DOSSIÊ AQUI

VAGA-MUNDO POÉTICAS NÔMADES & REVISTA DASQUESTÕES

Revista dasQuestões

Editorial

Vaga-Mundo Poéticas Nômades
UnB/CNPq

Comitê Editorial

Adriana Menassé, Universidad Veracruzana
Amanda Mendes Casal, UFF
Ana Cristina Chiara, UERJ
Aurèle Crasson, École Normale Supérieure
Carla Damião, UFG
Denise Agustinho, UnB
Eclair Antonio Almeida Filho, UnB
Eric Felinto, UERJ
Fabiane Borges, INPE e UERJ
Filipe Ceppas, UFRJ
Gê Orthof, UnB
Glerm Soares, Culto de Yupana Kernel
Gisel Carriconde Azevedo, DeCurators
Hilan Bensusan, UnB
Imaculada Kangussu, UFOP
John Protevi, Lousiana State University
Johnny Kemp, Goldsmiths - Londres
Julie Afonsi, Université de Paris 8
Judith Zuquim, UnB
Karla Melo, Confraria do Vento
Laura Virgínia, Margaridas Dança
Lorraine Oliveira, UnB
Lucas Camarotti, UnB
Nuno Oliveira, Ex-Epipiderme
Phil Jones, Synaesmedia
Manuel de Pinedo, Universidad de Granada
Marcio-André, Confraria do Vento
Maria Cecilia Coelho, UFMG
Tadeu Capistrano, UERJ
Victor Paes, Confraria do Vento

Comitê Científico

Alice de Barros Gabriel, IFG
André Arnault, IFA
Barbara de Barros, IFB
Bianca de Oliveira Corrêa, UnB
Carlos Henrique Carvalho Souza, UnB
Damares Bastos Pinheiro, UnB
Jadson Alves de Freitas, UnB
Manuel de Pinedo, Universidad de Granada
Octavio Maciel, UnB
Pedro Farias Mentor, UnB

Dossiê AQUI

Organização

Vaga-Mundo Poéticas Nômades
UnB/CNPq

Projeto Gráfico & Diagramação

Júlia Milward
Laura Papa
Thalita Perfeito

Revisão

Aline Cibele
Danna Lua Irigaray
Marcia Regina
Mariana Nunes Siqueira

Comunicação

Levi Orthof
Marina Raimundini
Mariana Nunes Siqueira
Marcia Regina
Raísa Curty

Imagem da capa

Estudo para voo #1, 2025
Vaga-Mundo Poéticas Nômades,
registro de Diego Bresani

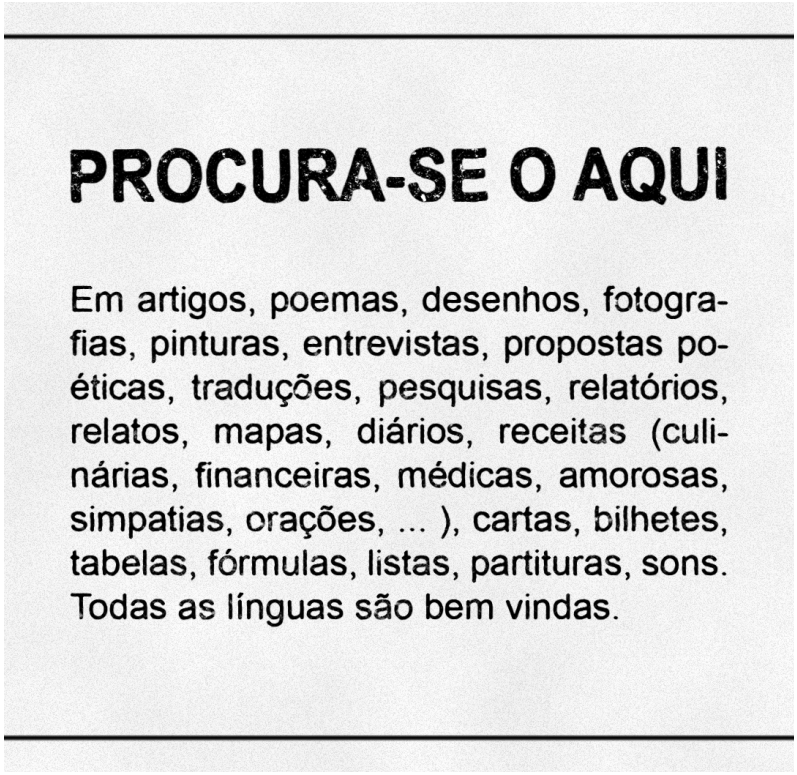
Vaga-Mundo Poéticas Nômades

Aline Cibele
Danna Lua Irigaray
Júlia Milward
Karina Dias
Laura Papa
Levi Orthof
Marcia Regina
Marina Raimundini
Mariana Siqueira
Raísa Curty
Thalita Perfeito

AQUI

Revista dasQuestões, vol. 21, n. 01, dez. 2025

EDITORIAL 05 • ALINA D'ALVA DUCHROW 07 • ALINE CRIVELARI 28 • ALINE MORAES 34 • AMANDA CAMPOS BARBOSA 39 • BÁRBARA BRAGATO TRADUZ ÉDOUARD GLISSANT 51 • CAROLINE POLICARPO VELOSO 56 • CECILIA APRIGLIANO 73 • CECILIA MORI, MATIAS MONTEIRO & SILVINO MENDONÇA 80 • CHARLENE CABRAL 100 • DÉA TRANCOSO 129 • ELOÁ CARVALHO 144 • ELIDA TESSLER 153 • FABRICIA JORDÃO 161 • EMERSON DIONISIO GOMES DE OLIVEIRA 173 • FERNANDO VIERO 193 • FRAN FAVERO 201 • GABRIEL TEIXEIRA RAMOS 208 • GAËLLE DIAS AMBELAKIOTIS 218 • GÊ ORTHOF 228 • GU DA CEI 255 • IANNI LUNA 261 • IRACEMA BARBOSA 264 • JAZMÍN ANAHÍ ACOSTA 267 • JÚLIA DE CARVALHO HANSEN 272 • LETÍCIA MIRANDA 278 • LIGIA SATO 285 • LORI SOUZA CORRÊA 299 • LUANA MAFTOUM PROENÇA 315 • LUCIANA PAIVA PINHEIRO 328 • LUDMILLA ALVES 340 • LUIZA BALDAN 351 • MARCUS ALEXANDRE MOTTA & MARCELO LINS 392 • MAYARA FREITAS DE OLIVEIRA QUEIROZ 407 • MIGUEL GALLY 426 • PABLO GONÇALO 441 • PEDRO WILGNER 452 • RAFAEL AMORIM & RODOLFO RODRIGO VIANA DE PAULO 460 • RAFAEL DA ESCÓSSIA 476 • RAQUEL NAVA 486 • REGINA DE PAULA 490 • SUZETE VENTURELLI 499 • THAÍS COSTA OLIVEIRA CALHEIROS 508 • THAYS UKAN 511 • WILNÊS HENRIQUE 518 • VAGA-MUNDO: POÉTICAS NÔMADES 533



EDITORIAL

Onde está o aqui? Como estar aqui em nossas distâncias? Como ver o aqui, se olhar é uma despedida constante? Estar aqui é estar com: as geleiras, as árvores, as palavras, as fendas, os fósseis. Mas é também, saber algumas coisas de cor. Deitar no chão. Estar em fúria. Estar no meio. Em casa e em toda a parte. Eis o aqui: Tocar a superfície de uma caverna. Tornar-se cor. O fragmento que flutua por algum tempo e gira sobre si mesmo. Estar aqui é estar há milhares de anos. É um eco do enigma primeiro. Um salto na noite em que pousa o cosmos. É palavra que localiza e indica que se está perdido. Faz ver e impede de ver. Vista de uma espessura existente. É lembrar- se. É o simultâneo estado da flecha: disparo e pouso. É interromper o desaparecimento. Retomando o 5º ato do manifesto “dizer algo sobre estar aqui:” do grupo vaga-mundo: poéticas nômades, propomos este dossiê como um ponto de encontro num mundo de distintas vozes, um braço a braço, composto de respostas ao nosso aceno para pensarmos coletivamente o Aqui:

O dossiê reúne, em várias línguas e formatos, artistas, poetas, historiadores da arte, arqueólogos, arquitetos, filósofos, astrólogos... para, em tempos de ventos furiosos e de discursos de extinção do futuro, acreditar na força coletiva do estar aqui. Como nos lembra Yoko Ono em sua cena para a terra, escrita na primavera de 1963: escute o som da terra que gira.

Agradecemos:
o convite de shajara neéhilan | os que responderam ao nosso aceno | à gisel carriconde azevedo e deCurators | ao diego bresani | ao natan gabriel | à camila torres | ao alaska film archives | ao último pássaro kaua'i'ō'ō | aos fragmentos de safo | aos versos de marília garcia | à língua estrangeira que canta | ao vento que sopra na copa das árvores | àquela que escreveu as mãos sobre as paredes da caverna e voou pela primeira vez | às altitudes de cada levante | as águas que correm velozes | ao esturro da onça | ao aulido do lobo | ao tropeço do saruê | ao farfalho do redemoinho vermelho | ao estalo da canela-de-ema pegando fogo | à gargalhada do acauã | ao lamento do urutau | ao miado da cobra | à ícaro quando escolheu a beleza | às mãos agarradas que oferecem o salto | ao tremor da terra e do pouso | ao salto coletivo inuit | ao último barco antes do inverno que levou suprimentos à groenlândia | ao último pôr do sol do alasca até a primavera chegar | à josephine bacon - poeta Inuit | ao viajante 3I/ATLAS | ao tapete voador | ao voo coletivo | ao voo reverso do beija-flor...

Brasília, primavera de 2025
Grupo vaga-mundo: poéticas nômades

A MEDIDA DO MARAVILHAMENTO

[DIÁRIO DE VIAGEM]

ALINA D'ALVA DUCHROW

Rabat—Marrocos, março de 2025

Alina Duchrow nasceu em Fortaleza- CE – Brasil, vive e trabalha em Rabat, Marrocos. Arquiteta e artista visual, fez Pós-graduação em artes visuais pela Universidade Alanus Hochschule, Bonn, Alemanha. Graduada em Arquitetura e Planejamento Urbano pela Universidade de São Paulo, Brasil. Doutora em artes visuais pela Universidade de Brasilia- Brasil. Participou de residências artísticas e exposições coletivas e individuais em vários países entre a Europa, África e América Latina. O ponto de partida do seu trabalho artístico centra-se num contexto local, de onde irá emergir a questão que a artista tentará responder. A disponibilidade para fazer-com aquilo que a situação apresenta e sem ideias a priori, permite que o trabalho emerja como consequência e faz dele um instigante processo de busca de relação com a alteridade e de tentativa de organizar esses novos mundos que se criam a partir do encontro. A artista se coloca na posição de uma investigadora atenta que registra os relatos do tempo e do espaço e os reconstrói através de uma montagem poética, que pode tomar forma em mídias variadas, desde o vídeo, ao desenho, objetos ou instalações multimídia.

DAS QUESTÕES, VOL. 21, N. 1, DEZEMBRO DE 2025, P. [07—27].

A medida do maravilhamento é um diário de viagem. O registro de um processo de "cartografia sensível", realizado na associação Tassarout, situada no coração da antiga medina de Rabat, Marrocos, no Fondouk Ben Aicha, um antigo Caravanserai[1]. Durante dez dias convivi diariamente com os artesãos que trabalham, já há algumas gerações, o couro, a ráfia, a madeira e o metal. O diário é um conjunto de anotações, imagens, Fotografias, objetos, mapas, escritos, trajetos e desenhos que compõe essa experiência, a do cotidiano vivido sob a tensão do inesperado, da diferença, do não coincidente, do estrangeiro. A anotação se dá desde o primeiro contato com a materialidade do lugar, em campo, como também nas sensações e questionamentos da artista sobre o seu processo. Uma experiência fragmentada em procedimentos, espaços, tempo e registros, que não culminam necessariamente em uma síntese. A obra como complexidade, cuja ocorrência se dá plenamente através da emergência de suas partes.

diário,
deriva,
desenho,
nômade,
estrangeiro.

1 "Caravançarai" significa literalmente em persa "palácio de caravanas". O termo designava um estabelecimento de tipo hoteleiro que se encontrava sobretudo no Médio Oriente, Ásia Central e Norte de África, mas que também existiu por todo o Mediterrâneo e que se destinava a mercadores viajantes. Tinham uma função importante no apoio aos fluxos comerciais, proporcionando um local seguro onde os comerciantes em viagem, frequentemente estrangeiros, podiam descansar tendo as suas mercadorias e gado em segurança. No Magrebe designavam-se funduq, funduque ou fondouk.

FIGURA 1.
ATELIÊ DE COBRE DE NOUREDINE.
FOTOGRAFIA DE SEMMADA ARRAES

A Medida do maravilhamento

Avaliar, medir, contar são operações necessárias para a tradução das maravilhas do mundo. Nos países distantes, não pode deixar de haver maravilhas e curiosidades, enorme beleza e excessiva raridade, é isso o que constitui o *thôma* segundo Heródoto, uma maneira de transcrever a diferença entre aqui e além. O *thôma* está ligado ao olho do viajante – eu vi com meus próprios olhos e esse olho encontra-se aí como garantia. É o viajante que se torna a medida: é com relação a mim – e não com relação aos deuses – que algo se entende como *thôma*. Sou eu que estimo que tal paisagem ou tal construção é "admirável" ou "extraordinária". Na medida em que repousa no olho-medida do viajante o *thôma* é um procedimento para fazer-crer, desenvolvido pela narrativa de viagem. Tradução da diferença entre aquém e além, o *thôma* produz um efeito de realidade, como se dissesse: eu sou o real do outro[2].

FIGURA 2.
DESENHO DA PORTA DO ATELIÊ TASSAROUT VISTA POR DENTRO. GRAFITE SOBRE PAPEL.
ALINA DUCHROW

2 HARTOG, François. *O Espelho de Heródoto. Ensaio sobre a representação do outro.* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014. p. 267

El Haiad - vida

Há cinco anos vivo em Rabat, no Marrocos. Ainda meus olhos não se desencantaram e meus ouvidos escutam, na palavra falada nas ruas, arranjos melódicos ao invés de mensagens claras. Então flutuo, como nas linhas do que desenho, que percorrem o espaço, como para evitar o tropeço que vem da vertigem. É aqui o lugar do maravilhamento? Salama-leicum. Smitic em tia? Munpki tcha unê? Briti Kahuá?

