

A forma que olha Speridião: o plano, o círculo, o corte, a janela, o degrau e a nuvem.

(Sobre os *Estudos Superficiais*, de Gustavo Speridião - Parte 1).

Guilherme Gutman¹

Intro.

Esse filme é de 2013, mas se realiza há muitos anos. Este texto incide sobre os seus primeiros cinco minutos.

O filme contém muitas idades e realiza o inventário de tantos outros acontecimentos. Ele é pensado na mesma medida em que é atuado, sendo ambos – pensamento e ação – amadurecidos pelo esforço e pelo acaso que, afinal, a vida apresenta a Gustavo Speridião.

A sua posição em relação à vida – pois ele se deixa afetar por ela – é tudo menos espectante: Speridião busca o seu objeto e molda, a custos altos, sua própria forma de viver. Quando debruça o seu olhar sobre as coisas, Speridião é um espectador especial que caminha atento, que elege e captura fragmentos do que, pelo lado de dentro, impõe-lhe uma série de deslocamentos. Nesse movimento, forma-se um amálgama que, no limite, não diferencia o que se cria daquilo que se vive.

Diante da riqueza de elementos do conjunto, sem que se abra mão de uma visão mais ampla sobre as grandes extensões verticais e horizontais da obra, vale multiplicar em partes este texto sobre um filme que é plural. Esta obra, ainda que feita de restos daquilo que se viveu, não tem sobras; tudo que está neladeve permanecer, tal qual o que pode se encontrar nos trabalhos de um Bárrio.

Há no filme elementos poéticos, mas não é essa a sua marca decisiva, porque se há nele a presença de um sublime embalado pela bela trilha sonora, esta se mistura aos imprevisíveis ruídos da rua. E, assim, obtêm-se o paradoxo e a polifonia de um sublime mundano ou de um mundo no qual o belo é filho da mácula.

Há elementos poéticos no filme? Talvez, alternativamente, o filme seja sobre “não haver elementos poéticos”, já que tudo é poesia, dependendo de quem vê, *elege* e *captura*.

Há certamente muita beleza nesse filme, mas a questão fundamental passa a ser a de como ela é obtida. Podemos pensar que ela tem como ponto de partida as abundantes sequências de formas geometrizadas, nas quais ela – a bela e insistente geometria – caminhando, atravessa a *polis* para chegar, por caminhos vicinais, a uma espécie de núcleo da coisa.

Speridião caminha pela periferia das cidades e, com o olhar tal qual um diafragma de câmera, encontra algo sobre o que pousar seu olhar, produzindo a imagem que, de outra forma, teria ficado de lado. Mas como convencer-se de que esta obra atinge algo de real? Bem, é preciso se expor a ela, olhá-la e ser por

¹Médico psiquiatra, psicanalista, professor de psicologia da PUC-Rio, curador independente e crítico de arte.

ela olhado com a voracidade e a veracidade da passagem veloz da luz pelos mecanismos da máquina, que a fazem explodir plena nos olhos. A posição de espectador, logo, é insuficiente para uma experiência total: tendo uma vez visto o vídeo, passa-se a ser por ele olhado. E por tempo indeterminado.

Esta obra tem, então, a sua própria temporalidade: ela começa antes do registro das imagens e prossegue, interminável, nos efeitos que provoca. Quanto tempo se demora para concluir uma obra? Iniciar um quadro não significa necessariamente já estar sobre a coisa. Há telas que demoraram 10 anos para ficarem prontas, ao passo que outras, permanecendo longamente no atelier, correm o risco de esticar demais a sua existência no espaço cativo; talvez, um pouco como um filho que fica morando com os pais e – já tarde – descobre que o seu tempo passou. Assim, Speridião vai acrescentando vida à tela ininterruptamente: riscando, rompendo a superfície, rabiscando, pintando por cima... Até que, para que ela exista, seja preciso soltá-la, libertá-la área de trabalho, a partir da qual ela percorrerá o seu próprio itinerário.

Este filme demorou 7 anos para ser concluído; Speridião fez longas caminhadas por 18 cidades para encontrar as suas imagens.

