

NA PELE VOU LEVAR MINHA CIDADE Arquitetura e desejo em Lisa Robertson

ON MY SKIN I WILL TAKE MY CITY
Architecture and desire in Lisa Robertson

Lisa Robertson¹

Tradução: Yasmin Zandomenico²

Apresentação

Para esta vigésima quinta edição da revista Pixo, sob o tema “A cidade que logo sou”, algumas traduções da poeta canadense Lisa Robertson (1962-) são muito oportunas. Ainda inédita em português, com exceção dos excertos abaixo, a obra de Robertson tensiona arquitetura, corpo, subjetividade e desejo. Desde a trajetória das cores, especialmente do branco, em seu realce de sentidos no espaço (“Como colorir”) à recepção dos sons como materialidade da cidade (“Berros e barraquinhas de feiras”), passando pela privacidade num hotel oscar-niemeyeriano (“Um hotel”) e pela luxúria como oferta (e convite) à cidade (“Ensaio sobre luxúria”). Essa pequena seleta de prosa e poesia—que compreende as obras *Occasional Work and Seven Walks from the Office for Soft Architecture* (2003), *Magenta Soul Whip* (2005) e *Nilling* (2012)—é um giro nas nuances da reciprocidade entre sujeito e espaço.

¹ É uma escritora canadense conhecida por sua poesia experimental e ensaios críticos. Ela nasceu em 1961 em Toronto, Canadá. Robertson ganhou reconhecimento por sua abordagem inovadora à linguagem, explorando conceitos de identidade, política, gênero e sexualidade em seu trabalho.

² Licenciada em Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES/Brasil) e doutoranda em Estudos e Teoria Luso-Afro-Brasileiros pela Universidade de Massachusetts Dartmouth (UMassD/Estados Unidos). Pesquisa no âmbito dos estudos literários, com ênfase em gênero e sexualidade e literaturas em língua portuguesa.

Occasional Work and Seven Walks from the Office for Soft Architecture (2003)³

“Como colorir”

Nem sempre conseguimos diferir sentimento de emoção. Eles se maculam. O fungo vermelho bordô na borda da vidraça suada da janela, a lona azul agitada sob o apartamento com vazamento, a turquesa intensa da decoração baixa-renda: a superfície das cidades indexa condições de contaminação, acidente e subordinação. Sempre sonhamos em cor. Isso é parte da história das superfícies.

Quando Walter Benjamin visitou a casa de Goethe em um sonho, o corredor estava pintado de branco. Vamos passear por aquele corredor pálido e aplicar à sua pureza uma maquiagem narrativa.

A falsidade está entre as associações etimológicas da palavra latina “cor”. A cor é definida como ‘matiz, corante; fingimento’ na edição em miniatura de 1832 do *Dicionário Samuel Johnson* (que também apresenta “limpar” como um significado do verbo “branquear”). Em seu texto pedagógico *As Sete Lâmpadas da Arquitetura* (1848), John Ruskin aconselhou que a cal transmitia o significado de inocência e sinceridade, especificando que “ela se mostra pelo que é, e não afirma nada do que está por baixo dela.”

A cal não tem nada a esconder. Ruskin continua: “O douramento tornou-se igualmente inocente... permitido em qualquer medida”. Em 1806, como Goethe escreveu sua *Teoria das Cores* em Weimar, a cidade foi ocupada pelas tropas de Napoleão. Naquele ano, Napoleão havia mudado a cor do uniforme de seu exército de azul revolucionário para branco. A Rússia havia bloqueado a exportação de índigo para a França. Não havia corante azul suficiente para abastecer o exército. Em Weimar eles marcharam em uniformes brancos com botões dourados, um claro corredor em movimento que prefigurou a avaliação decorativa de brancura e douramento de Ruskin. Mas o branco era pobre para a moral; era verdadeiro e sincero demais.