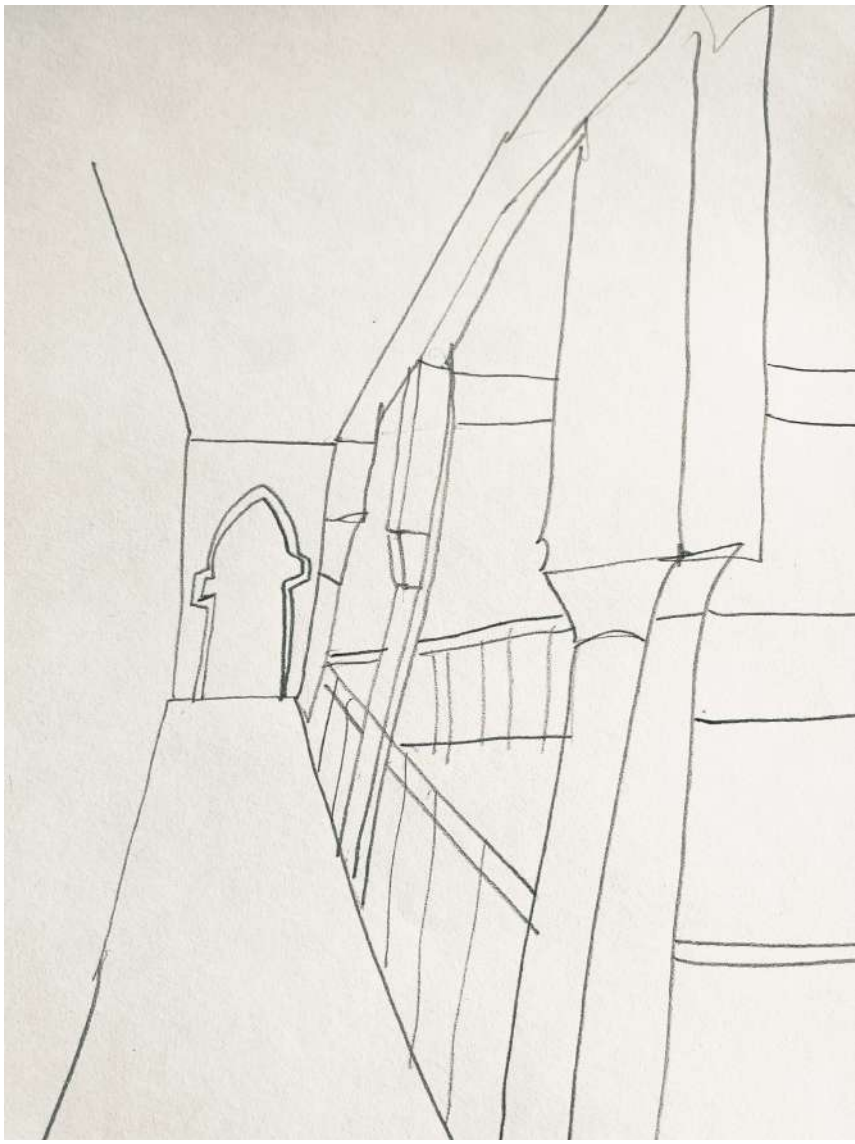


FIGURA 3.
VISTA DO CORREDOR A PARTIR DA PORTA DO ATELIÊ. GRAFITE SOBRE PAPEL.
ALINA DUCHROW

Chtá - chuva

Aceitei o risco. Há sempre uma opção. Foi um convite. Para fazer o quê? Ocupar o espaço da associação Tassarout, no Fondouk Ben Aicha e traduzir poeticamente a experiência. Para mim foi reservada uma sala-ateliê de 8 m² com uma mesa no andar de cima do Fondouk, ao lado de outras salas ocupadas pelos artesãos do couro, da ráfia, da madeira e do cobre.

Era o mês sagrado do Ramadã. Chovia como há muitos anos não chove no Marrocos. O cheiro do couro se espalhava pelo espaço. O barulho da chuva e do martelar constante das ferramentas marcando o couro. As conversas que eu não podia decifrar.

Nezha é a artista que criou a associação Tassarout. Ela me disse que sua mãe está muito feliz porque plantou o grão de bico e a chuva chegou a tempo para garantir a colheita. Nezha é franco-marroquina. A mãe e a avó vivem da terra. Elas plantam sementes que crescem. Aqui eu não tenho terra, nem língua.

FIGURA 4.
VISTA DA LARANJEIRA NO PÁTIO DO ANDAR TÉRREO DO FONDOUK. GRAFITE SOBRE PAPEL. ALINA DUCHROW.

Corpo

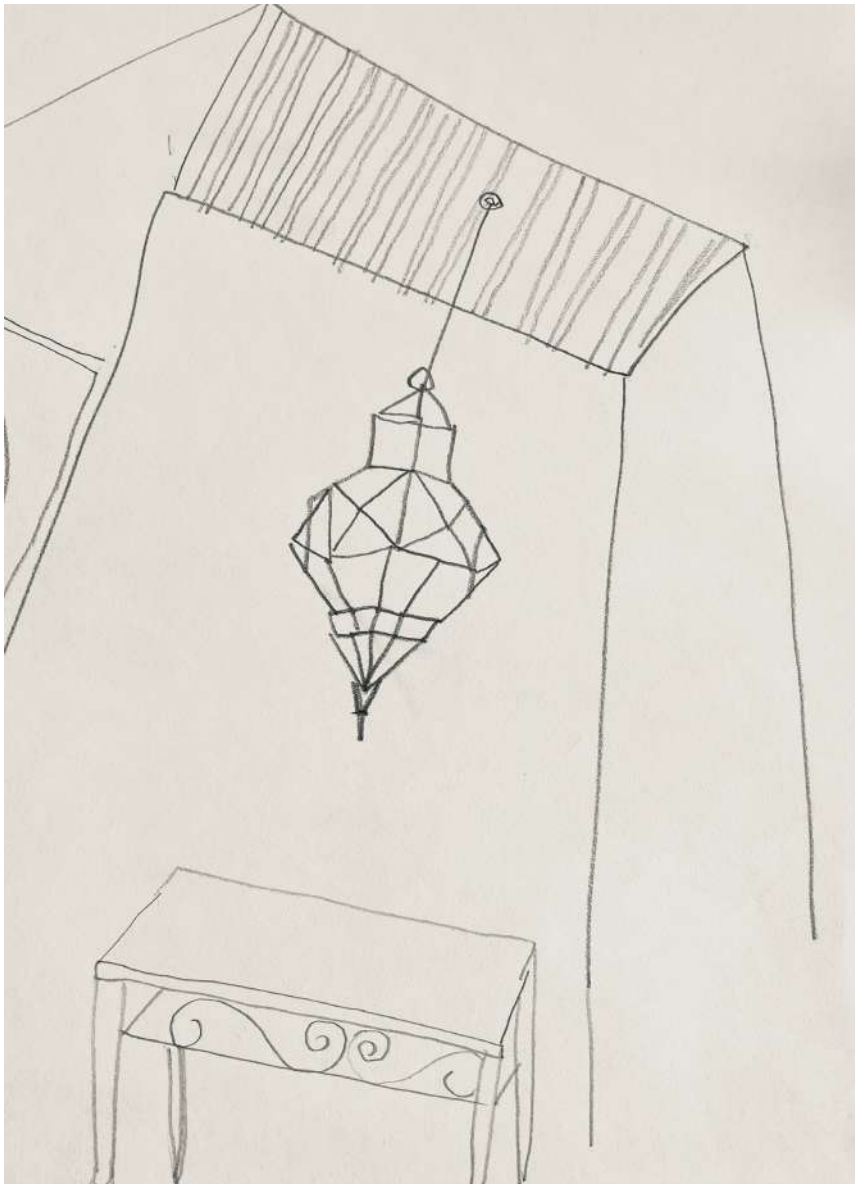
Fui apresentada aos artesãos. Uma artista brasileira. Estrangeira, mas não europeia, com traços que até parecem marroquinos. Fala francês, mas não compreende a língua local, o Darija. Os artesãos, a grande maioria, não falam o francês.

O que me sobra sem a palavra que informa e comunica?
O olhar. O gesto. A presença.
O corpo na experiência do vazio. O tempo se amplia até criar o oco. Um lapso que dá medo e dói. Os olhos experimentam uma estranheza que faz balançar tudo aquilo em que aprendi a me agarrar.

linhas

A linguagem do desenho foi, a princípio, a minha tática para lidar com o desconhecido. A falta da fala. Tatear o espaço com o lápis na mão. Percorrer corredores, objetos, plantas, o grande vazio entre as coisas. Habitar o lugar, sustentar no tempo, criar relações, fazê-lo “falar”.

FIGURA 5.
VISTA INTERNA DO ATELIÊ. GRAFITE SOBRE PAPEL.
ALINA DUCHROW



Insistência

No final do corredor, à esquerda fica o ateliê de Jamel e Nourredin, dois irmãos que produzem bolsas de couro decoradas com padrões geométricos. Dezenas delas todos os dias. Recebem 10 dihans por bolsa, o equivalente a um real. Entro e peço para tirar uma foto. Eles não querem foto. Aponto meu caderno de desenho e pergunto se posso sentar a um canto e fazer um desenho. Sim. Então eu fico, sustento minha presença entre eles, meus olhos percorrendo o corpo de Nourredine no espaço e o lápis percorrendo o papel. O irmão olha o desenho, ri e faz um sinal positivo com a mão. Nos outros dias eles me cumprimentavam com simpatia e me deixaram até tirar uma foto do ateliê.

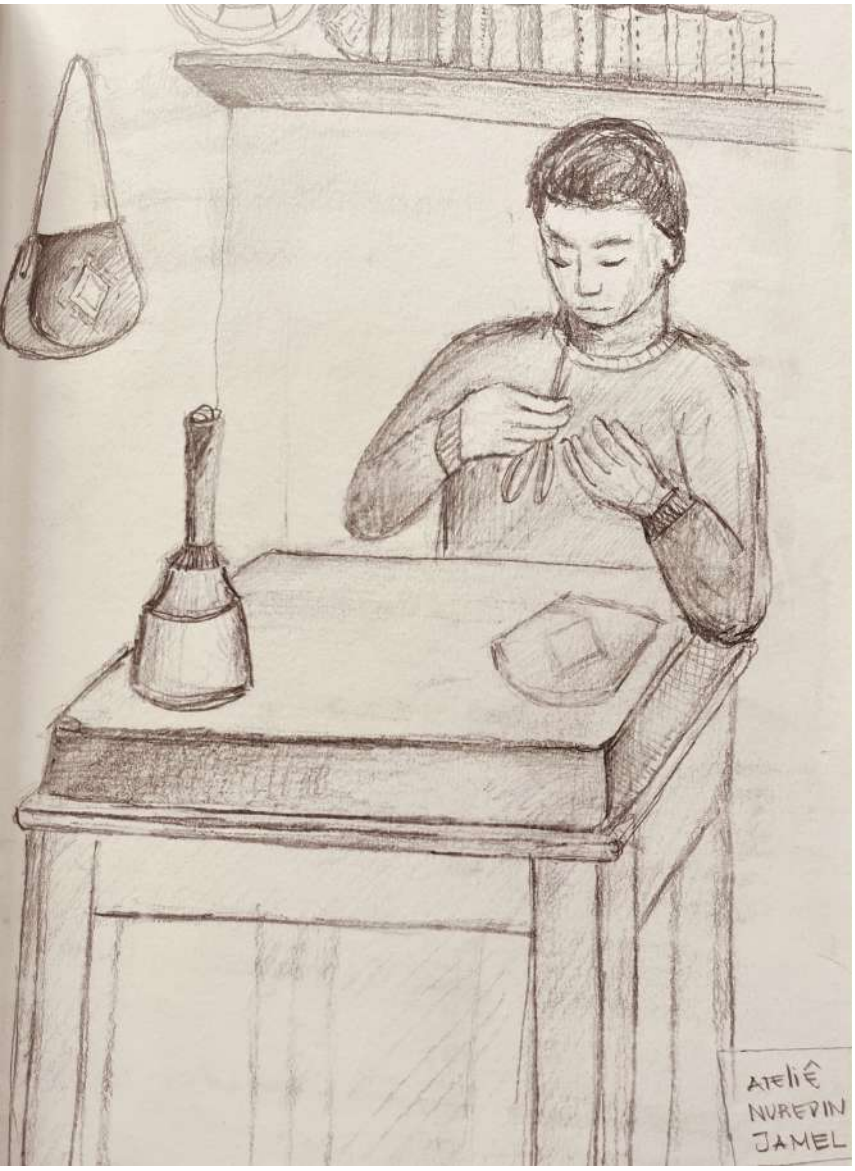


FIGURA 6.
DESENHO DE NOURREDINE EM SEU ATELIÊ.
GRAFITE SOBRE PAPEL.
ALINA DUCHROW

Habibi – o Amado

Continuando pelo corredor, perto da escada, fica Habibi. Ele faz pufes de couro decorados com arabescos. Ele me explica o processo em darija. Me mostra o couro, os carimbos metálicos que são colocados na prensa sobre o couro molhado para imprimir os padrões. Me mostra seus braços musculosos e diz que tem 76 anos. Tudo isso eu entendo sem conhecer a sua língua. Mas recebo o afeto, o sorriso e faço um desenho de Habibi no seu ateliê.

Ao lado do ateliê de Habibi fica Mustafá. Ele não quis conversa. Falava um pouco de francês. Disse que durante o ramadã ele fica nervoso e sem paciência. Eu não insisti.

FIGURA 7.
FOTOGRAFIA DE HABIB EM SEU ATELIÊ.
ALINA DUCHROW

FIGURA 8.
ATELIÊ DE HABIBI.
ALINA DUCHROW.

Prensa- batedor- Tesoura

No andar de baixo encontro Abdesalem que trabalha com o couro e Halid que é dono de um antiquário. Halid fala um pouco o francês e me ajuda na tradução. Me aproximo lentamente e peço para sentar e desenhar. Ainda existe desconforto na minha presença.
Peço para ver os objetos. A tesoura, a prensa, o batedor.
Tiro fotos e também desenho. Observo suas mãos e o movimento rítmico, quase automatizado que ele vem praticando por anos.
É o quarto dia.