Este primeiro escrito sobre os *Estudos Superficiais* incide sobre o segmento do vídeo que começa exatos 27 segundos antes do título, que surge tímido e sólido na tela negra, e termina com o corte, encarnado na tela pelas imagens, sons e cheiros sugeridos pelo açougue lusitano.

O primeiro escrito termina, portanto, com o corte na carne, numa poesia que logo passa a ser outra. Como aquela de seus filmes – *Os Inimigos* (2008) – no qual se pode ler na tela: “O que eu quero são palavras cheias de fogo, de verdade e de cólera. Palavras afiadas como punhais, queimando como tochas. O que eu quero é jogar tudo isso ao público. Jogar com uma generosidade terrível, para que as pessoas peguem fogo, comecem a gritar, a correr (...).”

O segundo escrito – ainda por vir – começa, portanto, com os punhais e com as tochas, começa com a nossa disposição em afastar com as mãos - firmes ou trêmulas, não sabemos - a cortina metálica com a palavra “talho” pintada sem requinte, crua como a visão que necessariamente aguarda aquele que ultrapassar a soleira da casa de carnes – também metáfora do mundo, separando a vida que se fantasia da visão real dos corpos.

Convém entrar. Mas não nos antecipemos.

Vida misturada à obra.

Quando se pensa sobre o modo como a vida e a obra de Speridião estão imbricadas, é difícil não pensar na posição adotada por Foucault em *O Uso dos Prazeres*: em sua perspectiva, só faria sentido investigar, constituir um *corpus* filosófico, intervir sobre a tela, formar uma obra, caso ela possa servir para que se pense a vida que se vivia em oposição à vida que se poderia viver.

Pensar sobre *Ontem, hoje, amanhã*², para dobrar a vida sobre a obra e permitir que a obra reflua para a vida, ajuda a entender uma das fontes do trabalho de Speridião: com suavidade ou dureza, com generosidade ou raiva, ele estende uma forma de vida àqueles que se dispuserem a ver, digamos, o rasgo em suas telas (Fontana), ou ler, na fluidez espontânea das palavras e frases grafitadas na superfície da obra (Basquiat), o registro do vivido. São num mesmo gesto os escritos despudorados de banheiro e as páginas íntimas de um diário pessoal; o Speridião coletor de frases torna-se aí equivalente ao Speridião coletor de fragmentos do que foi vivido com amigos, em conversas, em viagens, nas relações afetivas, nas coisas que ele vê e escuta *naurbi, orbe et mens*.

Mas de que modo a vida se combina à insistência das formas básicas em seu trabalho? Neste ponto, temos, a meu ver, um dos elementos-chave desse filme, em particular, e de sua obra em geral: **o seu interesse pelas formas “não humanas” dá o contorno ao seu enorme interesse pelo humano. É de seu círculo, do quadrado, do triângulo, do ponto e da linha que brotam a vida; os seus Estudos Superficiais desdobram os sulcos dos giros cerebrais e esticam a lona, a pele e a película sobre as quais são derramados os sonhos e as angústias do abismo das cabeças. É essa a sua geometria. A vida entra e sai pelo rasgo na tela, pela abertura do obturador, até que a imagem toque o corpo.**

Na primeira cena do filme, um homem de turbante conduz o olho da câmera à câmara na qual se vê o objeto, concreto, geométrico, sólido, estático, ao lado de alguns degraus. Antes, esse homem atravessou as geometrias recortadas na pedra, passou por um quadrado branco sobre o fundo negro, numa construção em luz e sombra, até que apresenta com ênfase, em uma língua estranha, o tal objeto: um volume retangular. A voz do homem é forte, mas na ênfase com a qual a entoia também é desvelado o desconcerto de uma descoberta. Por um momento, é como se fôssemos estrangeiros penetrando os segredos de uma construção de enorme valor arqueológico, como tumbas ou termas. Mas é bem mais que isso. É que o homem sabe que o impacto da descoberta não se resume ao valor presente daquilo que se vê. E, olhando diretamente para nós, seus interlocutores, procura certificar-se, pela fenda oblíqua de nossos olhos espantados, se de fato pegamos no ar aquilo que ele descobriu: que uma forma básica e pura explode os limites do concreto, faz do sólido fluido e abre veredas à banalidade ou ao mistério da vida.