Em batalha, cada soldado podia ler a morte na túnica de seu companheiro. Dentro de um ano, Napoleão decretou um retorno aos uniformes azuis, nos quais o sangue e a sanguinolência e a sujeira da batalha eram assustadoramente menos visíveis. Ele começou a promover o cultivo francês de pastel-dos-tintureiros para uso como corante azul no lugar de índigo. Goethe escreveu: “Adoramos contemplar o azul, não porque ele avança para nós, mas porque nos atrai atrás dele”, talvez uma retórica mais agradável e persuasiva para um exército perpetuar. Mas os soldados tinham sido obrigados a comprar casacos brancos, e estas roupas cada vez mais manchadas não podiam ser erradicadas das fileiras, que agora apareciam sujas, impuras, aleatórias.

Nós nos perguntamos como o branco se tornou tão inocente. Quando Goethe reivindica a cor branca, que, em formas orgânicas, tende a aparecer apenas no interior e não na superfície, pensamos logo nos ossos de um mamífero ou na medula de um caule. Pensamos no corredor branqueado de Goethe, percorrendo o sonho de Benjamin como espinha dorsal. Mas afeto não se controla. O branco propõe uma unidade disciplinar e ela sempre falha. Ela já se submete ao pigmento e ao acaso. Pensamos que, ao tingir nossos trajes e carregar nossos objetos coloridos e cosméticos, emprestamos mobilidade às plantas e negamos por um tempo a propriedade de cada espécie. A nossa superfície se sobrepõe a de outros filios. Caminhando e desfilando, misturamos

³ ROBERTSON, Lisa. 2003. *Occasional Work and Seven Walks from the Office for Soft Architecture*. Clear Cut Press: Astoria.

a superfície da terra, embora pretendamos que essa marcha tenha como finalidade a ordenação. Mudam, os rastros coloridos. É um trabalho de fronteira. A mistura é nossa vocação.

Baseamos nossas suposições na similaridade da matéria mas tudo é misturado. Mesmo o gigante esqueleto branco neoclássico suspenso no museu não poderia nos proteger da história. Ele se torna apenas a armadura para uma cortina de bandeiras, galhardetes, a exposição de roupas para lavar, uma tela romântica de névoa e fumaça, e uma filigrana grosseira de grafite. Aqui e ali, os ossos cutucam através do pigmento em fratura ornamental.

Quando menino, Sigmund Freud venerava Heinrich Schliemann, o grande arqueólogo de Troia. Schliemann foi um homem de negócios que financiou suas escavações na cidade homérica perdida, investindo no comércio de índigo durante a Guerra da Crimeia. A matança no campo de batalha expandiu o mercado de índigo. A pele azul da Europa imperial apoiou a fantasia estrutural de origem. A metáfora arqueológica chamada Troia—que informou a ficção psicanalítica de Freud de uma consciência espacialmente estruturada—foi financiada pelo movimento do pigmento através de fronteiras contestadas. A metáfora inflaciona uma economia. A cor é estruturada como um mercado. Tanto a cor quanto o mercado são combinações ponderadas de sentimento e emoção. Uma economia política parece conter sua instabilidade, mas a qualquer momento esta estrutura pode ser inundada pela aleatoriedade do afeto. Platão e Aristóteles pensavam que a tinta ou o pigmento era uma droga ou um fármaco: uma substância oculta que, como a poesia, poderia estimular uma mudança irresponsável. Eles desejavam expulsá-la da polis.

A parede branca é um exoesqueleto imaginário, não tanto uma lembrança de infância, mas uma amnésia fantasmagórica. Como a miragem caiada de um exército, ela se dissolve conforme se aproxima e emerge a redundância do pigmento mortal, disparado com manchados fragmentos. A semântica ad hoc dos pigmentos atenua intenções. A dicotomia de cor e pigmento é falsa e, portanto, instrutiva. Para Newton, é claro, todas as cores se unem no puro conceito de brancura, de luz. Mas somos atraídos pela fraqueza e impureza da ligação do pigmento, porque não podemos nos identificar com nada mais do que instabilidade. Esta identificação é reconhecidamente uma questão de gosto, mas também improvisa um alinhamento político.