No outro dia faço desenhos grandes e pesados no ateliê. Amplio objetos ordinários do cotidiano do artesão. O desenho aqui é estratégia de ocupação do espaço do ateliê, criação de um território. Entrego meu corpo a uma linguagem que me é familiar, um alívio da tensão do estranhamento. Agora tenho terra e língua.

FIGURA 9.
VISTA DO ATELIÊ. DESENHO DA PRENSA.
CARVÃO SOBRE TELA. 100CM X 120CM.
ALINA DUCHROW.

FIGURA 10.
VISTA DO ATELIÊ. DESENHO DA TESOURA.
CARVÃO SOBRE TELA. 100CM X 80CM.
ALINA DUCHROW.

Qual o produto?

Alguns passavam curiosos em frente ao ateliê. O que você vai fazer? Desenhar, Pintar? Bordar? O que vou representar? Mostrar? Dizer? Era já o sétimo dia. Na ânsia de uma resposta. Resolvi desenhar a planta do Fondouk. Medi o espaço com passos, contei o número de ateliês, as portas, as pilastras, as árvores. Alguns artesãos me ajudavam, corrigiram os erros e me pediram para ter uma cópia da planta com o nome deles escrito no espaço correspondente ao seu ateliê. Nesse dia, antes de voltar pra casa, o artesão que trabalhava com lâmpadas e que também se chamava Nourredine, olhou o desenho da planta baixa nas minhas mãos, me olhou nos olhos e disse: Você tem muita pressa.

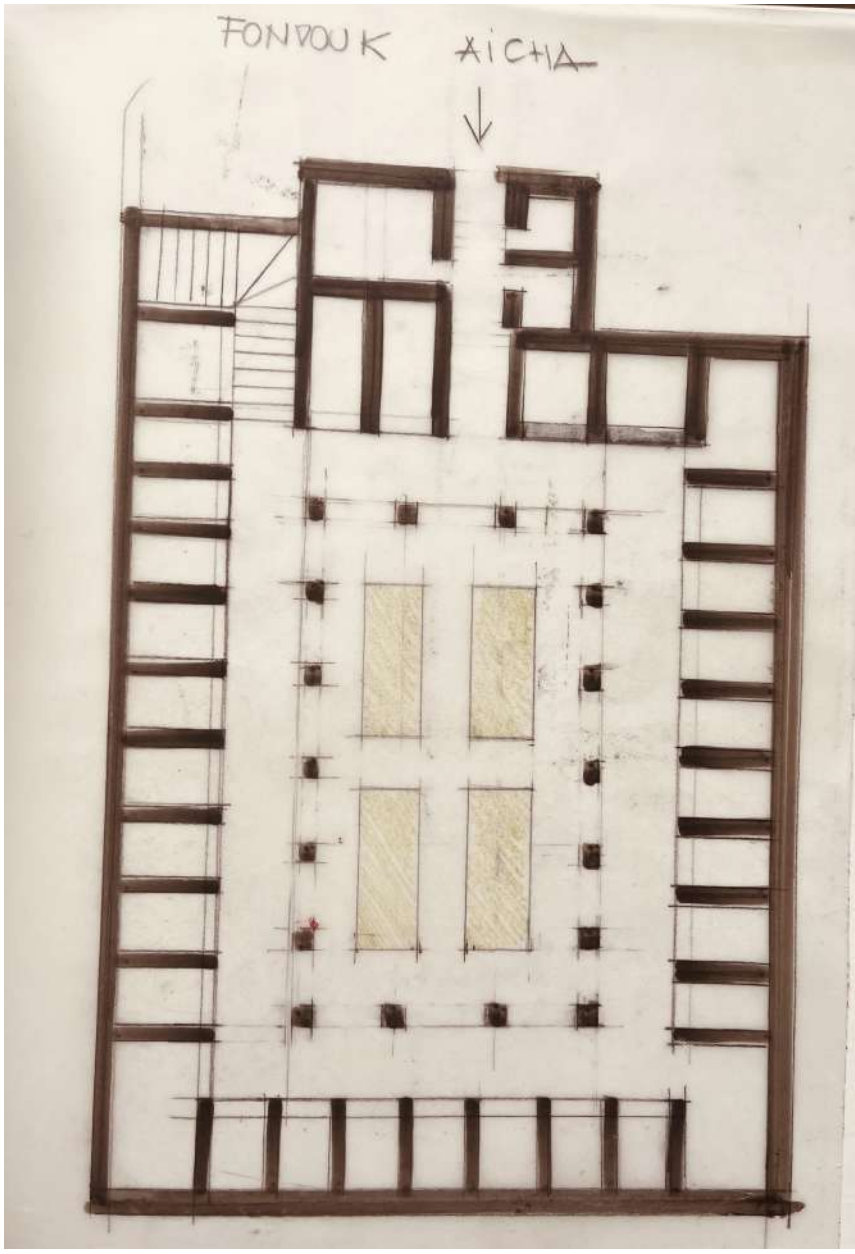


FIGURA 11.
PLANTA BAIXA DO FONDOUK AICHA. NANQUIM SOBRE PAPEL.
ALINA DUCHROW.

Opacidade

A fala de Nourredine me fez passar a noite em claro. Larguei o lápis e o papel. A chuva continuava a cair incessante. O ateliê era frio e úmido. Insisti em permanecer como se fosse uma espécie de infiltração lenta nos muros do lugar, abrindo espaço. No oitavo dia, uma sexta-feira, eu retornei à Medina, encontrei Nourredine sentado em frente ao seu ateliê, ele me convidou para puxar um banco e me sentar ao seu lado. Ele falava sobre a vida, o amor e Alah.

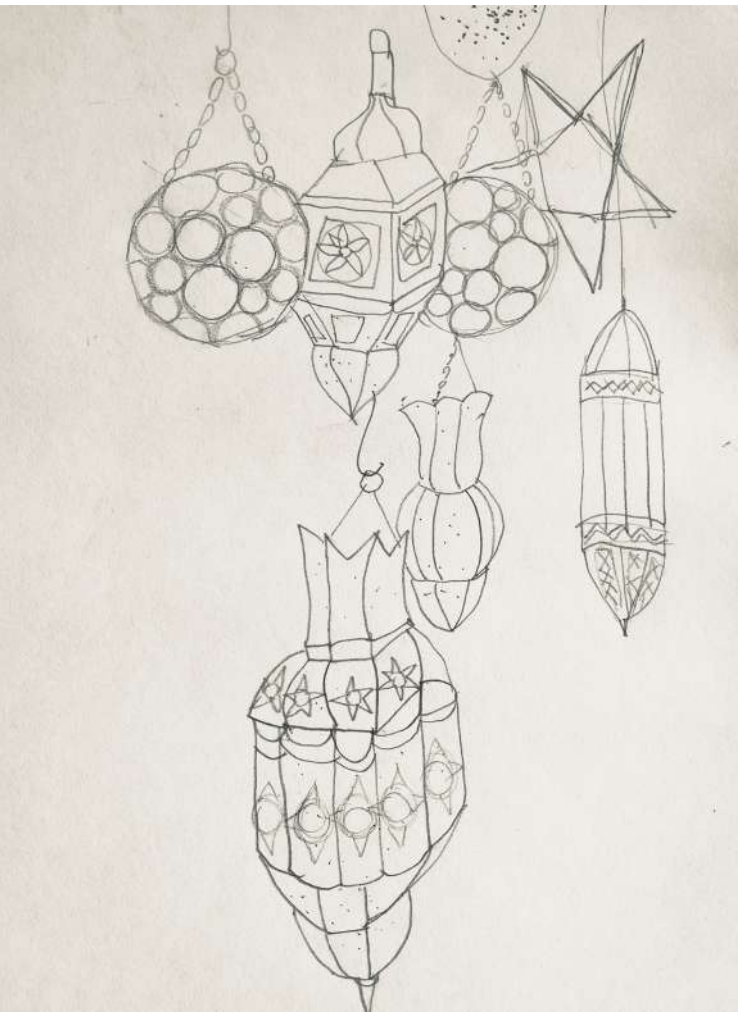


FIGURA 12.
DESENHO NO ATELIÊ DE NOURREDINE.
ALINA DUCHROW.

FIGURA 13.
DESENHO NO ATELIÊ DE NOURREDINE.
ALINA DUCHROW.

Buchra- aulas de Darija

“Salamaleicum abre todas as portas”, me disse Buchra, uma das artesãs. “Nunca comprimente com Bonjour”. Buchra perguntou se eu poderia fazer um desenho dela no seu ateliê, ela disse que me pagaria. Eu disse que faria o desenho e em troca ela me ensinaria algumas expressões em Darija. Ela disse que não é fácil ser mulher artesã no Fondouk.

FIGURA 14.
DESENHO DAS MÃOS DE BUCHRA FAZENDO TRICOT.
ALINA DUCHROW.

O fim e o começo

Abdesatef, Abdesalem, Mohamed, Nourredine, Jamal, Habibi, Halid, Buchra, Leila, Salma, Mustafa, Rachid... Nesse dia, que seria o último dia da experiência, me sinto em casa. Ofereço o desenho à Habibi que em troca me dá uma pequena porta de madeira trabalhada com o couro. E também presenteio Abdesalem com o desenho da sua tesoura. Ele fica emocionado e eu compreendo, através dos seus gestos, que ele vai arrumar seu ateliê antes de por o desenho na parede.

Me despeço de todos prometendo voltar em breve...

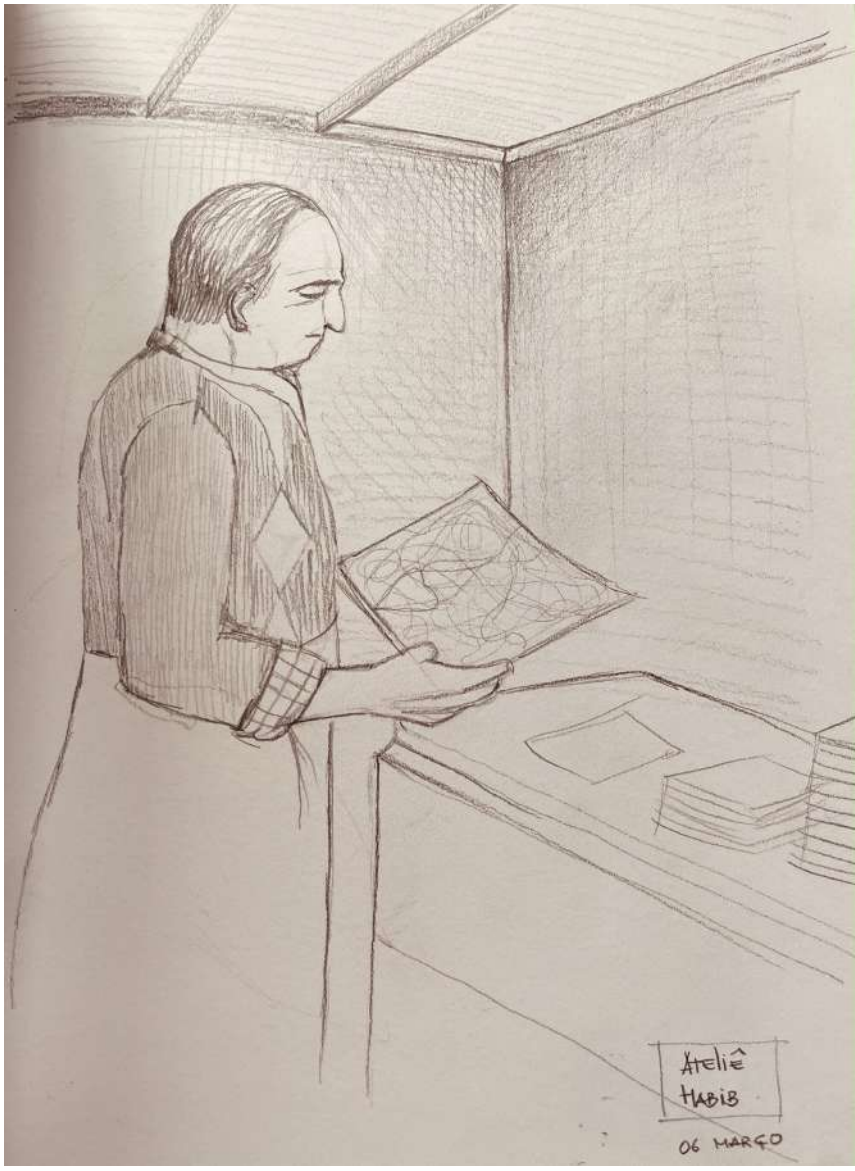


FIGURA 15.
DESENHO DE HABIBI EM SEU ATELIÊ.
ALINA DUCHROW.

FIGURA 16.
PRESENTE DE HABIBI. PORTA TRABALHADA EM COURO COM IMPRESSÃO.

FIGURA 17.
ABDESSALEM EM SEU ATELIÊ.

Vinculo ancestral

Durantes esses dias que residi em Tassarout o sertão do Ceará estava sempre presente. No cheiro do couro, nos arabescos das bolsas, nas sandálias. Mostrei aos artesãos do Fondouk um livro com imagens do artesanato de couro do vaqueiro do nordeste e levei mesmo um chapéu de couro do sertão. O que na realidade eu queria mostrar? Buscar uma ligação? Um pertencimento? Criar vínculos de um parentesco longínquo? O sertão é na verdade, a reprodução de uma cultura muito árabe, onde o judeu que lá chegou era *sefaradi*. Encontro nessas similaridades o espelho onde interrogo-me sobre a minha própria identidade.

Para Hartog, dizer o outro é enunciá-lo como diferente em comparação com o mesmo. A comparação estabelece semelhanças e diferenças entre "além" e "aquém", entre dois termos, a e b, onde a não é b. Uma retórica da alteridade é, no fundo, uma operação de tradução: visa a transportar o outro ao mesmo (tradere) – construindo, portanto, uma espécie de *transportador da diferença*. (HARTOG, 1999, p. 268).Como, inscrever o mundo que se conta no mundo em que se conta? Esse é o problema do narrador. Ele confronta-se com um problema de tradução (HARTOG, 1999, p. 229). Eu sou esse que olha e é olhado. Que ao percorrer o mundo e contá-lo procuro entender minha própria identidade. Ultrapassando a mim mesma, eu também sou este espelho através do qual outros tendem a ver o mundo.