Vê-se que Speridião conheceu a obra de Mira Schendel, que assistiu a Dziga Vertov e também a Chris Marker, que escutou Malevich, quando este, em *De Cézanne ao Suprematismo*, diz: “toda a força (...) vem da pulverização e da decomposição do objeto (ao contrário de sua plenitude)”.

Há, nesse curto preâmbulo que antecede o título do filme, uma síntese daquilo que virá na sequência da obra: dirigimos o olho nú à forma básica e pura, tal como o *Quadrado Negro Sobre o Fundo Branco* (1913-15), e somos olhados por sua superfície, vendo desprender-se dela a matéria gasosa, etérea e vaporosa de que a vida e a experiência humana na Terra são feitas. Tudo isso pode durar apenas um minuto, mas

²Título de tela.

Speridião joga a sua vida toda neste minuto. Segundo diz: “Todos nós vivemos só uns minutos. O melhor está sempre num só minuto” (*Os Inimigos*).

O objeto perdido.

Há um enigma na imagem do homem vivo diante do volume sólido e estático; volume que permanecerá lá quando ele já tiver ido embora em definitivo.

Quando será que ele vai sair de cena? *Landscape*³.

Quando ele será defenestrado: *Hoje, Ontem, Amanhã*?

O que fica quando o objeto – a pessoa, a ideia, a tela – vão embora? Há a vida com e a vida sem, num trânsito permanente pela trama do contato, no mosaico do junto. O que resta, afinal, quando se acaba? Quando as pessoas se separam e quando já não se está mais perto?

Como se lida com o que já foi e não é mais? No que se fazia, na aparência que se tinha, naquilo que se vivia junto. Quando as pessoas se separam – por um segundo ou pelo resto da vida – estamos mais próximos de uma das geometrias de Speridião: a do "**talho**", ou **corte**, que às vezes é na carne e às vezes é na tela. Corte que é anterior a cada nova e necessária separação. Talho que inaugura o rompimento, o vazio que daí advém e estabelece aquilo em torno do qual se passa a vida em busca e que, ao mesmo tempo, empurra para a vida em direção à região na qual realizará os seus enfrentamentos, recuperando e voltando a perder, indefinidamente, o objeto que carrega a promessa vã de uma mítica plenitude (Freud).

No filme, o círculo surge muitas vezes: gelatinoso ou luminoso, metálico ou pétreo, cinético ou lunático. Aí, o corte é no olho, cindindo o olhar em dois: o que olha e aquele outro, a partir do qual nos sentimos olhados. É essa cisão do olhar que pode restringir a experiência a uma espécie de visibilidade do presente, quando poderia (deveria?) avançar em direção àquilo que não está lá e que escapa ao olhar domesticado (Didi-Huberman).

Este objeto perdido não está na visualidade corriqueira, sensoperceptiva, daquilo que se vê agora; não apenas naquele espaço entre a quase consciência e as formações do inconsciente, mas também para além da arrebentação – como sugere a materialidade específica do registro fotográfico – portanto, numa materialidade que já fracassa, que já é faltante, que claudica por essência. *Mar Egeu*⁴ – entre o núcleo do Real e esse conjunto de sintaxes que está em relação estreita com o Simbólico (Lacan).

De que substância seria então feito o objeto perdido? O que ficou do objeto fotografado? Em algum espaço virtual entre o objeto que "estava lá", a captura pela máquina, a impressão no papel fotográfico e na lembrança que Speridião tem do objeto? Talvez na memória fugidia, e que algum dia também se extinguirá por completo, de todo o processo de trabalho. Guardemos o minuto, que é o tempo de

³Escrito que insiste, em algumas obras de Speridião.

⁴Fotografia de Speridião.

Speridião: aquela temporalidade mais etérea, que é a poeira, o pó, a fumaça, a nebulosa e o gêiser. Matéria de que é feito aquilo que resta, aquilo que já não é mais.

