trabalho rizomático, que se dá nas relações ínfimas da vida e que se expande em diversas direções e por diferentes meios.

Figura 14 - Exemplo de construção do mapa de arquivos experimentais



Fonte: Acervo pessoal (2020)

4 - In-conclusões: ENTRE O PESO E A LEVEZA DE NADAR

O poema "Água" de Francis Ponge (2000), aborda um elemento que por muitas vezes perpassou as experiências desta criação. A água com todo seu peso, que é a grande ênfase do autor no poema, também está presente no trabalho poético, com evidência nos poemas e no vídeo. Ponge, fala sobre os líquidos preferirem obedecer ao próprio peso, do que a manter qualquer forma, e como há nisso um tanto de equilíbrio instável, necessário à água para ser, correr e se mostrar a nós. É nesse vício pelo seu peso que a água é vulnerável e passa a ser explorada por nós. Ademais, ainda é nesse peso que nos mostra o modo como nós percebemos, pois "ela me escapa e, contudo, me marca, independentemente de minha vontade" (PONGE, 2000), é inquieta, fugaz e sensível às inclinações.

A intensidade entre o ínfimo e o trabalho artístico também está no desligamento por algum momento, na desconexão da consciência, no olhar para o interior, ao deixar o próprio peso ser intenso, como se o nada nos habitasse, assim como habita os infra-acontecimentos. Este trabalho tenta lidar com o que não se pode controlar - esse é o movimento que gera a pesquisa poética.

Como ver o nada? Como dar a ver o nada? Como na experiência visual do buraco negro, em que ele se mostra pelo seu entorno, pelos corpos celestes que estão sendo tragados pelo seu horizonte de eventos, o nada também possui um peso máximo, imponderável, e que traga tudo, mesmo a luz, a visão e a visibilidade. Em uma absorção sem volta, se faz um nada por excelência, que existe, que tem densidade. Nada não é leve, é intenso. Pode ser sutil, como pode ser tão pesado quanto a água ou tão denso como um buraco negro.

É por essa razão que foi preciso, para mim, mergulhar na in-visibilidade para descobrir sua relação com a visão, algo próximo dos "virtuais" de Lapoujade (2017) ou ainda dos "possíveis" citados por Gil (2005). Se, supostamente, fosse possível extrair o nada de perto de tudo, ele existiria com mais evidência, mas igualmente inexistiria como nada. É por isso que as micropercepções se relacionam intimamente com as macropercepções, tal como na referência a Leibniz (GIL, 2005) de que vemos nitidamente as ondas do mar, inteiras em seu espetáculo, e confusamente cada uma das gotas que as formam, numa visão que é misto inseparável de clareza e confusão. Mas é preciso perguntar se isto não é um reflexo invertido de cada uma das micropercepções que as formam, virtualmente distintas entre si e obscuramente

percebidas.

A experiência de perceber a existência do **nada** abrange valores de significância que reconstróem o modo de ver de maneira singular. Como uma fenda em seu próprio ser, que abre possíveis devires poéticos para o nascimento de um objeto artístico. Para a criação artística, escolhi um meio de lidar com o que eu não controlo - **nada** - e entender essa instabilidade dada pelo seu peso, como quando Barros diz: “o que não sei fazer desmancho em frases. Eu fiz nada para aparecer [...] perder o nada é um empobrecimento” (BARROS, 1997, p. 63).

O trabalho de Leticia Cardoso, na figura 14, se conecta com um nó forte na trama desta investigação, pois ambas são poéticas que sempre estão em movimento. A tentativa inicial da artista era capturar as sombras dos pilares através da lona, mas o vento e os meninos que a seguraram sem saber do que se tratava tornaram a ideia em uma brincadeira de captura, que torna a intensidade mutável do vento visível nos balões. “Ele movimenta-se de acordo com o ritmo do vento que o preenche e o esvazia adquirindo formas instáveis e instantâneas” (CARDOSO, 2005, p.31).

Figura 14- “Como capturar o vento?”