“Venha, vamos nos olhar no espelho juntos”, disse. Fitei a imagem do espelho e, à luz hesitante da lamparina, tornei a ver o quanto éramos parecidos. Lembrei-me do espanto que sentira ao ver Hoja pela primeira vez, na ante-sala do paxá Sadik. Naquela ocasião, eu tinha visto o homem em que precisava me transformar: agora, pensava que ele se transformara num homem como eu. Nós dois éramos uma única pessoa! E isso me pareceu uma verdade evidente! [...] Num certo momento, ele disse que queria retomar tudo do ponto onde eu parara. Ainda estávamos seminus, lado a lado, diante do espelho. Ele tomaria meu lugar, e eu, o dele.
Para tanto, bastaria trocarmos de roupa: [. . .] essa idéia tornou nossa semelhança no espelho ainda mais assustadora, e meu nervos crisparam-se quando o ouvi dizer que, com a troca, era eu que haveria de libertá-lo! [...] [3]”

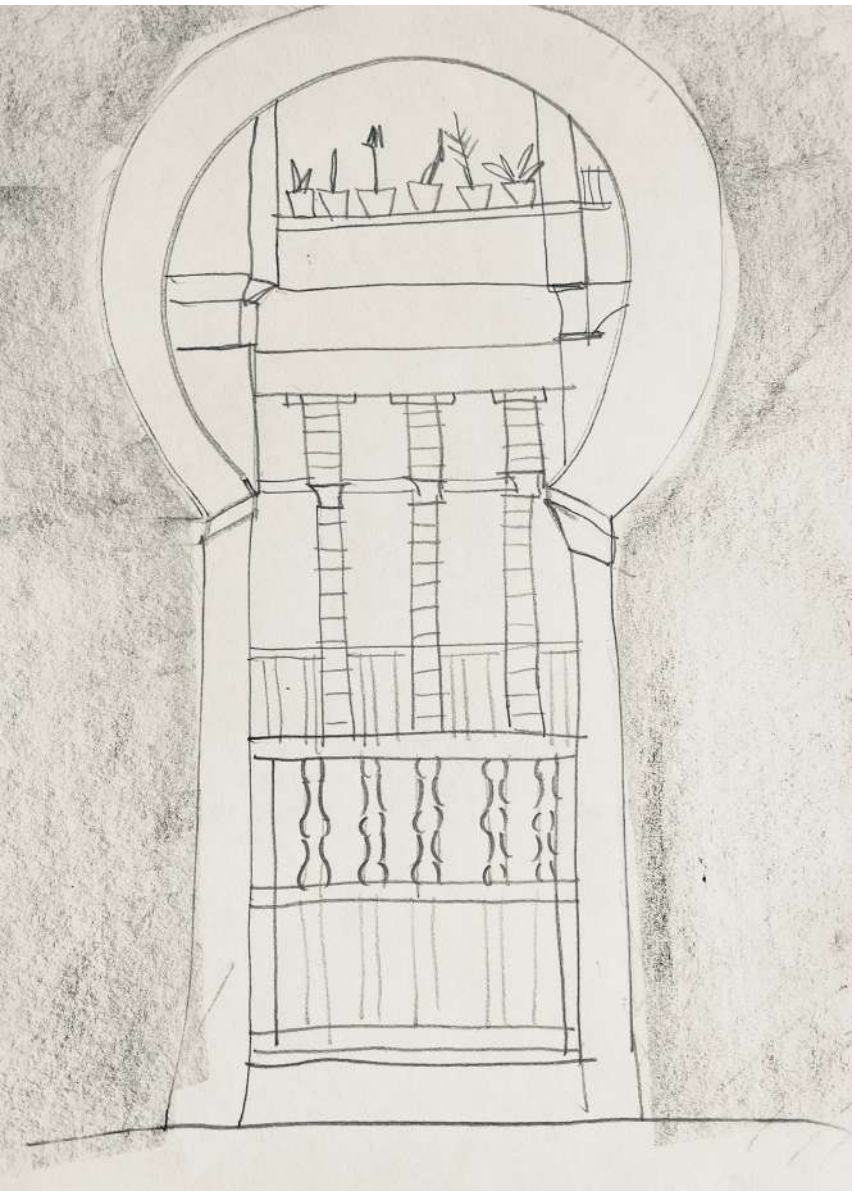


FIGURA 18.
DESENHO DA PORTA ABERTA DO ATELIÊ TASSAROUT VISTA POR DENTRO. GRAFITE SOBRE PAPEL.
ALINA DUCHROW.

3 PAMUK, Ohram. *O castelo branco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. P. 101

Referências Bibliográficas

HARTOG, François. *O Espelho de Heródoto*. Ensaio sobre a representação do outro. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014

PAMUK, Ohram. *O castelo branco*. São Paulo:Companhia das Letras, 2007. P. 101

O "AQUI" HETEROTÓPICO

ATLAS DE UM JARDIM SUSPENSO NA MEMÓRIA

ALINE CRIVELARI

Artista visual e pesquisadora em Artes, arte-educadora, curadora e produtora cultural, fundadora e gestora do espaço Casa-galeria-ateliê-jardim de cerrado Cata-vento. É nascida em São Paulo e residente em Brasília, onde se licenciou em Artes Visuais pela UnB. Pesquisa e expressa, em múltiplas linguagens em artes visuais, experiências e possibilidades relativas à ocupação de espaços, ao caminhar no mundo, ao atravessar e habitar paisagens materiais e imateriais, investigando questões relativas a um pensamento sobre (des)fronteiras e outras heterotopias.

DAS QUESTÕES, VOL. 21, N. 1, DEZEMBRO DE 2025, P. [28—33].

Um “aqui” heterotópico: um jardim suspenso na memória; um refúgio do antes, do durante e do agora, acessado por uma cartografia sentimental. Um “aqui” que é ilha, onde histórias da infância no jardim-selva de uma tia, do percorrer paisagens pelo mundo e do jardinar compuseram o atlas de um jardim endêmico, mas feito da substância de todo o mundo em movimento.

jardim,
paisagem,
espaço,
heterotópico.

O Jardim de minha tia. Paisagem? Certamente, ao alcance de olhos situados a um único metro de altura do solo, no movimento acelerado de pontos de vista distintos de criança energética, ansiosa pelo conhecimento de mundo, olhar que em seu deslocamento percorre pequena propriedade como latifúndio de experiências, emoções e memórias, e faz daquilo sua paisagem. Paisagem sim. A própria cartografia sentimental.

Paisagem mesmo, vista, agora, do alto de um metro e setenta e um centímetros, de longos anos de distância, a partir da superveniência de outros e muitos jardins mundo afora? Do Google Maps, dos satélites? Figura retangular familiar, cravada em coordenadas geográficas na tela do celular, no bairro na zona oeste de São Paulo. Tamanho compreendido em medidas comerciais, estabelecidas, enfim, a partir da tecnologia que sucedeu. Visão espacial do terreno trivial. Seria uma cartografia meramente mercantil, não fosse assim, tão sentimental.

Na foto antiga, enganchada no colo da minha tia, eu percorria a vastidão daquele jardim em tempo próprio, qualificado, cheio de significados. Da fotografia, sinto o tato da folha de veludo verde, perfumada ao se amassar, ela demarca a passagem para o segundo quadrante do Jardim, sua parte mais bonita.

Eu ainda não andava sozinha ali, emancipação que chegou lá pelos seis anos, porque o Jardim, é preciso registrar, tinha fronteiras longínquas, horizonte a perder de minha vista, taturanas à paisana, muros ultrapassados por sons de brigas, brincadeiras de crianças maiores, festas nas quais nunca fui.

O salgueiro em primeiro plano, a esconder os segredos do Jardim, alcançados após desembaraçar os cabelos das folhas e galhos da árvore lasciva. Às vezes doía. O salgueiro, porteiro da paisagem do Jardim, este um recorte encantado no panorama menos atraente do bairro. O Jardim era uma ilha.

Da janela do quarto da tia, do andar de cima do sobrado, mirante do horizonte do Jardim, sobre ele conversávamos, e sobre a penteadeira da tia, a caixa de esmaltes e os brinquedos do porão também.

As copas de suas árvores, o mar de folhas esparramado pela vizinhança, o finzinho da casa do vizinho da direita, que não tinha árvores, nem grama sequer, o puxadinho da venda de salgadinhos de isopor e chicletes, e alguns telhados de casas à esquerda, intercalados com árvores, acompanhavam a curva da rua: essa era a paisagem da qual era protagonista o Jardim, soberano do conceito de paraíso natural da infância.

Nas expedições ao Jardim, eu frequentemente voltava com uma relíquia da paisagem, uma pedra de bolso mais bonita, uma joaninha morta, uma notícia. Quase sempre uma flor caída, outra roubada, impedidas de virarem confete pisadas no chão do meu carnaval inventado no Jardim.

Uma vez, voltei com um anel localizado por escavações nas proximidades das bananeiras, o qual, segundo a tia, devia ser de uma amiga que tinha partido o coração. Outra vez, criança inconveniente, trouxe à tona, extraído da terra da quina direita do fundo do Jardim, cavoucado por tarde e manhã inteiras, o crânio do cachorro falecido e, da tia, saudades e duas lágrimas.

A catalogação da fauna e flora e de outros elementos daquela paisagem – selva que subestimavam jardim –, feita por expedicionária incansável, desbravadora de solo, subsolo, espaço aéreo, escadas esquecidas nos muros e conversas da tia com terceiros pelo Jardim: rosas de todas as cores e perfumes, marias-sem-vergonha, risadas de vizinhas, mariposas, a presença onipotente da tia, limoeiros, o mistério do dia caindo, gerânios, uma vez um tucano, arrudas, azaleias, visão do céu quando deitada na grama, erva-cidreira, sobre a festa na igreja, romãzeira, sons de brincadeiras de outras crianças, sapatinho-de-judia, margaridas, o pequinês Fofo, helicônias, pitangueiras, taturanas, bem-te-vis, camélias, sobre o passado da família em Avaí, erva-doce, aranhas, frutas se espatifando no chão, o córrego, meu pai passeando lá de vez em quando, plumérias, brincadeiras já com minha irmã lá pelos meus seis ou sete anos, brincos-de-princesa, joaninhas, medo do gato que cegou o Fofo passeando no muro, jaboticabeira, tia chamando pro almoço, agapantos, terra, gritos e xingamentos vindos da vizinhança, pedras, às vezes cigarras, cerejeira-do-rio-grande, estrelas cadentes que nunca fui rápida para ver também, borboletas, laranjeiras, pai chamando pra ir embora pra casa que triste, alamandas, vista do terreno do vizinho a partir da escada esquecida no muro, abacateiro, clerodendros, jasmim, cabeça de vizinho espiando no muro, lanterninha chinesa, salgueiro, videiras, pernilongos, vento na cara, sobre a doença da prima, minhocas, silêncio para não espantar beija-flor, hibiscos, alfaces, formigas, marias-fedidas, coreópsis, moscas, girassóis, tia chamando porque começou a escurecer, primaveras, mangueiras, lagartixas, bananeiras, frutas caídas, abelhas, inverno, chuchu, maritacas, alfazema, sobre o bisavô que não falava português e tratava diferente os netos, vincas, azulzinhas, begônias, tia catando verduras e ervas, escorpião, copos-de-leite, jabuticabeira, peixes, belas-emílias, amoreiras, lagartas, sobre a visita do namorado da tia, lírios, espionagem da avó que ainda não tinha morrido, espadas de São Jorge, onze-horas, glicínias, marimbondos, folhagens, galinhas perdidas, cheiro de terra molhada, arco-íris.

Houve o dia em que minha tia me contou sobre plantas que nascem no Jardim sem que ela as tivesse plantado. Não me surpreendi porque no Jardim entravam e saíam pássaros e insetos, e alguns nunca voltavam, só se podendo contar mesmo, e olhe lá, com borboletas de asas preto com laranja.

O Jardim abrigava a diversidade e minha tia, como podia, o gerenciava. Se ele era de nós bem conhecido, é fato que era também indomável. Insubordinado. Aprendi com o Jardim que a gente nunca é dona do jardim, ainda que haja papel passado.

Os caminhos, as trilhas – oficiais, selvagens e proibidas –, os atalhos, os contornos, as zonas de perigo e do escondido, as sobreposições paisagísticas, as estações do ano, as sombras movediças, os perfis do Jardim ao longo do dia: elaborei para ele um guia fundamental.

"Siga em frente com as roseiras e, ao alcançar o girassol, estique mais o olhar à frente, dirija-se ao bananal, à direita encontrará as grandes teias de aranha onde os muros fazem quina ao sul e onde ninguém nos vê da janela da tia, nem mesmo a avó quando ainda viva".

"Vire à direita nas alfaces, desvie do salgueiro e, retomada a visão e desvencilhados os cabelos, vire à esquerda após passar pela pitangueira, siga reto passando pelos limoeiros e laranjeiras e, à sua frente, estará o pé de romã, onde encontrará o campo minado de mangas, e também a melhor sombra".

"No segundo tronco da grande mangueira, por entre galhos e folhas, verá flashes do terreno tumultuado do vizinho de trás. Em caso de queda, encontrará folhas secas e raízes protuberantes: nada doeu. Ninguém viu".

O Jardim era dividido em regiões: por tipo de diversão ou brincadeira, grau de eficiência do esconderijo e riscos envolvidos. As transpaisagens do Jardim: castelo de mangueira, zona do inimigo no entre bananeiras, barco no tronco derrubado na cerca da horta, torre na escada esquecida no muro do jardim, onde o vento balançava o cabelo e a fabulação adquiria requintes de realidade. Os espaços heterotópicos da infância.

E havia o território do além muros, do superimaginado, daquilo que nem do mirante se via, mas que vi em parcelas a partir do segundo tronco da mangueira de onde caí, das fronteiras entre o visível e o invisível – o feito essencialmente de cheiros, vozes, ruídos e especulação –, das dobras misteriosas da minha paisagem, do que se construiu dentro de mim.

Sobre o Jardim à noite, seu acesso era restrito, sob acompanhamento da tia com lanterna. Na divisa com os fundos, depois das bananeiras, já no território das grandes teias de aranha, fronteira, ficava o muro que seria escalado à noite por um esperado ladrão que nunca apareceu. As águas do córrego que cortava o Jardim, onde vi uma cobra pequena fugir e peixes comerem pernilongos e mosquitos, ficavam tormentosas no escuro. Haveria ali, no Jardim, em subpaisagens, covas como aquela para onde foi a avó?