A vida – dura e bela – surge como florescências da forma.

Speridião olha as formas porque é olhado por elas. Esse é um dos pontos fundamentais do texto. A geometria de Speridião: círculo, quadrado, triângulo, ponto e linha dando origem- ou, ao contrário, formas na qual são reconhecidas as coisas da vida - ao mundo vegetal e ao mundo animal.

Outra ideia fundamental: quanto mais a realidade é difícil, em muitos sentidos: social, de laços entre as pessoas, etc., mais o sonho, o poético, o "fora do mundo" precisa encontrar o seu lugar na obra. No caso de Speridião, retirar/fazer brotar dessas matérias duras (como o volume compacto e de linhas rígidas, apresentado pelo homem de língua estranha, na abertura do vídeo), *per via de porre e per via de levar*, tudo aquilo que nos atravessa e que não se restringe à contemplação do objeto. Uma fórmula: um sonho (imagens oniroides, devaneios, paraísos artificiais, imagens que retornam, reminiscências) que surge das formas básicas.

Este primeiro escrito baliza a cena em que as imagens se dão. Neste sentido, temos os elementos básicos da geometria de Speridião:

A) O corte (talho), que no escrito por vir apresentará a “carne do mundo” (Merleau-Ponty). A indivisível separação entre um corpo que vê (que, no limite, se vê vendo, e que, paradoxalmente, é objeto do mundo, a ser visto, mastigado e deglutido).

B) A nuvem que é aquilo que se vê, quando o vazio é visto (Didi-Huberman). A vida está aqui. Da forma saltam as espécies vegetais, animais e os humanos com as suas pequenas coisas.

C) O degrau, que é preciso subir, galgar, palmilhar, para se chegar a ver - o degrau é o volume de pedra, o quadrado, a matéria geometrizada.

D) O círculo. O olho que vê é o olho que nos olha.

E) A janela é o que se atravessa. As aberturas retangulares, o rasgo e a fenda. É por onde se entra, mas por onde é possível, também, se defenestrar.

F) O plano (superficial). Superfície: suporte necessário para que a obra se aninhe. Pode ser a tela, mas pode ser o éter: o espaço mental, a concepção, etc.

Coda.

Speridião abre passagem e, na abertura, no retângulo a ser atravessado, no corte que é na carne ou na tela, encontramos aquele minuto, tão precioso quanto fugidivo.

Quando olhamos para uma obra de Speridião, comemoramos e rememoramos que estamos aqui e que o vazio inaugurado pelo corte, o espaço deixado, a superfície sugerida, seguem olhando-nos e, também, conduzindo o nosso olhar.

O núcleo da coisa pode estar nos espaços de transição entre os agrupamentos da “geometria spiridiana”, trabalhados na ilha de edição. Há apresentação de grupos e espaços de transição entre eles, que nos deixam numa espécie de incômodo.

No incômodo, saímos da superfície estudada, pavimentada pelos agrupamentos. Nos espaços de transição já não temos o conforto do objeto a ser encontrado, já não sabemos onde procurar o *círculo* ou o *degrau* e nos sentimos simultaneamente perdidos e estimulados a encontrar o próximo fio. E sozinhos.

No espaço de transição entre os agrupamentos, precisamos nos agarrar nas pedras, ou tatear as paredes, procurando uma nova saída no escuro. Nesse espaço, testamos e colecionamos tudo o que vemos dentro das imagens apresentadas, tentando fazer “pares”, como no “jogo da memória”, com a imagem seguinte. Lá, descartamos o que não reencontramos, guardamos o que se repetiu, para novamente comprovar se este é o caminho seguro, na imagem que virá adiante – até que, com alívio, tenhamos novamente o objeto em nossas mãos.

Deixemos que Speridião nos mostre, por um pouco menos ou um pouco mais do que um minuto, aquilo que ele pôde ver e teve a generosidade de, pela fresta de um diafragma, revelar.

The shape Speridião looks at: the plane, the circle, the cut, the window, the step, and the cloud.