Leticia Cardoso, Vídeo (2001)

Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra36328/como-capturar-o-vento>

Essas foram tentativas de lidar com a captura de **algo** infinitamente cambiante, que existe em intensidade, como o vento. Tanto o trabalho de Cardoso, quanto "incontornáveis formas do nada" tratam desses imponderáveis. Nutrem-se de

dúvidas, como nos mistérios do Aleph e na evidência obscura da carta roubada. Nutrem-se também da curiosidade sobre o mínimo, nos in-limites entre as zonas de contato cambiantes (mutáveis, vividas), assim como das pequenas percepções, infraordinárias, inframíncies, e das imagens limiáres (ou entre-imagens).

Como um entardecer, podemos pensar como este trabalho in-conclusivo por natureza pode, afinal, ter um “fim” ou preparar o caminho para o que acontece após ele. No vídeo do objeto artístico observamos a sombra de árvores num sofá. Este é mais um exemplo de como ver com as coisas, de habitá-las a partir do meu lar e do meu olhar. Existe uma profundidade da visão e do pensamento nas coisas, junto delas, e que leva a ver além delas mesmas, outras coisas. É possível ver a intensidade do vento que bate nas árvores, a partir do modo como elas se envergam, que por sua vez se reflete como sombra no tecido do sofá. Uma diversidade de sensíveis nesta visão única: o sol, a sombra, o vento, a árvore, o tecido e alguém que junto e através de todos estes elementos enxerga **algo**. Uma percepção que ganha profundidade através das coisas, pois está junto delas, como no caso das borbulhas. Esta profundidade e este vazio nos aproximam do **nada**, pois envolvem uma certa lentidão, uma certa densidade. Um tempo e uma profundidade próprios, então, apropriados ao **nada**.

A profundidade mostrou-se reveladora neste trabalho, também na experiência do zoom que desloca o foco entre galhos e nuvens. As nuvens que são fundo e passam lindamente sem serem notadas, como **nada**, entre os galhos, antes do zoom. Elas estão ali, fazem parte do tema, antes mesmo de se destacar, para que num segundo momento os galhos desapareçam, passem a ser fundo e contribuam com a imagem das nuvens, que em seguida nos mostram. A imagem videográfica demonstra isso muito bem, pois ela “mostra” uma linguagem própria à visão. Nós sabemos imediatamente que é necessário perder em fundo aquilo que ganhamos em figura, numa espécie de saber que é do corpo e não do pensamento; e é nesse ponto que o som também contribui para esta percepção além da visão, explicitando que é com os diversos sentidos, não apenas com ela, que percebemos **algo** qualquer e **algo em nada**.

Para ver o **nada**, assim como para ouvir o silêncio, é preciso um processo. Como nadar e estar em duas superfícies, em cima da água e dentro dela ao mesmo tempo, nós tentamos nos manter num equilíbrio de pesos. Isso faz com que a

relação entre peso e leveza, de nosso corpo com a água, revele a relação de leveza e peso que permeia nossa vida. Nenhum se sobressai, quando se nada (na água) e quando se lida com o **nada**. Não é possível mergulhar totalmente no **nada** sem perder com isso a consistência da realidade e de sua figuração (em imagens, sons, sentidos). Nos perdemos no afundamento, pois perdemos o fundo a partir do qual **algo** pode aparecer. Mesmo assim, é preciso afundar-se um pouco e a cada vez no ambiente em que estamos, se é isto o que procuramos sentir.

Aquilo que aparece entre meu corpo e o **nada** pode ser expresso pela relação do meu corpo com a água, em que os dois se tocam, dependem um do outro no jogo do peso e da leveza, como jogo da revelação e do ocultamento. Quis mostrar isso tanto com a imagem de pés afundando no **nada** da água, quanto com o som que eles “escutam”, que se modifica e se perde ao afundar nela. Não vemos só com os olhos, nem escutamos só com os ouvidos, mas com o todo o corpo. A água que silencia os ouvidos dos pés e acalma com seu peso, faz entrar em um ritmo singular, que nos precipita ao **nada**. Portanto, como a relação entre peso e leveza permite o contato entre as duas camadas, outro modo de dar-lhe sentido é a relação entre movimento e pausa, essencial para que nademos o suficiente para não afundar e perder o sentido ou para não nos mantermos acima da água e nem senti-la. Este trabalho é testemunha desse movimento ambíguo. Manter-se entre: nadar. A concretude/sentido do **nada** está no nadar. Para ver o **nada** é preciso nadar com a visão. Assim como vemos com a bolinha e com o sofá, vemos com a água na medida em que nadamos com ela, e neste nado o **nada** aparece. É preciso nadar para que o **nada** apareça. Nadar, esta é a dança do olhar.