Era assim a sobrepaisagem noturna do Jardim, que se instalava tal qual cenário novo na mudança de atos do balé: cortinas abertas, a visão escolhida pelo que a iluminação artificial pudesse alcançar, outros ventos, cores, sons e aromas, outro tempo, outra música, outras emoções naqueles que o percorriam, visão carregada de não vistos, visões internas fabulosas e supostos perigos. Deslocamento peculiar do olhar.

Assim que o Jardim jamais obedeceu aos supostos limites físicos da propriedade supostamente privada de minha tia, nem se submeteu às coordenadas geográficas capitalistas descritas na matrícula do registro de imóveis.

Minha paleta de lápis de cor fornecida pela tia jamais alcançou os seus degradês, arco-íris presos nas romãs, mangas e penas de galinhas, nem mediante improviso com os esmaltes da tia e, um dia, com seu batom.

Ao longo dos anos, imbuída do Jardim, expandi e reconfigurei as perspectivas dessa paisagem, conectando-lhe outras paisagens experimentadas, naturais e urbanas, jardins, selvas, savanas, rios, estepes, florestas, montanhas, falésias, pampas, cerrados, lagoas, desertos, geleiras, céus, cânions, caatingas, vales, sertões, mares, mangues, chapadas, pântanos, ilhas, fiordes, oceanos, cavernas, tepuis, praias, ares, estradas, cachoeiras, cosmos.

Reuni em mim essas paisagens originalmente dispersas.

No Jardim há hoje um arbusto bem podado da Praça da Paz Celestial, flores pequeninas de Khajuraho, folhas secas caídas da Praça Benedito Calixto voando em redemoinho, uma palmeira do Majorelle, o tempo que parou no pôr-do-sol de Creta, uma roseira do Jardim Botânico de Wellington, as árvores que plantei em dez anos em Brasília, o piquenique embaixo da cerejeira de Kyoto, um pé de arruda do meu pai, as músicas de todas as noites voltando pela Praça da Constituição na Cidade do México, areia nos bolsos vindas das estepes da Mongólia, o silêncio das alamedas de Muir Woods, poeira das savanas da Tanzânia, plantas da varanda do Maurício, a estrela-do-mar do Mar Vermelho, o sapo amarelo do Monte Roraima, todas as árvores da Amazônia, uma peônia negra do parque no Brooklyn, eu e minha irmã andando de mãos dadas, a via láctea do céu de Machu Picchu, a roseira amarela que plantei pra minha mãe em minha casa, a aurora boreal de Tromso, a terra suspensa da transpantaneira, a neve suja da transiberiana, o vento frio de Estocolmo, a folha da Bodhigaya que caiu na minha cabeça. No seu córrego desembocam as águas do Rio Negro, do Rio Nilo, de Giverny, de Elafosini, de Aiuruoca, da Reserva do Cristalino.

Ele é feito de capim dourado do meu jardim de cerrado.

NOTAS SOBRE A DISTÂNCIA

ALINE MORAES

Artista visual e pesquisadora. Mestra em Poéticas Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Graduada em Artes Visuais com Ênfase em Computação Gráfica pela Universidade Tuiuti do Paraná e pós-graduada em Artes Híbridas pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Sua pesquisa parte da construção de imagens que emergem da pedra em processos litográficos e a pedra e suas passagens de estados no tempo e no espaço.

DAS QUESTÕES, VOL. 21, N. 1, DEZEMBRO DE 2025, P. [34—38].

O texto “Notas sobre a distância” propõe uma reflexão sobre o processo litográfico como meio para a construção de imagens que emergem da pedra, buscando fluxos de tempos infinitos a partir das sedimentações da pedra. Percursos cruzam meus pensamentos quando redescubro a pedra e meu objeto de trabalho ao investigar esse fluxo da vida e os instantes, entre distâncias e aproximações, há movimento, imagens são movimentos.

distância,
pedra,
imagem,
tempo.

Distância, uma medida que separa dois pontos, o comprimento entre as possíveis trajetórias sobre a superfície partindo de um ponto e atingindo o outro. 22 linhas separam a palavra distância em um dos nove ensaios sobre a distância de Carlo Ginzburg[1]. O que cabe de um ponto a outro? Poderia medir os pontos com uma fita métrica, mas me interessa percorrer os espaçamentos entre os pontos, mergulhar no abismo do espaço, ficar diante da quase imagem que surge naquele espaço não mensurado.

Olhar para o espaço vago entre dois pontos é abrir uma fenda, provocar rachaduras, procurar origem, procurar o nascimento da imagem. O que surge entre dois pontos?

9.426 km separam pedras da Alemanha até Brasil. Milímetros separam o atrito entre duas pedras, é preciso realizar um apagamento da imagem anterior para construir uma nova imagem na pedra matriz da litografia. No processo de granitação depois de algum tempo, se torna cada vez mais difícil performar o movimento ∞ (infinito), o material cinza, o *carborunbum*, se transforma em um material mais leve. Uma fina camada de calcário é descascada da superfície da pedra durante este processo, criando uma lama e fazendo com que duas pedras grudem uma na outra. Quando as duas pedras aderidas se desprendem, é possível observar uma textura interessante, lembrando galhos ou estruturas orgânicas que logo desaparecem com a água (Figura 01 e 02).

Ao terminar este processo, a matriz está limpa, pronta para ser reutilizada novamente. Em apenas alguns segundos, visualizamos não apenas uma ausência de imagem, mas imagens nas quais é possível ver a memória da pedra, ver no visível o invisível, ver atravessamentos de tempos, ecos de um passado. Quantos tempos cabem em uma distância de sedimentações da pedra?

O presente das coisas passadas, o presente das coisas presentes, o presente das coisas futuras, surge no deslocamento. Entre distâncias e aproximações, há movimento, imagens são movimentos. Os tempos são emaranhados, é preciso percorrer as diferentes camadas de superfície, as possíveis trajetórias sobre a superfície, os espaços.

1 O historiador Carlo Ginzburg em seu livro *Olhos de Madeira - Nove Reflexões Sobre a Distância*, mostra através de digressões que é impossível contar a história da civilização europeia sem falar de seus contatos com outras civilizações.

FIGURA 01.
ALINE MORAES. SEM TÍTULO | DRUCKWERKSTATT BERLIN | KUNSTRAUM KREUZBERG/ BETHANIEN, 2018. FOTOGRAFIA. FONTE: ACERVO PESSOAL.

FIGURA 02. ALINE MORAES. SEM TÍTULO | DRUCKWERKSTATT BERLIN | KUNSTRAUM KREUZBERG/BETHANIEN, 2018. FOTOGRAFIA. FONTE: ACERVO PESSOAL.

Referências Bibliográficas

GINZBURG, Carlo. *Olhos de madeira: Novas reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NA TERRA DOS OUTROS A GENTE BAMBEIA[1]

AMANDA CAMPOS BARBOSA

Amanda Campos nasceu em São Gonçalo - Rio de Janeiro, bacharel em Artes Visuais pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, e mestranda em Artes, na linha de pesquisa Arte, Imagem e Escrita, no Programa de Pós Graduação em Artes no (PPGARTES/UERJ). Pesquisa a migração nordestina, sua cultura e formas de reconstrução identitária, visando desenvolver uma história da arte a partir do sertão cearense, com suas expressões e dialetos próprios.

1 As fotografias foram feitas no interior do Ceará durante a pesquisa de campo financiada com recursos da Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ).

Entre palavra e imagem, arquivo e fabulação, o trabalho habita o lugar onde tudo é textura, em que a escrita rumina continuamente, originando-se de diversos pedaços de memórias, tecendo uma rede de história que trata sobre a finitude iminente de um lugar e de seus residentes da forma como é conhecida. Um aqui que se desfaz lentamente, mas que sobrevive um pouco em cada mísero fragmento de memória que escrevo.

artes visuais, cultura popular, diário de bordo, memória, paisagem.

Diário de bordo – 17 de Dezembro de 2024 (*Cada dia um caminho diferente*)

Primeiro dia retornando à pesquisa de campo, e é chegada a hora de colocar o corpo em movimento, voltar a caminhar para construir narrativas e relatos. Começo adentrando um beco que, para mim, até então era desconhecido. O sertão possui inúmeros caminhos possíveis mata adentro, e por mais que já tenha trilhado alguns, é impossível andar por todos.

Afastado da estrada principal, próximo à casa da Dona Odete, o caminho de hoje é feito por uma via estreita e longa - um tanto quanto amedrontador, sem possíveis rotas de fuga. Uma estrada com pouco mais de um metro de largura entre uma cerca e outra.

De súbito escuto cavalos correndo na capoeira ao lado, comento com minha tia que se eles estivessem neste corredor não teríamos chance alguma, a não ser se escorar na cerca, fechar os olhos e esperar que passassem.

Paramos próximo à mangueira e catamos algumas mangas. Ela comenta sobre a morte dos cajueiros depois da morte do dono do terreno: “Dizem os mais antigos que uma grande árvore morre junto com seu dono. Ela não dura, não floresce, não continua seu ciclo.”.

No caminho de volta, ainda com algum tempo antes do sol se pôr, analisamos a casa esquecida da Dona Odete.

“Quem foi a Odete?” - Questiona Luiza, mesma pergunta que minha avó fez certo tempo atrás.

Afinal de contas, quem é a Dona Odete?

Maria Odete é uma senhora de 79 anos que, após a morte do marido e com a maioria dos filhos distribuídos entre Rio de Janeiro e Brasília, encontrava-se totalmente sozinha numa grande casa afastada das outras, praticamente sem contato com o mundo.

Depois de quase uma década vivendo nesta solidão, contando apenas com visitas esporádicas dos filhos, foi possível ver a decadência dela como uma mulher cheia de vida, para uma senhora abandonada, que acumulava cada vez mais doenças.

Dona Odete nunca quis largar a Oiticica, em especial sua casa e as memórias ali criadas, mas chegou o momento em que seus filhos perceberem que aquele estilo de vida não funcionaria por muito mais tempo e tomaram partido por sua vida.

Em Brasília, transitando entre médicos e especialistas, acabou descobrindo um problema de coração. Foi necessário operar, colocar um marca-passo, ficar em observação, dentre tantos outros detalhes que aqui não cabem.

Hoje ela vive na ponte aérea. Não se sabe ao certo se está em Brasília, no Rio de Janeiro, em Fortaleza ou na Serra de Ibiapaba - onde agora é a sua nova residência.

A Casa da Oiticica segue lá, no caso, aqui. Está fechada e a casa de farinha também. Memórias gritam naquele quintal. O açude que fica na parte de trás da casa persiste vivo em meio à seca brutal, esperando um pouco de chuva para poder, enfim, sangrar. A garagem onde a clássica picape azul da Jeep reside, agora virou casa de morcego e sabe-se lá mais o quê.

O portão está sem cadeado, deixando a entrada livre para quem se interessar. E já que estamos aqui, por que não?

Adentramos o quintal alheio e em meio a conversas sobre esse passado que segue presente encontramos papéis das décadas de 80 e 90 - exercícios de datilografia de seus filhos, um recurso chique para época e lugar, diga-se de passagem.

A casa está passando por um processo de esvaziamento. A cada retorno, Dona Odete dá um novo destino para esses objetos de outrora, seja para os conhecidos da localidade (como copos e panelas), seja para o lixo (com muita pesar), ou para a casa nova.

Diário de bordo - 28 de Dezembro de 2024 (*Na terra dos outros a gente bambeia*)

A Dona Odete chegou ontem, e desde então uma frase em particular martela em minha cabeça: *pessoas como raízes*. Percebi rapidamente que o melhor a fazer seria simplesmente ouvir aqueles relatos, nada além disso. E aqui seguem alguns:

“Passei dois anos andando para riba e pra baixo, parece que Deus prepara. Parece não, Deus prepara a gente da maneira melhor, porque se fosse para eu levantar uma *muda* direto sem eu nunca ter saído de casa, eu não sei como seria não. Só de pensar em *muda* eu ficava doente. Eu lembro de cada pessoa, mas as pessoas que a gente tinha costume já tá tudo espalhado, outros já foram, aí fica triste. A comadre Joana e o Germano saindo dali, acabou-se [o lugar].” - Odete

“A Gorete achou graça, quando eu cheguei na Forquilha e disse: ah, eu já estou me sentindo em casa. A gente se sente mais firme, na terra dos outros parece que a gente fica bambeando. ” - Odete

“Eu fui lá em casa ontem. Fiquei emocionada, fiz umas fotos. O rapaz limpou, tá tudo limpinho como se alguém tivesse morando lá mesmo. Não tem como não se emocionar. É a nossa moradia. Foi a nossa moradia a vida inteira.” – Gorete, filha de Odete.

Para além da pergunta *quem era a Odete*, aqui fica a minha: *O que era a Oiticica?*

Assim como a Dona Odete, existem inúmeras pessoas na mesma situação, sem querer deixar seu lar, sua terra, seu ponto de equilíbrio. Ver um lar se tornar um amontoado de cômodos vazios causa uma melancolia sem igual. Não existe mais o cheiro de café vindo da cozinha, nem conversas ressoando pelos corredores. Acabaram-se os latidos dos cachorros e o cacarejar das galinhas no quintal, além do Jeep na garagem, agora restam apenas alguns espelhos e baús, também com destinos incertos.

.

FIGURA 1
PRENSA DE MANDIOCA, OITICICA/CE, 2024. FOTOGRAFIA: AMANDA CAMPOS.

FIGURA 2
AÇUDE DOS BERTOS, OITICICA/CE, 2024. FOTOGRAFIA: AMANDA CAMPOS.

FIGURA 3
JEEP DO LUIZ MATIAS, OITICICA/CE, 2024. FOTOGRAFIA: AMANDA CAMPOS.