(On Estudos Superficiais (*Superficial Studies*), by Gustavo Speridião - Part 1)

Guilherme Gutman⁵

Intro.

This film dates back to 2013, but has been running for many years. This text is about its first five minutes. The film contains many ages and does the inventory of many other events. It is thought at the same time as it is performed, being both – thinking and action – matured by effort and chance, which, after all, life presents to Gustavo Speridião.

His attitude towards life – since he lets himself be affected by it – is everything but contemplative: Speridião pursues his object and – at a high cost – shapes his own way of life. As he leans his eyes upon things, Speridião is a special viewer who walks about attentively, choosing and capturing fragments of

⁵Psychiatrist, psychoanalyst, psychology professor at PUC-Rio, independent curator and art critic.

things that, from within, impose to him a number of shifts. This movement produces an amalgam that ultimately does not distinguish what is created from what is lived.

Before all these rich joint elements, without compromising on a broader view of the large vertical and horizontal extensions of the work, it is worth multiplying this text into parts, since the film itself is plural. This work, although made of the rest of what was lived, has no leftovers; everything that is in it should remain in it, just like what can be found in the works of someone like Bário.

There are poetic elements in the film, but this is not its hallmark. In spite of its sublime atmosphere, enhanced by a beautiful soundtrack, this is all merged with the unpredictable sounds of the street. Thus, we obtain the paradox and the polyphony of mundane bliss or of a world where beauty is born from taint.

Are there poetic elements in the film? Perhaps, alternatively, the film is about “not having poetic elements,” since everything is poetry, depending on who sees, chooses and captures it.

There is certainly plenty of beauty in this film, but its fundamental question is how this beauty is attained. We might think that its start point are the abundant sequences of geometrized shapes, in which beautiful and insistent geometry strolls across the *polis* to get to some sort of core of things, albeit through side roads.

Speridião walks about the outskirts of the cities and, with the view of a camera’s diaphragm, he finds something on which to lay his eyes, thus producing the image that otherwise would have gone unnoticed. But how can one be convinced that this work achieves something real? Well, one must be exposed to it, look at it and be looked at by it, with the voraciousness and the veracity of the fast-passing light through the camera’s mechanisms, which make such work fully explode before one’s eyes. Therefore, the viewer’s position is not sufficient for a total experience: once we have seen the video, we start being looked at by it. And for an undetermined time.

This work has its own temporality: it starts before the recording of the images and proceeds – endlessly – in the effects it causes. How long does it take to finish a work? Beginning a painting does not necessarily mean being on it. There are paintings that took 10 years to be finished, whereas others, remaining at the workshop for a long time, are at risk of stretching their time at this captive space for too long; perhaps a little like a son who lives with his parents and only realizes that his time has passed when it is too late. Speridião relentlessly adds life to the canvas, scribbling, tearing the surface, doodling, painting over previous layers... Until he finally has to set it free, release it from his workshop so that it can exist and go its own way.

This film took 7 years to be completed; Speridião took a long walk about 18 cities to find its images.

This first essay about *Estudos Superficiais* (*Superficial Studies*) focuses on the video segment that starts exactly 27 seconds before the title, that appears shy and solid on the black screen, and finishes with the cut, embodied on the screen by the images, sounds and smells suggested by the Portuguese butcher shop.

Therefore, the first text ends with the cut in the flesh, in a poetry that will soon become another, like the one in his film *Os Inimigos (2008) (The Enemies – 2008)*, in which one can read: “What I want are words full of fire, truth and rage. Words sharp as a dagger, burning like torches. What I want is to throw it all on the public. Throw it with terrible generosity, so that people catch fire and start to scream, run (...).”

The second text – yet to come – starts with the daggers and the torches. It starts with our willingness to push away with our hands - either steady or trembling - the metallic curtain with the word “gash” painted on it with no refinement. It is as raw as the sight that necessarily awaits those who cross the threshold of the butcher shop – also a metaphor of the world, separating the life one fantasizes from the real sight of the bodies.

We shall come inside, but let us not make haste.

Life mixed with work.