Estamos alinhados com uma superfície. Trocamos componentes minerais com um território histórico, menos como cyborgs do que como sujeira ambulatorial. Repetidamente tentamos definir a cor para nós mesmas, embora seja apenas com grande dificuldade que nos afastamos do glamour sulfuroso do pigmento. Entre o misticismo e o glamour, preferimos não escolher.

Poderíamos dizer suco, ou pigmento, para indicar aquele aspecto da substância que viaja. Tal suco é sempre psicotrópico. Ele traduz mentalidades. Poderíamos dizer que o pigmento é aquele movimento produzido espontaneamente pela substância em conjunto com a luz. Manchas perigosas de pigmento. Artificioso é o desrespeito à propriedade das bordas. Resultados da emoção. A superfície potente se inclina para a dissolução e perturba a volição—não é membrana isolante ou limite. Para experimentar a mudança, submetemo-nos ao potencial afetivo da superfície. Este é o fármaco: um limiar indiscreto onde nossos corpos trocam informações com um ambiente.

Quando dizemos suco, queremos dizer um suco tingido, um suco que marca a superfície através da cooperação. Tal suco pode ser encontrado no suco da tinta, no suco vermelho, nas coisas recheadas com um suco vermelho, num suco concentrado. Exércitos funcionam com suco. Este suco tem uma propriedade, este suco parece estar

ligado a fenômenos. Puros sucos vermelhos são comuns, assim como os sucos com tonalidades muito ricas e poderosas. Alguma coisa produz um belo suco amarelo. As flores e seus sucos são descoloridos pelo enxofre. A superfície glamurosa é nutrida por sucos perfeitos. Quando queremos produzir algo excitante, algo sedutor, começamos com o pigmento ou o suco.

A cor é diferente da substância. A cor é sempre lírica? Não temos certeza. Parece consistir no detrito da história natural preso ao sentimento. Por exemplo, diz-se que entre humanos, as mulheres são coloridas. Nada mais precisa ser dito sobre este tema. Queremos expor a cor, trazê-la para fora da alcova, onde cor e verdade estão sempre brigando. Com Goethe, “da estrutura interna não falamos, mas nos limitamos brevemente à superfície”. Não podemos falar de uma cor verdadeira, mas podemos indicar excursões minerais com funções verbais. A cor fala por si mesma, então felizmente não pode ser verdade, que é silenciosa e deve ser lida. A polis é bastante colorida. Cada superfície não contabilizada se ondula como se estivesse em itálico. A economia externa nunca quer se completar.

A cor recebe a crença na forma de um nome. “Azul”. Ela se fixa literalmente à arquitetura, rachando e dividindo em torno dela como uma concha ou dela pendurando como capital ou ornamentos selvagens ou ideais ou palavras. Ela se conecta à consciência. O nome floresce e viaja e deriva com lógicas arcanas. Pode parecer como se a cor, como um exército, fosse feita de memória e medo e luxúria. Os nomes são telas públicas em que o sentimento performa. Quando caminhamos na rua com inscrições, estamos interessadas em questionar a relação da superfície com a crença. Esta pergunta define nossa postura como cidadãos. Pensando na cor, abrimos um espaço na superfície, o espaço potente entre a substância e a política. Uma minúscula liberdade deriva ali e nós a adoramos. Mas nossa glotonaria pelo etéreo não tem a ver com fama, glamour ou escala. Através da gula, passamos a nos assemelhar à história. Através da glotonaria somos indexados.

Aristóteles disse que a cor é uma mistura de três coisas: “a luz, o meio pelo qual a luz é vista, como a água e o ar, e, em terceiro lugar, as cores que formam o solo a partir do qual a luz acontece ser refletida”. Estas continuam sendo diferenciações úteis. O meio é também uma economia. Outra forma de dizer isto é que a tríade de pigmento, cor e meio sempre treme, e pode a qualquer instante se dissolver. A idéia de mistura instável continua sendo essencial para nós. As noções de cor e pigmento são amalgamadas como se fossem marmorizadas por seu meio histórico. Como o mito do mercado, elas devem ser observadas com ambivalência.