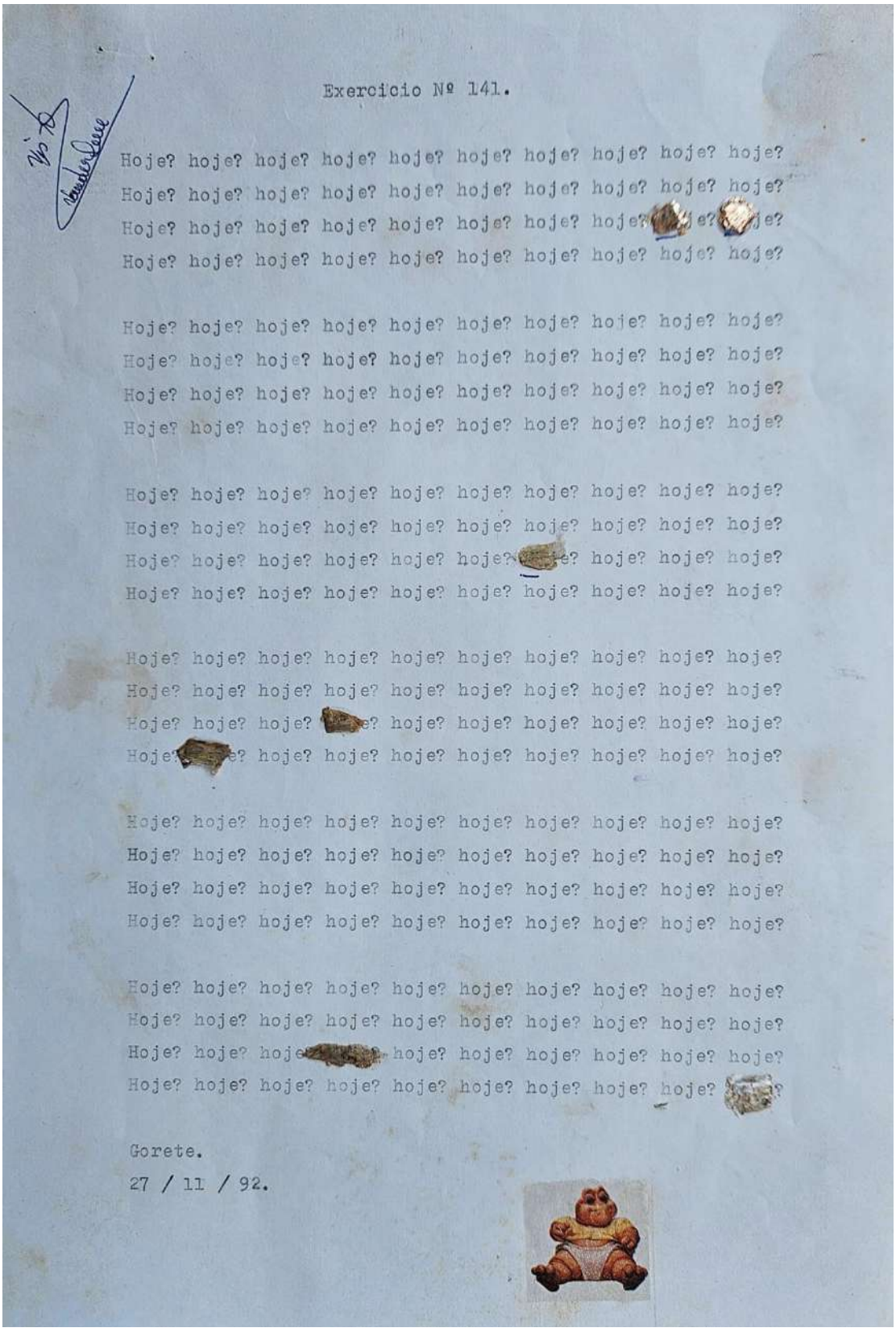


FIGURA 4
HOJE, EXERCÍCIO N° 141 DE MARIA GORETE, OITICICA/CE, 2024. FOTOGRAFIA: AMANDA CAMPOS.

FIGURA 5
MANDACARU NA TELHA, OITICICA/CE, 2024. FOTOGRAFIA: AMANDA CAMPOS.

FIGURA 6
A INGRATIDÃO PERDE AFEIÇÃO, OITICICA/CE, 2024. FOTOGRAFIA: AMANDA CAMPOS.

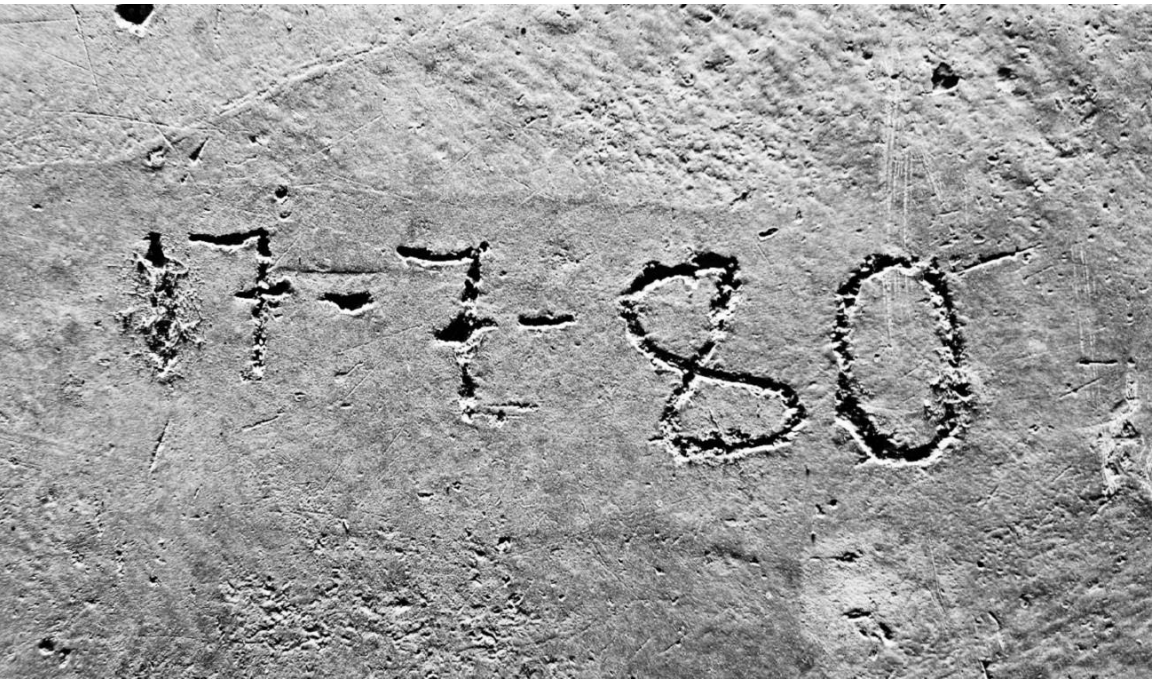


FIGURA 7
17-07-80, OITICICA/CE, 2024. FOTOGRAFIA: AMANDA CAMPOS.

FIGURA 8
DONA ODETE, OITICICA/CE, 2024. FOTOGRAFIA: AMANDA CAMPOS.

NÃO HÁ FRONTEIRA QUE NÃO SE ULTRAPASSE[1]

BÁRBARA BRAGATO TRADUZ

ÉDOUARD GLISSANT

Édouard Glissant, romancista, filósofo e ensaísta. Nasceu em Sainte-Marie, na Martinica, em 1928, e morreu em Paris, França, em 3 de fevereiro de 2011. Em outubro de 2006, publicou *Une nouvelle région du monde* (Gallimard), um livro sobre estética do qual este texto se inspira.

Bárbara Bragato (1993) é artista visual, pesquisadora e tradutora, baseada entre o Brasil e a França. É mestre em Cinema e Audiovisual pela Universidade Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, com intercâmbio na Stockholm University e na Università Ca' Foscari di Venezia, e graduada em Artes Plásticas (Esthétique et Sciences de l'Art) pela Universidade Paris 1 – Panthéon-Sorbonne.

1 Édouard Glissant, « *Il n'est frontière qu'on n'outrepasse* », Le Monde diplomatique, vol. 631, nº 10, 2006, p.16-17.

DAS QUESTÕES, VOL. 21, N. 1, DEZEMBRO DE 2025, P. [51—55].

Em artigo publicado por Édouard Glissant no *Le Monde diplomatique* em 2006, o filósofo e poeta afirma que frequentar as fronteiras é condição para o exercício da passagem do mesmo ao outro. Para ele, a fronteira não deve ser objeto de coerção, mas espaço de travessia: é ao atravessá-la que reconhecemos as diferenças, fazemos emergir a Relação entre identidades individuais e coletivas e, assim, nos transformamos.

édouard glissant, fronteiras, relação, passagem, portos, diferença.

Não há fronteira que não se ultrapasse

Na ausência de montanhas ou de mares, o homem inventou todas as formas de fronteiras para se proteger do Outro: grades, arames farpados, muros, barreiras elétricas, etc. Nenhuma, no entanto, resistiu à irreprimível vontade — ou necessidade — de ir além. Filho da Martinica, cuja identidade sempre defendeu, o romancista Édouard Glissant milita pelo direito dos povos. Sua escrita se encontra aqui com esta série fotográfica de Anabell Guerrero, fascinada pelas Wayuu, essas mulheres que vivem entre a Colômbia e a Venezuela.

Nós frequentamos as fronteiras, não como sinais e fatores do impossível, mas como lugares de passagem e de transformação. Na Relação, a influência mútua das identidades, individuais e coletivas, requer uma autonomia real de cada uma das identidades. A Relação não é confusão ou diluição. *Eu posso mudar ao trocar com o outro, sem, contudo, me perder ou me desnaturar.* É por isso que precisamos de fronteiras, não mais para nos deter, mas para exercer essa livre passagem do mesmo ao outro, para sublinhar a maravilha do aqui-lá.

A faculdade de transformar em lugares de promessa nossos lugares de sofrimentos ou de derrotas, ainda que fosse muito fácil nos substituir por aqueles que realmente sofreram a derrota e as lágrimas, nos permitirá atravessar a fronteira junto aos lugares onde outras humanidades sofreram e perduraram, e conceber esses lugares em elogio e esplendor. Quanto às fronteiras legais entre as comunidades, observemos o quanto é agradável deixá-las sem restrição, sem medida, continuar naturalmente da atmosfera do Marrocos à atmosfera da Argélia, e desse viver-França a esse viver-Espanha, e do ar que se respira na Saboia ao ar que se respira na Toscana (“Será que ainda está longe, a Toscana?”), e dos desertos azuis do Peru aos desertos ocre do Chile, você se sente leve com uma vestimenta inaudita, tomado por um apetite antigo pelo que vai suceder, a fronteira é esse convite para degustar as diferenças, e todo um prazer de variar, mas voltemos em seguida a todos aqueles que não dispõem de tal tempo livre, os imigrantes interditos, e concebamos o peso terrível dessa interdição. Atravessar a fronteira é um privilégio do qual ninguém deveria ser privado, sob qualquer razão que seja. Só existe fronteira para essa plenitude, enfim, de ultrapassá-la, e *através dela* compartilharmos a todo fôlego as diferenças. A obrigação de ser compelido a atravessar qualquer fronteira que seja, sob o impulso da miséria, é tão escandalosa quanto os fundamentos da miséria.

Após a longa peripécia da caça aos emigrantes clandestinos na Europa, Reino Unido, França, Espanha e Itália, e os menores principados mobilizados, um desses canais de televisão mostra no início de 2006 alguns desses clandestinos reconduzidos à força ao Mali, onde um deles realiza uma instalação destinada às crianças do local, em pleno deserto ou em pleno terreno baldio, para lhes ensinar o que é uma tentativa de passagem através de uma barragem de fronteira, é uma grade plantada lá, toda desengonçada, daquelas que servem antes para sinalizar do que para proteger um jardim, pontuada por silhuetas como moscas, que parecem comidas pela grade, e todas as minúsculas feridas rasgadas, que tentam escalar esse infinito, a câmera volteia, dessa areia ao redor aos rostos das crianças, à gesticulação tranquila do demonstrador. Eu gostaria de ter visto mais de perto e por tempo suficiente tal obra, de arte e de rigorosa história, mas essa câmera divaga, vacila, as câmeras nem sempre são equipadas para surpreender o *traço magnético* nem a força elementar e a conivência. Uma instalação que não é uma, a grade soluça no vento ardente, certamente não é uma arte literal, que enfim abre esse espaço ao redor e que se entrega ao efêmero e à *desordem calculada* de todos os sangues sob o sol. E o ilustrador confirma calmamente, não mais para as crianças que já sabem de tudo isso, mas diretamente para a câmera, que ele recomeçará, e que ele não pode mais voltar a seu vilarejo com as mãos vazias, e que tentará de novo, e que nunca terá medo de morrer, e que, enfim, as cercas de arame farpado cravadas de carnes humanas não são invencíveis.

É por isso que os Portos, negreiros ou não, nos comovem tanto: e também as grutas e as cavernas e as celas e os afastamentos e os confinamentos irreparáveis, os lugares que você sofre e os lugares que você ignora, os inumeráveis e os excepcionais, Auschwitz e o incomunicável, Gorée, Ilha Robben, o Forte de Joux, e a gruta de Tjibaou, São Pedro da Martinica e todos os vulcões das Américas, Rapa Nui no centro do inconcebível, Matouba em cinzas, a Plantação cercada de canas, Cartago e o sal negro, e o ventre desses navios negreiros, as gabelas e o sal vermelho, e Hiroshima e Nagasaki, o acampamento de Abd El-Kader, e a Grande Muralha tão longa para alcançar e terminar, e a cela de Sócrates, e a biblioteca de Tombuctu, Nova Orleans e seus Katrinas de água desde sempre, os pesticidas contaminando os infinitos das bananas, e o vulcão de Empédocles, as favelas que se amontoam umas sobre as outras por todo o mundo, o Tráfico sob as luzes do Saara e dos desertos do Leste, e o garrote de Atahualpa, Circe no buraco tenebroso do esquecimento, e Lisboa e São Francisco e esses tremores, a Atlântida, Bagdá, o Estige, e, para mim, a agonia do rio Lézarde. Mas não importa o que você diga, você nunca chegará ao fim da rota. De algum modo, um Porto é uma caverna, com seus fundos e sua garganta. Não há nenhum lugar tão perto nem tão distante de você quanto um Porto, a não ser um rochedo ou um rastro de rochas no mar, ou um gulag no fim de um campo de neve, num continente intransponível, ou uma mina de ouro a céu aberto no Brasil. E então, por que você quer impor a

memória àqueles que esqueceram, se você mesmo não tem o fôlego de entrar e percorrer a gruta que nos é comum, ou a bondade inocente de vasculhar ao longe, e as memórias se compartilham como um rizoma. Os Portos são as fronteiras abertas do imaginário.