When one thinks about how Speridião’s life and work are intertwined, it is difficult not to think about the position Foucault adopted in *The Use of Pleasure*. From this perspective, it only makes sense to investigate, build a philosophic *corpus*, intervene in the screen and create a work if it can make us think about the life one lives as opposed to the life one could live.

Thinking about *Ontem, hoje, amanhã*⁶ (*Yesterday, today, tomorrow*), hunching life over work and enabling such work to flow back into life helps us understand one of the sources of Speridião’s work: gently or harshly, generously or angrily, he hands out a way of life to those who are willing to see the rip on his paintings (Fontana) or read the record of what was lived in the spontaneous fluidity of words and sentences sprayed on the surface of the work (Basquiat.) In the same gesture, they are the shameless words on a restroom wall and the private pages of a personal diary. The Speridião who collects sentences then becomes equivalent to the Speridião who collects fragments of past experiences with friends, in conversations, trips, affective relations, in whatever he sees and hears at *urbi, orbe et mens*.

But how is life combined with the insistence of basic shapes in his work? At this point, as far as I’m concerned, we have one of the key elements of this film, in particular, and of his work, in general: **his interest in “non-human” shapes outlines his enormous interest in whatever is human. Life sprouts from his circles, his squares, his triangles, dots, and lines. His *Estudos Superficiais (Superficial Studies)* unfolds the creases of cerebral spins and stretches the canvas, the skin, and the pellicle upon which the dreams and the anguishes of the abyss of the heads are poured. That is his geometry. Life comes in and out through the rip on the canvas, through the opening of the shutter, until the image touches the body.**

In the first scene of the film, a man in a turban guides the eye of the camera to a chamber where we can see the object – concrete, geometric, solid, static – next to some steps. Previously, this man had crossed

⁶Painting title.

the geometries cut in stone, passed by a white board over a black background, in a construction of light and shade. Finally, in a strange language, he presents the object: a rectangular volume. The man's voice is strong, but the emphasis in his utterance also reveals the bewilderment of a discovery. For one moment, it is as if we were foreigners penetrating the secrets of a building with high archeological value, like tombs or baths. However, it goes far beyond that. It is just that the man knows that the impact of the discovery is not only the present value of what he sees. And looking directly at us – his interlocutors – he tries to make sure that through the oblique slit of our stunned eyes we grasp his discovery: that a basic and pure form explodes concrete limits, turning solid into fluid and opening bypasses to the banality or the mystery of life.

We notice that Speridião is familiar with the work of Mira Schendel, that he watched DzigaVertov and also Chris Marker, that he listened to Malevich when the latter says “all the strength (...) comes from pulverizing and decomposing the object (unlike its plenitude.)”

In this short preamble that precedes the title of the film, there is a synthesis of what will come next in the work: we direct our naked eyes to the basic and pure shape, just like in *Black Square* (1913-15). We are looked at by its surface and we see it releasing the gaseous, ethereal and vaporous matter that make up human life and experience on Earth. All this might last only a minute, but Speridião puts his entire life in this minute. As he says: “We all live but a few minutes. The best is always in only one minute” (*Oslnimigos*) (The Enemies).

The lost object.

There is an enigma in the image of the living man before the solid and static volume, a volume that will remain there when the man is already gone for good.

When will they leave the scene? *Landscape*⁷.

When will they be dismissed: *Hoje, Ontem, Amanhã* (Today.Yesterday.Tomorrow)?

What remains when the object – the person, the idea, the painting – are gone? There is life with and life without, in a permanent transit about the mesh of contact, in the mosaic of togetherness. After all, what is left when it is over? When people part and are no longer around?

How to deal with what once was but is no more? In what was done, in the appearance it had, in what was lived together. When people part – for a second or for the rest of their lives – we come closer to one of Speridião's geometries: the “**gash**” or **cut**, which is sometimes on the flesh and sometimes on the canvas. A cut that precedes each new and necessary separation. A gash that starts the parting, the emptiness that comes from it and establishes what one will pursue over life. At the same time, it pushes one back to life towards the region where he will face his challenges, indefinitely recovering and losing the object that bears the vain promise of a mythical plenitude (Freud).

⁷Text that insists, in some of Speridião's works.