Entre a popularização da arqueologia no início do século XIX, quando Napoleão trouxe para a França fragmentos saqueados do Egito e a invasão da Hausmanização em Paris, a cor e a arquitetura conduziram um flerte. Tornou-se o estilo para perceber restos de pigmento em monumentos egípcios e gregos em ruínas. Traços desses pigmentos foram catalogados e exaustivamente descritos por arqueólogos e arquitetos, cujas práticas então incluíam o projeto de esquemas decorativos tanto para fachadas internas quanto externas. A partir de tintas antigas encontradas em fachadas estatuárias e arquitetônicas, pesquisadores inventaram uma série de narrativas coloristas que ligavam a antiguidade à contemporaneidade. A cor, como a consciência, recebeu uma ficção analítica. Estas teorias serviram como suporte para novas fantasias arquitetônicas policromáticas. Uma antiguidade reanimada, recuperada do sonho neoclássico de pureza do século XVIII, afirmava sua pigmentação na vanguarda arquitetônica do início do século XIX. Pintada, estriada, dourada e decodificada, a antiguidade recebeu linguagem gestual, tornou-se tátil e, por sua vez, serviu brevemente como a autoridade para uma linguagem arquitetônica de intercâmbio social.

Entre 1823 e 1830 Jacques-Ignace Hittorff pesquisou a policromia arquitetônica da Grécia antiga. Ele propôs que os templos antigos tinham sido pintados usando ordens policromáticas análogas às ordens arquitetônicas de forma. Suas teorias sobre a policromia estavam relacionadas a sistemas estéticos ao invés de usos sociológicos. Entretanto, sua popularização da ideia da policromia e sua relação harmônica com locais específicos flexionou valores puristas do neoclassicismo, de modo que a história e a arquitetura tornaram-se espaços contestados em vez de servir como ideologias estáticas. Para Hittorff, a arquitetura policromática respondeu a contextos meteorológicos e geológicos específicos; a cor respondeu ao (e participou do) local. Henri Labrouste foi o arquiteto da Biblioteca de Sainte-Genevieve e do interior da Biblioteca Nacional de Boullé, em Paris (1839-1859). Ele ampliou o campo contextual da arquitetura a partir da paisagem física para incluir a social. Durante suas pesquisas estudantis nos anos 1820 em Roma, ele desenvolveu o conceito de policromia acretiva, fazendo ilustrações fantásticas de templos clássicos cujos vocabulários decorativos inventados evoluíram para refletir novos usos sociais, já que os antigos usos atrofiaram e desapareceram. Sinalização, grafite e fixações ornamentais de objetos nas paredes refletiam as formas diminuídas do clássico. Ele revestiu a arquitetura com as marcas de sua própria habitabilidade. Na Biblioteca de Sainte-Genevieve em Paris, ele usou tanto o grafite quanto a estrutura como ornamento, pintando os nomes de 810 escritores diretamente na fachada da biblioteca, e na Biblioteca Nacional ele expôs decorativamente as rendas das colunas de suporte de ferro. O historiador e designer arquitetônico alemão Gottfried Semper, residente em Paris, absorveu a ideia de acúmulo policromático e desenvolveu a partir dela uma metodologia arqueológica de design, durante estudos de policromia na Sicília, Itália e Grécia na década de 1830. Para Semper, o corpo do edifício, seu revestimento, fazia referência às artes têxteis e cerâmicas arcaicas que forneceram os materiais e as técnicas que dividiram e definiram o espaço. Para ele, a ornamentação arquitetônica deveria citar a história tátil dessas artes decorativas aplicadas. A estrutura do edifício servia apenas como estrutura para o cercado socialmente performativo, e não como expressão de autenticidade e permanência. O ornamento indicava uma história de material aplicado e técnica manual. Owen Jones, autor de *A gramática do ornamento* e arquiteto de interiores do Palácio de Cristal de Paxton em Londres (1851), decorou o centro de exibição de ferro e vidro, construindo com pigmento um clima adicional e interior, florescimento oriental de brilhantismo, em que faixas estreitas de cores primárias proporcionais ao branco combinavam-se opticamente para gerar artificialmente uma “verdadeira” luz mediterrânea em Londres, para a melhor contemplação e apreciação de tecidos e objetos orientais. Ele derivou sua teoria de luz, cor e brilho de seu estudo inicial de cores pintadas na Alhambra, na Espanha; pesquisa que ele documentou e publicou extensivamente usando a então nova técnica de cromolitografia.