Esses Portos, e essas fronteiras, os istmos, as passagens, os estreitos, os deltas, nós os estimamos guardados por gigantes, nas legendas e nas geografias do sonho, pois o gigante vê dos dois lados da linha do cruzamento, ele concebe ao mesmo tempo a identidade daqui e a identidade de lá, ele concebe sua necessária aliança, ao mesmo tempo que preserva sua necessária particularidade. Na maior parte das mitologias populares, o gigante é bom, pois ele pode tudo *compreender*, dos dois lados da fronteira. Assim são os personagens criados por Anabell Guerrero. Eles tecem e tateiam os detalhes de sua vida de todos os dias, e os olham de longe, por cima da barreira ou da grade ou da barragem de fronteira. Não são os notáveis marcadores de uma imensidão, mas os condutores da Relação.

À PROCURA - DO AQUI, DO MAR, DOS MAPAS, DAS PALAVRAS

CAROLINE POLICARPO VELOSO

Caroline Policarpo Veloso é graduada em letras pela Universidade de São Paulo. Desenvolveu pesquisa de mestrado acerca de aproximações entre escrita filosófica e escrita literária. Publicou o livro Cartografia do silêncio, contemplado pelo edital PROAC-SP em 2018. Tem também publicações em algumas revistas e coletâneas.

DAS QUESTÕES, VOL. 21, N. 1, DEZEMBRO DE 2025, P. [56—72].

Este artigo, arriscando uma aproximação entre ensaio e poema, explora estratégias de compreensão, registro e comunicação. A partir do livro Parque da ruínas, de Marília Garcia, que menciona a experiência de um diário fotográfico, convoca-se considerações de Roland Barthes sobre a fotografia como um documento talvez impreciso e insuficiente, por mais que tecnicamente fiel. Discute-se também dificuldades e êxitos de meios de representação e registro a partir de poemas de Ana Martins Marques.

fotografia, mapas, leitura, repre-sentação, distância.

“dizer algo sobre estar aqui:”

vou começar pelos dois pontos que terminam o fragmento
de *parque das ruínas* mencionado na chamada
como quem pega o microfone que alguém estende
como quem pega uma caneta e um papel que não está em branco
para começar seu turno continuando

demorei, aliás, para reencontrar no *parque das ruínas* o verso citado
que tinha copiado em meu caderno sem anotar a página

leio folheio volto
rápido e devagar
leio releio e não encontro
as palavras familiares que certamente estão lá
bem no começo imagino talvez
mas me escapam

procurei pelos dois pontos
(uma estratégia como qualquer outra)

achei a mancha azul da caneta que vazou no meu exemplar
nas páginas 32 e 33
achei alguns grifos e rabiscos
achei inúmeros outros dois pontos
e comecei a tentar listá-los
[“ele olha e vê” (p. 19), “*avoir lieu* ter lugar:” (p. 26), “algo aparece:” (p. 34)]
mas me perdi no livro e não achei o trecho que procurava
e conto isso aqui porque acho que tem a ver
com o tema:
essa necessidade de procurar algo que pode parecer óbvio
essa dificuldade em ver algo que passou em minha frente

os dois pontos: uma ponte

atravesso

a procura talvez tenha sido uma forma de me reencontrar
com o *parque*
lê-lo de forma diferente
afinal, como escreve marília em outro livro
"parece que a gente está sempre buscando conhecer de novo
refazer o caminho até as coisas" (2016, p. 33)

enfim encontro a citação
(demorei muito para conseguir ler
o que estava escrito na página
três quatro vezes passei reto - inabilmente atenta em minha procura
- a tentativa de atenção não me garante nada)

a página inteira em itálico do *parque das ruínas* fala sobre atravessar a
pont marie
e todos os dias no mesmo horário tirar ali
“uma foto diária que possa dizer algo sobre estar aqui:”
e então o livro caminha carregando, entre outras, a pergunta
“o que fazer com as fotos?” (GARCIA, 2018, p.25)

elas ajudam a entender alguma coisa?

...

em a *câmara clara*, roland barthes conta da decepção que sente diante
de todas as fotos de sua mãe, exceto uma - uma foto antiga dela menina
- “uma foto perdida, distante, que não se parece com ela, de uma criança
que não conheci” (2017, p. 94)

antes de encontrar essa, que chama de Fotografia do Jardim de Inverno,
barthes procura a mãe em diversas fotos e não a encontra
ou o que encontra não o satisfaz, não lhe parece verdadeiro o suficiente

nessas fotos insatisfatórias, barthes diz que “sempre a reconhecia apenas por pedaços, ou seja, não alcançava seu ser, e, portanto, toda ela me escapava” (2017, p.65)

ele buscava “a verdade da face” que tinha amado (2017, p.66)

mas que verdade é essa que consegue escapar das fotografias?
que verdade é essa que pode não estar na maioria das imagens de alguém?

“justo uma imagem, mas uma imagem justa", é o que diz desejar (2017, p. 67), ele que relata ser “tocado por uma sensação de inautenticidade, às vezes de impostura” a cada vez que se deixa fotografar (2017, p. 26)

então de que precisa uma imagem para ser justa? por que a inautenticidade é tão frequente?

por que é tão difícil alcançar a justiça, a precisão, a verdade, (ou percepção delas) em uma técnica que consiste exatamente em registrar e reproduzir o que estava, ao menos por um instante sem dúvida esteve, diante da lente da câmera? pode ser infiel um registro feito assim?

[ ]

no *parque das ruínas* é citado o filme *smoke*, no qual o personagem auggie tira todos os dias, por anos, uma foto da esquina de sua tabacaria. quando as mostra a um amigo, paul, este considera que elas parecem a princípio iguais

“afinal partem do mesmo ângulo
e enquadram o mesmo ponto
mas aos poucos
nessa repetição dos dias
paul *vê*” (GARCIA, 2018, p. 28)]

quero voltar depois a esse ver em itálico, que reaparece muito ao longo do *parque das ruínas*. por hora, destaca-se essa surpresa de encontrar algo imprevisto em meio às centenas de fotos extremamente semelhantes. decerto auggie não imaginava ao certo o que se daria a ver em sua coleção de fotografias,

“mas em determinado momento alguma coisa
aparece nas fotos
uma aparição
um espectro:
o fantasma da mulher de paul surge
ela já estava nas fotos antes
mas só pode ser vista por uma certa lente

a lente de quem está vendo” (GARCIA, 2018, p. 29)

nessa descrição recortada do filme feita por marília garcia no poema, tirar diversas fotografias de um mesmo local, guardar registros, pode ser uma forma de abertura ao acaso do que pode vir a aparecer naquele conjunto em um momento futuro, para o olhar de outra pessoa. uma forma de apostar que pode ser que se esteja registrando mais do que se imaginava, mais do que se conseguia ver ao fotografar.

no momento da fotografia, sabe-se talvez muito pouco do que pode vir a ser visto nela.

[ ]

essa aparição fantasmática nas fotografias no filme *smoke* ressoa algo do empenho de roland barthes em encontrar, nas fotos de uma pessoa amada, algo de verdadeiro, embora seja uma situação diferente

não é que paul estivesse buscando reconhecer sua mulher naquelas fotos da esquina da tabacaria feitas pelo seu amigo
não é que estivesse buscando qualquer coisa em específico
enquanto roland ao menos vagamente sabia o que procurava

é "a verdade - a verdade para mim" (2017, p.100)
o que ele admite buscar
e assim lembra que resiste na pesquisa algo de pessoal
algo de um corpo a corpo
que não deixa de ser compartilhável, argumentável

para usar os termos de a *câmara clara*, o que busca é um “É isso!”: “a Fotografia do Jardim de Inverno, na qual mais do que reconhecê-la (palavra muito grosseira): na qual eu a encontro” (2017, p. 99). um encontro certeiro, a ponto de arrancar uma exclamação de que o experiencia. uma foto na qual o eu “não está separado dele mesmo: enfim ele coincide” (2017, p. 100).

barthes, que conta ter se interessado pela Fotografia “por ‘sentimento’” e diz querer “aprofundá-la, não como uma questão (um tema), mas como uma ferida” (2017, p.26), escreve também que a Foto “só pode responder a meu desejo louco com algo indizível: evidente (é a lei da Fotografia) e todavia improvável (não posso prová lo. Esse algo é o ar” (2017, p. 99)

“o ar não é um dado esquemático, intelectual”, “não é uma simples analogia”, “o ar de um rosto é indecomponível”, “o ar é essa coisa exorbitante” (p. 99), “a sombra luminosa que acompanha o corpo” (p. 100)

há algo nessa definição que se fortalece pela imprecisão
talvez porque precisa do corpo a corpo, do encontro
- “o afeto era o que eu não queria reduzir” (2017, p. 25)

algo que, como o *punctum*, “grita em silêncio” (2017, p. 52)

pois barthes escolheu escrever sobre fotografias que o pungiam

e chama de *punctum*: aquilo que fere / punge / marca / transtorna

assim, na pesquisa a que se propõe, trata-se, também, de encontrar, ser transpassado, por algo que vem como uma flecha - uma ferida, uma picada, uma pontuação (2017, p. 30-31) e ir em busca de “saber o que, nessa foto, me dá o estalo” (ibid., p. 24)

contudo, às vezes é difícil dizer, compartilhar com clareza isso que ocorre. “o efeito é seguro, mas não sociável [...] é certeiro e no entanto aterrissa em uma zona vaga de mim mesmo” (BARTHES, 2017, p. 52)

quando propõe em a *câmara clara* que “no fundo - ou no limite - para ver bem uma foto mais vale erguer a cabeça ou fechar os olhos” (BARTHES, 2017, p. 55)
é como quando diz em outro livro
que tentou escrever uma leitura *levantando a cabeça*
irrespeitosa e apaixonada
que corta o texto, a ele volta e dele se nutre (2004, p. 26)

então, para definir com muita concisão isso que, com roland barthes, torna certas fotografias pontuadas, cortantes, para ter umas poucas e curtas palavras a agarrar para continuar,

há o “é isso!”

e há o *ar*

...

no poema “O que ela pensou na primeira vez que viu o mar”, de ana martins marques em *risque esta palavra*, me parece ocorrer algo parecido com o ato de roland barthes de olhar dezenas de fotos de uma pessoa amada, para somente em uma delas - uma antiga foto de criança, em certo sentido dessemelhante da mulher com quem conviveu - encontrar o seu “É isso!”.

a personagem do poema, ao ver o mar pela primeira vez, teria pensado que não era “o mar de verdade”, “o mar real”, mas um simulacro, um outdoor, “um painel anunciando o mar” (MARQUES, 2021, p. 53). este mar que encontra, “quase doméstico”, “antimarinho”, não prometia “mundos desconhecidos”

o desejo pedia o indomesticado, o mistério

esse poema sobre o mar que parecia um simulacro (um mar insuficiente, que não correspondia às expectativas, às ficções, aos desejos) remete a algo muito constante na poética de ana martins marques - que gostaria aqui de colocar em conversa com os livros de roland barthes e marília garcia: a dificuldade de representação, de registro, as distâncias entre olhar, ver e dizer.

o que se busca parece ser conseguir ver
e dizer
(não sem ruído
não sem silêncio
não sem lacuna, sem ferida aberta)

na forma de um “É isso!”
algo sobre o que está ao redor

...

a decepção com o mar no poema citado de *risque esta palavra* - uma decepção talvez deslocada, que provoca estranhamento - não é bem a mesma de quem procura, pela janela de um ônibus, em viagem, as “linhas vermelhas das fronteiras” ou os “nomes luminosos das cidades / pairando sobre elas / como nos mapas” (MARQUES, 2015, p. 44), mas há um eco.

nesse outro poema, presente na seção cartografias do *livro das semelhanças*, a promessa é, ao descer do ônibus, entregar nas mãos de quem espera na rodoviária “as linhas desfeitas das fronteiras”, “cada um dos nomes das cidades” (ibid.). isso apesar de, como dito nos versos citados antes, não tê-los a rigor encontrado. entregar aquilo que não se encontrou: as linhas imaginárias das fronteiras. não encontrar, e, no entanto, encontrar: é algo dessa ambivalência que sustenta o poema. ao atravessar o mundo, é em certo sentido (e essa ressalva é um ponto chave) também o mapa, às vezes as palavras, o que se atravessa.

no mundo comedido dos mapas, “não ventava nem chovia / e nunca era noite”. falta nele algo das intempéries, da imprevisibilidade do mundo exterior - apesar, apesar de se poder também nos mapas se perder, e sobre eles desenhar veleiros, esquecer laranjas (MARQUES, 2015, p. 43).

há “viajantes de mapas, turistas de nomes de cidades” (ibid., p. 62).
e podemos nos perguntar em que medida estarão certos
“os que veem o mundo como um grande volume ilustrado
no entanto sem legendas sem índices remissivos sem notas explicativas
os que conhecem as cidades apenas pelo nome
e acham que cabem no nome muitas coisas” (ibid., p. 61)

a dúvida que fica é:
entre o que cabe nos nomes (ou nos mapas) e o que escapa deles,
quais as perdas e ganhos? qual o jogo?

como dizem octávio paz e paul de man
no poema “epígrafe” de o *livro das semelhanças*:
a palavra pão pode ser tocada pela luz da palavra dia
e ao mesmo tempo
ninguém espera que uvas amadureçam sob a luz dessa palavra

então
podem ou não podem,
são ou não, as palavras?

essa pergunta se repete se multiplica se quebra
ao longo do livro

o que interessa são as semelhanças - que afinal não passam de semelhanças - entre representação e - que nome dar aquilo que não é representação? realidade é a palavra exata?

apesar de tudo o que podem os mapas e as palavras, não deixa de ser possível “tocar o seu corpo mas não o seu nome” (MARQUES, 2015, p. 63), e também é verdade que “é mais difícil esconder um cavalo do que a palavra cavalo” (ibid., p. 63).

uma imensa distância, um fracasso intransponível, anda ao lado
- não em oposição, mas em enlace - ao sucesso extremo
dos mapas e das palavras

(da representação
do registro
da narrativa)

a representação pode muito, imensamente,
contudo também é tremendamente insuficiente

resta e resiste uma inconveniência
uma inexatidão sem solução
que é precisamente a fenda que se abre