REFERÊNCIAS

ARAUJO, Rafael Soares de. **Fevereiro** - Matilde Campilho. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=a2u1D4i-C48&t=212s>>. Acesso em: 11 Nov. 2020.

_____. **Por uma ontologia e uma política do gesto**. Tradução de Vinícius Honesko. Caderno de Leituras n. 76, Chão da Feira, 2018. Disponível em: <<https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2018/04/cad76ok.pdf>>. Acesso em: 11 Nov. 2020.

BARROS, Manoel de. **Livros sobre Nada**. Rio de Janeiro: Record, 1997.

BORGES, Jorge Luis. **O Aleph**. São Paulo: Editora Globo 1996.

CARDOSO, Leticia de Brito. **Jogar-brincar: da maneira de executar as propostas à circulação no Território da Arte**. (Dissertação apresentada ao Instituto de Artes - Programa de pós-Graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul), 2005, 148 pp.

COCCIA, Emanuele. **Revertendo o novo monasticismo global**. Tradução de Mariana Silva da Silva. Disponível em: <http://grupoflume.com.br/index.php/2020/10/20/revertendo-o-novo-monasticismo-global-de-emanuele-coccia-versao-em-portugues/> Acesso em: 30 out. de 2020.

FATORELLI, Antonio. **Fotografia contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2013.

FATORELLI, Antonio. Mutações da imagem. **Visualidades**, Goiânia v.11 n.1, p. 83-97, jan-jun 2013.

FERVENZA, Helio. "Considerações da arte que não se parece com arte". In: **Porto Arte, Revista de Artes Visuais**. V. 13, n. 23, 2005, pp. 73-83.

FRANCA-HUCHET, Patrícia. INFRA-MINCE ou um murmúrio secreto. **ARJ**, Brasil, V. 2, jul. / dez. 2015. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/7297/5737>> Acesso em: 20 Ago. 2020.

GIL, José. As Pequenas percepções. **Razão Nômade**, Org. Daniel Lins: Charles Feitosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

LAPOUJADE, David. **As Existências Mínimas**. São Paulo: N-1 Edições, 2017.

MANNING, Erin. Por uma pragmática da inutilidade, ou o valor do inframince. **Galáxia** (São Paulo), São Paulo, n. 31, p. 22-40, abr. 2016. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1982-25532016000100022&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 10 nov. 2020. <https://doi.org/10.1590/1982-25542016126498>.

PALLASMAA, Juhani. **“los ojos de la piel: la arquitectura y los sentidos”**. Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2006.

PEREC, Georges. Aproximações do quê?. **Alea**, Rio de Janeiro , v. 12, n. 1, p. 177-180, Jun. 2010 . Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2010000100014&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 06 Nov. 2020. <http://dx.doi.org/10.1590/S1517-106X2010000100014>.

PEREIRA, Caroliny. **Zona De Intervalo Da Criação – O Inframince Duchampiano Como Conceito Operatório No Ato Criativo**. Campinas, SP: [s.n.], 2018. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/333538/1/Pereira_Caroliny_D.pdf> Acesso em: 25 Ago. 2020.

POE, Edgar Allan. **Histórias Extraordinárias**. -----: Victor Civita, 1981. Tradução de Brenno Silveira e outros.

PONGE, Francis. **O partido das coisas**. São Paulo: Iluminuras, 2000.

SERRES, Michel. **Os cinco sentidos. Filosofia dos corpos misturados – I**. Trad. Eloá Jacobina. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2001.

SILVA, Mariana. **Zonas de contato : ressonâncias da natureza no infraordinário**. (Tese apresentada ao programa de Pós Graduação em Artes Visuais, do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul), 2018, 295 pp.

SOUZA, Fabiane da Silva de. **Fotografia e tempo na penumbra: Francesca Woodman e a dança com fantasmas**. Brasília, 2019. Disponível em : <https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/35558/1/2019_FabianedaSilvadeSouza.pdf> Acesso em: 19 Ago. de 2020.