Arquitetos participaram de um discurso mais amplo em torno da policromia, um discurso radical em sua articulação da história europeia como acreção espacial da prática social e material. O imaginado traço gestual do pintor arcaico, do trabalhador têxtil, do grafiteiro, e uma história acumulada de habitações, entraram em metáfora arquitetônica enquanto ornamento. A superfície da arquitetura expressava uma retórica histórica de uso. Os efeitos de superfície não estavam subordinados a ideais estruturais mais profundos; ao contrário, a estrutura parcialmente extrovertida a si mesma tornou-se um componente da gramática ornamental da superfície. A superfície policromática comunicava em vez de suprimir a historicidade corporal e a mudança.

O pigmento e o ornamento que aplicamos a uma estrutura de apoio agita nosso gesto na superfície. A aplicação é uma dobradura persuasiva e prazerosa; a superfície é composta de vestígios corporais e fixações—esfregar, manchar, polir, tecer, acariciar são instrumentos táteis no tempo. Eles remetem tanto à substância quanto ao futuro dos corpos. Assim, a superfície apresenta um índice retórico, mesmo quando a contingência

temporal a torna parcialmente inexplicável. Desejamos enfrentar o inexplicável. Na tradição do significado, se a ideia de estrutura interna pudesse ser temporariamente expressa como o passado perfeito, a ideia da superfície seria o futuro condicional. Na superfície, a aplicação gestual melhora ou caricatura o tempo, sujeitando o temporal à influência de contaminação, acidente e subordinação-socialidade ou neurose, em suma. É como se a cor nos saudasse. Quando ela o faz, toda a nossa superfície é concêntrica. Ficamos aliviados, revigorados ou repelidos.

Fomos nós que causamos esta comoção chamada cor. Contudo, não podemos controlá-la. Quando tropeçamos contra os limites, coramos. Desproporção e fragilidade são vergonhosas e engraçadas. Isto é um ornamento. A cor, como um hormônio, age transversalmente, envergonha, seduz. Ela estimula o intervalo suculento no qual a emoção e o sentimento se cruzam. Nós nos compomos nesse fármaco. Isto é arquitetura, uma arte aplicada.

***Magenta Soul Whip (2005)*⁴**

“Um hotel (à maneira de Oscar Niemeyer)”

Vou levar minha mala para um hotel e
Tornar-me uma voz
Ao estudar quietude e cortinas

Vou levar minha quietude para um hotel
Movendo, não fluindo, de passagem
Cidades se tornam a sua voz

Para um hotel vou levar minha cidade
E estradas
E toda a pele itinerante da História

Tão emocional é a Utopia

Estou falando das curvas puramente sexuais
da Utopia, a rotação
De suas sombras contra o engano
Da cidade. A História não responde
A este projeto — a História, que desapareceu na
Arquitetura e na
Generosidade dos mortos. Isto diz
O grande problema da poesia. Quem poderia
Falar por edifícios, pelo futuro de cadáveres
Os mortos que estão implicados em tudo
O que posso dizer? Sobre essa superfície muito bonita
Onde quero viver
Jogo com minhas amigas
Como fazem lá embaixo.
Não entendo o que adoro.
Penso no meu corpo à noite
e lembro de meus avós. Com

⁴ ROBERTSON, Lisa. 2009. *Magenta Soul Whip*. Coach House Books: Toronto.