In the film, the circle appears many times: gelatinous or luminous, metallic or stony, kinetic or lunatic. There the cut is in the eye, dividing the gaze into two: one that looks and another one from which we feel looked at. It is this split that might restrict the experience to some sort of visibility of the present, when it could (should?) move towards what is not there and escapes the tamed eye (Didi-Huberman). This lost object is not in the routine, sensory-perceptive visuality of what is seen now, not only in that space between quasi consciousness and the creations of the unconsciousness, but also beyond the surf zone – as suggested by the specific materiality of photographic records (therefore, in a materiality that fails, that lacks something, that limps due to its very essence.) *Mar Egeu*⁸ – between the core of the Real and this set of syntaxes that closely relates to the Symbolic (Lacan).

Of what substance is made the lost object then? What remained of the photographed object? In some virtual space between the object that “was there,” its capture by the camera, the printing on photo paper and in Speridião’s memory of the object? Perhaps a fleeting memory of the creation process that one day will also completely disappear. Let us keep the minute, which is Speridião’s time: that more ethereal temporality, which is dust, smoky, misty and geyser. The matter that makes what is left, what is no more.

Life – tough and beautiful – appears as shape blossoms.

Speridião looks at shapes because he is looked at by them. This is one of the key points of the text. Speridião’s geometry: circle, square, triangle, dot, and line originating - or, to the contrary, shapes where one recognizes the things of life - the vegetable and animal world.

Another key idea: the more difficult reality is (in many senses: social, bonds between people etc.,) the more the dream, the poetic, the “unworldly” must find their place in the work. In Speridião’s case, by removing/making sprout from these hard matters – *per via de porre* and *per via de levare*– everything that crosses us and that is not limited to beholding the object (like the compact and rigidly outlined volume presented by the man at the opening of the video.) A formula: a dream (dream-like images, reveries, artificial paradises, images that come back, reminiscences) that emerge from basic shapes.

This first text marks out the scene in which the images come about. In this sense, we have the basic elements of Speridião’s geometry:

A) The cut (gash), which in the following essay will present the “flesh of the world” (Merleau-Ponty). The undividable separation between a body that sees (which, ultimately, sees itself and is paradoxically object of the world, to be seen, chewed on and swallowed.)

B) The cloud, which is what is seen when the emptiness is seen (Didi-Huberman). Life is here. From the shape spring vegetable and animal species and humans with their small things.

C) The step, which must be climbed up, stepped on, so that one can actually see (the step is the stone volume, the square, the geometrized matter.)

⁸Photograph by Speridião.

D) The circle. The eye that sees is the eye that looks at us.

E) The window is what one crosses. The rectangular openings, the gash and the slit. It is through the window that one comes in, but through the window, it is also possible to dismiss oneself.

F) The plane (superficial). Surface: the necessary support to nest the work. It can be the canvas, but it can also be the ether: the mental space, the conception etc.

Coda.

Speridião makes way and in the opening, in the rectangle to be crossed, in the cut in the flesh or on the canvas, we find that minute that is as precious as it is fleeting.

When we look at a work by Speridião, we celebrate and remember that we are here. The emptiness started by the cut, the left space, and the suggested surface continuously look at us, guiding our gaze.

The core of the thing might be in the transition spaces between the groupings of “Speridian geometry,” worked on at the editing room. Groups and transition spaces among them are presented, making us feel somewhat uncomfortable.

In this discomfort, we leave the studied surface, paved by the groupings. In the transition spaces we no longer have the comfort of the object to be found, we don’t know where to look for the *circle* or the *step* and we feel simultaneously lost and encouraged to look for the next thread. On our own.

In the transition space among the groupings, we must hold on to the stones or grope around the walls, looking for a new exit in the dark. In this space, we test and collect everything we see inside the presented images, trying to match “pairs,” like in a memory game. There, we dispose of what we can’t find, we keep what was repeated, so that we can make sure that this is the safe path, in the following image – until with undeniable relief we have the object in our hands again.

For about a minute, let’s let Speridião show us what he could see and generously reveal through the slit of a diaphragm.