Sangue correndo nas veias eu represento
Isso. Acredito que minha crítica à devastação
Começou com alegria. Agora o que me surpreende
São as dobras no desejo político
Sua frágil nobreza, domingos de
Chuva. Ouvindo música, as coisas passam.

Suavemente, choro pensando nas amigas
Começo de novo a inventar a linha da
minha vida no meio da utopia. Provavelmente
Esse é o centro — a casa gasta, paredes
cantarolando o repouso dos sistemas, a
modesta luz, mas eu queria um urgente
traço para começar o futuro, algo como você,
O que você vai fazer com suas pernas e seu coração?

Algumas pessoas pensam apenas no prazer em seus projetos.
Eu sou dessas
Ou assim desejo. Eu precisava ganhar a vida
Então causei assombro. O que eu disse
Já se foi, trancado em
Migração. Às vezes fazemos coisas que parecem
ter vontade própria — mas a bela vida
Da casa é cada dia mais frágil. Nós sofremos
e rimos e nadamos. Nós vamos
Diariamente a jardins botânicos para testemunhar
Complicação. Cada planta se torna o que
Amamos em sua outra linguagem enquanto descansamos
Perto da privacidade das mulheres. Espero pacientemente com esta voz
A esta hora tardia, em nossos rudimentares
Alojamentos, nossas migrações, e o futuro
É terrível e é uma peça
De liberdade. Trabalho que ignora a noite
não é meu trabalho. Não vou solicitar nada
Mas ornamentos, esse edifício espaçoso —
Mudanças são tipos ornamentais
Porque mudam de qualquer maneira
Perto da privacidade das mulheres
Quando estou com elas esqueço
O fato mais simples
Da solidão que não é arrependimento
Eu vou levar minha privacidade
Para este hotel.

“Ensaio sobre luxúria”

A identidade não pode ser concisa. Ela é tecida com lantejoulas e luxúria e dispersão.

Quase todo mundo estava fodendo as sete artes com uma dificuldade obstinada.
Então, durante um dia, houve a sensação coletiva de que carregávamos nossas lindas
vozes como se estivessem em cestas, empilhadas em tons claros como uvas. Cada
voz havia alcançado sua massa particular.

De um espaço interior, ouvimos a palavra lantejoula sendo repetida em relação a folhas,
e a imagem era de folhas amarelo-ouro movendo-se em água escura. Tínhamos sofrido
a influência da morte; ela mesma impressa em uma lantejoula movente: as lantejoulas-
respiração, as lantejoulas-batimentos-cardíacos, as lantejoulas-órgãos-e-sua-lenta-
articulação, que, saindo do primeiro plano, parecem escurecer, já que gradualmente
iluminam algum evento tão distante que nunca teremos o momento de sua percepção.
Mas tudo isso dá a ilusão de tranquilidade, que é inerte ou, pelo menos, passiva, quando
a respiração explode, transformando-se em palavras soluçadas, alguma tarefa urgente
presa nessas letras como um trabalho de ritmo cada vez mais leve e se decidíssemos
ferozmente eliminar as coisas humanas estúpidas e parar de esperar que algo venha
para a terra coberta de pai, essa impaciência não deveria se libertar como uma língua
para que o novo choro pare?

Em jovens mulheres apaixonadas por suas próprias intensidades, o elemento latino
aflora e tece, a partir da luxúria, a pele na parede que é de jaguatirica ou do couro da
sombra ou da imaginação da matéria. Nada é frugal. Quanto a nós, queremos dar à
cidade o que a luxúria nunca deixou de oferecer. Mulheres jovens ou outras mulheres
carregando suas vozes encantadoras como se estivessem em bandejas, suas dez ou
nove vozes em um recado urgente ditando a imaginação da matéria.

Não é nosso objetivo obscurecer a canção do não conhecimento.

Nilling (2012)⁵

“Berros e barraquinhas de feira”

SOUNDSCAPE: <http://www.bookthug.ca/nilling>⁶

Eu queria que o presente fosse uma biblioteca ideal. Infinito, plenitude, caos, poeira. Eu
queria que fosse uma ágora—disponibilidade total de toda a história densa do convívio
linguístico e o potencial de se perder completamente na estranheza da descrição cívica.

A duração dos artefatos é indiscriminada: o presente é inquietação. Na cidade, a lei
não será separada da comida; os relógios se voltarão contra as nespereiras; as íris
estarão com as lâmpadas. Daí a dificuldade.

O presente é o elemento globalizante; na cidade, mais ainda. Vou definir cidade como
uma sensação de povoamento. Às vezes penso que toda a história da percepção está
codificada em uma cidade. Está codificada no ruído, no abrigo, no tecido, nos banhos,
nos animais errantes. O ruído dá ao ouvinte a duração enquanto artefato.

O que estou chamando de ruído é a indeterminação sônica em múltiplas camadas do
meio comum e flutuante do cotidiano. Aqui, o ruído não se refere necessariamente à
amplitude e à intensidade, embora isso possa acontecer. Usando a palavra ruído, quero
abordar obliquamente o tecido irregular e constante do som que flutua em qualquer
presente dado e situado. O ruído é e não é composto; o ouvinte pode isolar em seu
ambiente sons individuais de várias origens, identificáveis ou não, mas nenhuma
intenção ou unidade estrutura sua combinação geral, mesmo que essa combinação
tenha sido condicionada por vários fatores naturais e sociais. O ruído é o excedente

5 ROBERTSON, Lisa. 2012. *Nilling*. Bookhug Press: Toronto.

6 Neste link é possível acessar e ouvir a gravação das caminhadas descritas pela autora. Trata-se de um experimento sonoro com ruídos da feira. No site, o arquivo correspondente ao texto é o primeiro e se chama “Calling”.

involuntário produzido pela indeterminação temporal de condições e práticas em movimento conjunto. O ruído tem uma forma incipiente, assim como o clima—podemos medi-lo, mas seus movimentos vão além de qualquer causa identificável. O ruído excede sua própria identidade. É o extremo da diferença. O ruído é o não conhecimento do significado, o subproduto das economias.

Gosto de caminhar pela cidade e prefiro estar perdida. Como Rousseau fez em alguns de seus passeios, eu gostaria de me dissolver na percepção difusa de uma multiplicidade. É um prazer submeter-se a diretrizes arbitrárias, deixar que algo fora de nós determine uma rota e um modo. Assim, em minhas caminhadas em Paris, eu me submeto a Rousseau, tomando seus *Devaneios do Caminhante Solitário* como Baedeker, cruzando toda a cidade em direção ao leste, de la Bourse a Menilmontant, ou sigo o antigo rio industrial Bièvre, coberto desde as atividades de Hausmann, a sudeste, até o 13º arrondissement, parando para ouvir seu movimento subterrâneo nas grades de drenagem.

Depois de caminhar com Rousseau e um rio ausente, decidi seguir Eugene Atget. Assim como Rousseau botanizava enquanto caminhava, carregando consigo seu volume de Linnaeus e coletando ervas frágeis em seus bolsos, eu me deslocaria pela cidade com meu pequeno volume de fotografias de Atget e meu gravador digital, coletando meus próprios espécimes. Eu queria prestar uma simples homenagem à humildade e à ambição combinadas do fotógrafo da velha Paris, visitando as zonas contemporâneas de suas fotografias com meu aparelho de gravação. Decidi fazer sistematicamente gravações curtas do som que pulsava nas áreas que eu localizava. Suas exposições, eu li, eram normalmente contadas em trinta segundos; para minhas exposições sonoras, eu o imitei. Eu caminhava, ouvia e contava. Comecei porque queria fazer uma descrição do presente baseada em restrições, usando como termos de minha restrição essas fotografias históricas e uma ideia que eu tinha de seu criador. Inadvertidamente, iniciei um estudo de ruído. Esta é sua prosódia.