...

para concluir
quero contar um pouco de um exercício pessoal
sobre isso de olhar, ver, registrar
que deve muito à leitura dos textos citados até aqui

quase sempre quando vou ao mar
eu o fotografo, o filmo
mas ao rever as fotos, passado um tempo
às vezes mal me lembro em qual cidade foi que vi aquele mar daquele modo
muito menos quando

amargo-doce esse não-saber

(mas desconfio que talvez o mar não seja
“a única coisa que não muda porque muda sempre” (MARQUES, 2015, p. 70)
que o movimento constante não previna um movimento mais definitivo)

quase sempre quando vou ao mar em algum momento
me parece que não o encontro
que não era isso o que eu procurava

quase sempre também em algum outro momento
eu o encontro bruscamente ou depois de algum empenho
com uma intensidade de apertar o peito

e gostaria de registrar isso, guardar
a sensação

nessas horas em que tento ver
e *dizer*
meu aqui

me pergunto se poderia uma fotografia ou um poema uma anotação
guardar pra mim algo desse instante que passa e escapa

eu acho que sim, às vezes, sim,

no entanto às vezes tentar registrar só faz evidente a insuficiência do registro, a sua falha

[ ]

me reconheço no trecho de a *câmara clara* em que barthes diz, sobre sua busca de “enfim saber” a verdade sobre uma foto que estuda, que

os “esforços são dolorosos [...] porque às vezes me aproximo, estou quente: em tal foto, creio perceber os lineamentos da verdade” (2017, p. 93)

mas é difícil, é sutil

“essa identidade é imprecisa, imaginária mesmo” (2017, p. 93)

aquilo que se procura reconhecer ou definir escapa facilmente

“Assim é a Foto: não pode *dizer* o que ela dá a ver” (2017, p. 93)

mas a um texto se poderia acusar a mesma coisa, a um conjunto de palavras que supostamente digam algo também se pode questionar se é isso mesmo se o que pretendem dizer é o que dizem de fato

também com as palavras se pode ter “a ilusão de que basta limpar a superfície [...] para ter acesso a*o que há por trás*” (2017, p. 93)

mas não é mais fácil ler um texto do que uma foto do que uma paisagem

...

às vezes quero iniciar algum tipo de expedição
- poderia ser simples, uma fotografia tirada da janela do quarto -
mas teria que ter
uma pergunta entranhada
a expectativa de encontrar, descobrir algo

[uma pergunta, ainda que eu não saiba qual]

...

talvez eu esteja procurando um mar imaginário ficcional
como a personagem do poema da ana

(ou não: estou à espreita para os momentos
em que meu mar inventado coincida com o que estiver diante de mim

estou coletando observações, memórias, amostras
do mar que existe
para melhor compor minha ficção)

assim como ana também
“sei que o que aprendi do mar não foi o mar” (2015, p. 82)

(embora o mar seja somente uma escolha entre tantas
de algo em que tentar se concentrar longamente
para ver se com a prática se consegue *ver* melhor
o que já se estava olhando há muito tempo)

volto à pergunta do *parque das ruínas*:
como ver o aqui? como registrá-lo?

como *ver* - com esse itálico tensionado de sentidos - alguma coisa?

(como estar aqui? como prestar atenção?)

tiro fotos - duas três quatro cinco fotos
extremamente parecidas
e quando as comparo é como jogar aquele jogo dos sete erros
passando de uma para outra na tela do celular

qual prefiro?
o que aparece nesta aqui que não está na outra?
é muito muito difícil especificar
mas há algo que muda

tenho vontade de montar uma exposição
com essas fotos do mar
propondo esse jogo ao público
(talvez o que está nas minhas fotos fique mais visível para outros olhos)

mas seria interessante?
haveria algo para ver?

procuro e não encontro
algo que tenho (quase) certeza de que está ali
[onde?]
talvez eu precise recomeçar
um estudo teórico
ler tudo mais devagar
mas talvez a questão não seja a velocidade e sim encontrar um olhar
que talvez me ensinem só o tempo as leituras a meditação o acaso a sorte

...

lendo barthes em a *câmara clara*
não é uma teoria da fotografia que busco

(e poderia até me demorar tentando, agora, décadas depois de sua escrita, pensar o quanto muda agora que as fotos são mais fáceis e rápidas, agora que são provavelmente disponíveis em excesso e mais facilmente editáveis)

é um estudo sobre como ler
o que se tenha diante dos olhos

Referências Bibliográficas

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia.* Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

____. *O rumor da língua.* Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

GARCIA, Marília. *Parque das ruínas.* São Paulo: Luna Parque, 2018.

____. *Um teste de resistores.* Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

MARQUES, Ana Martins. *O livro das semelhanças.* São Paulo: Companhia das letras, 2015.

____. *Risque esta palavra.* São Paulo: Companhia das letras, 2021.

CARTA A TOBIAS HUME

CECILIA APRIGLIANO

Integrante do Conjunto de Música Antiga da UFF desde 2020. Entre 1995 e 2018 integrou o quadro de professores da Escola de Música de Brasília da SEE/GDF, onde criou o curso de viola da gamba a nível Básico e Técnico, ambos regulamentados pelo MEC. Doutora em Artes, pela linha de pesquisa Arte, Experiência e Linguagem, pela UERJ. Atua em formações camerísticas e como solista. Realiza colaborações com outras áreas das artes através de performances envolvendo artes visuais, dança e vídeo instalação. Com o Coletivo CONOSCO atuou na direção musical da montagem Barca di Venezia Per Padova de Adriano Banchieri em temporada no CCBB/Brasília e nos teatros do SESC, e na montagem de Venus e Adônis de John Blow (temporada CCBB-2019). Integrante fundadora do quarteto Estúdio Barroco.

DAS QUESTÕES, VOL. 21, N. 1, DEZEMBRO DE 2025, P. [73—79].

O presente artigo toma a forma de uma carta a Tobias Hume, compositor e gambista (1569-1645), explorando a proximidade entre intérprete e compositor. Uma carta que resgata uma conversa atemporal sobre a natureza efêmera do som, que se dissipa a cada nota, a cada fragmento de tempo. Resta a memória. Sobrevive a gravação. A presença de um e de outro é sobreposta pela música composta por Hume interpretada ao longo dos séculos. O diálogo por meio de palavras e sons se faz necessário para que a música sobreviva.

música;
memória;
tempo;
intérprete;
carta.

Caro Sr. Hume[1],

Sua música me faz companhia há alguns anos e, por essa razão, sinto uma proximidade entre nós que me permite intimidade, como chamar-lo Tobias. Escrever essa carta para você, que está sempre muito próximo de mim, pode ser uma tarefa árdua, mas me comprometi a enviar-lhe algumas palavras que com certeza provocarão um diálogo entre nós. Meu desejo sempre foi saber sobre seus mais íntimos motivos para compor, lutar e seguir. Por que escreveu *"Death"*? Foi para alguém? Sempre que toco essa peça, penso em afetos que reverenciam o ato da morte, que pode vir também por uma necessidade de não querer mais sobreviver.

Escrevo essa carta, pois acolho esse eixo atemporal que nos aproxima, e sei que de alguma forma minhas palavras podem chegar até você. Provavelmente não por meios atuais, como um WhatsApp, um e-mail ou os correios, onde a colocaria em um envelope, endereçado para *"The Charterhouse"*, com o endereço: *"Charterhouse Square, London — EC1M 6AN — Charity"*, pois temos evidências de que, em 1624, você mudou-se para essa casa, onde viveu seus últimos anos. No seu tempo, a casa de Charterhouse acolhia soldados e refugiados da guerra. A história nos conta que você já era Capitão. Fizeram uma placa em sua homenagem!

Se penso nesse mundo sem um tempo cronológico, poderia colocar essa carta em uma garrafa em qualquer praia de mar aberto no sudeste do Brasil e as correntes marítimas a levariam até Londres, em um tempo indeterminado, e com certeza chegaria às suas mãos. Talvez se a terra girasse num sentido anti-horário? Mas creio não ser necessário, já que, ao executar sua música, sou uma viajante no seu tempo. Seria uma alucinação da minha parte? O que você acha?

1 Tobias Hume (c. 1569–1645) foi um compositor, gambista e soldado escocês. Ele é uma figura curiosa na história da música porque foi um dos primeiros a escrever para viola da gamba solo. Suas composições incluem danças, variações e peças experimentais, algumas usando técnicas percussivas na madeira do instrumento. Ele teria servido como mercenário em diferentes exércitos pela Europa. Sua carreira militar foi turbulenta, e no final da vida ele caiu na pobreza, terminando seus dias em um asilo para indigentes em Londres.

Mas minha intenção não é divagar sobre nossas distâncias geográficas ou temporais, e sim convidá-lo para juntar-se a mim em meu quarto de estudo. Um espaço que muda muitas vezes pois já estive em tantas casas diferentes. Você deve saber. Escute-me tocar. Escute minha viola da gamba. Penso em afinidades. Quais seriam as nossas? Tocar o mesmo instrumento? Termos lutado em guerras diferentes? Resistimos à ressonância e às rachaduras do tempo? Sei tanto e tão pouco sobre você. Meu primeiro contato foi por meio de uma partitura apresentada pela minha primeira professora de viola da gamba. A escrita da tablatura me cativou de tal forma que quis ler indefinidamente todas as suas obras. Ainda estava no século XX e engatinhava nas questões técnicas e musicais do meu instrumento, mas, através da sonoridade de outros intérpretes, me apaixonei e me envolvi na ressonância provocada pelos acordes compostos por você. A execução de qualquer de suas composições resulta na amplitude que cada momento requer, e o sentimento de conseguir alargar esse som a cada repetição é infinito.

Hoje, ao tocar uma de minhas violas da gamba, presenciei o desejo de traduzir e entender as notas e divisões rítmicas de outra forma. Estudava as partes de *Touch me Lightly* e, a cada nota, a tentativa de decifrar o título fazia com que o todo se tornasse um só. E não posso deixar de mencionar o quanto é divertida e atrevida a peça que compôs para dois tocarem em uma só viola da gamba! Temos incluído essa peça em algumas apresentações e, apesar de nos ter tomado algum tempo para desvendar o malabarismo de dois arcos tocando simultaneamente em um único instrumento, nós conseguimos. E foi muito lúdica a sensação de quebrar pequenas barreiras.

Escrevo-te de forma simples e tentarei ser meticulosa: estou no século XXI, e vou gravar algumas de suas peças. Sei que parece estranho, pois o verbo gravar certamente tinha outro significado no século XVII. Hoje, podemos gravar o som e ouvi-lo tanto no presente quanto no futuro. As pessoas por aqui já enviaram sons gravados para o cosmos. Se encontrar Kepler, conte isso a ele! Fazemos peripécias com as gravações: podemos equalizar graves e agudos, aplicar reverberações de todo o tipo, afinar alturas de notas, etc. Muitas vezes, obtemos um resultado sonoro quase ideal e, ao mesmo tempo, irreal pois somos conscientes da nossa eterna capacidade de errar. Gravar não é o mesmo que tocar ao vivo para uma audiência. Sabemos que, ao vivo, só temos uma chance — um instante para errar ou acertar.

Farei um pequeno roteiro para que saiba como funciona o processo da gravação.

Chego ao estúdio selecionado. O chão todo de madeira me agrada, pois sei que, para meus ouvidos, o som da viola da gamba reverbera melhor. A sala é pequena, e uma das paredes é de vidro, separando-me do técnico de gravação. Fechamos a porta da sala onde me encontro para garantir que nenhum som externo interfira no resultado. O aparato tecnológico é montado: o microfone é cuidadosamente posicionado em frente à parte frontal da viola da gamba, próximo ao cavalete, sem impedir os movimentos do arco. Os dedos da mão esquerda se movem, traduzindo a partitura junto à mão direita, que segura o arco e faz a corda vibrar, para que tudo, por alguns minutos, se transforme em som, com as notas e ritmos compostos por você.

Gravo uma peça de cada vez. Duração de *Death* - 4min47s.
A crina do arco é afrouxada e a gamba é posta cuidadosamente no solo.

Agora revivo o que gravei através da escuta. Coloco o fone no ouvido e cuidadosamente procuro resultados “bons” e “ruins”.

Repito. Novo ciclo, Viola da Gamba apoiada na perna, um pouco de concentração, respiro e ligo o microfone.

Souldier’s Galliard - Tempo: 1min27s. Gravando.

O ciclo se repete inúmeras vezes até que o intérprete esteja satisfeito com o resultado ou, simplesmente exausto de ouvir repetidamente, decida finalizar o processo e aceitar os resultados já obtidos.

Espero que minhas palavras não tenham sido entediantes. Desfruto de suas composições como uma colaboração de vida, e estimo que possamos nos encontrar nessa gravação e em tantas outras oportunidades nas quais faço a sua música reverberar.

Meu afetuoso e sincero abraço,
Cecilia.

Gravação[2]

Faço o convite para que, através de seu dispositivo móvel, capture os códigos de resposta rápida (QR codes: Quick Response Code), nos quais disponibilizo três peças gravadas por mim em 2024 e compostas por Tobias Hume em 1605. Cada código desbloqueia um novo espaço de entendimento durante a audição dos áudios. Escute para observar cada detalhe musical que lhe chame a atenção: ritmo, andamento proposto para cada obra, fraseado musical e cada acorde (mais de uma nota tocada simultaneamente). Escute para investigar a ressonância do instrumento sob a ótica da física e como um evento que provoca uma reverberação poética para cada ouvinte. Uma escuta que imagina onde esse intérprete pode estar e especula de onde o compositor escreveu essa obra.

A ação de escutar contém o silêncio e o tempo necessário para processá-la. Uma pausa nas palavras escritas.

Recomendo, se possível, que a escuta seja feita mediante uma caixa de som, permitindo que o áudio seja reproduzido com graves, médios e agudos mais equilibrados.

FIGURA 1 — QR CODE.
SOULDIER'S GALLIARD. TOBIAS HUME. THE FIRST PART OF AYRES. 1605.[3]
https://youtu.be/br8Hcwe6e50

FIGURA 2— QR CODE.
MEDITATION. TOBIAS HUME. THE FIRST PART OF AYRES. 1605.
https://youtu.be/yTZ3DD1hMkA

FIGURA 3 — QR CODE.
DEATH. TOBIAS HUME. THE FIRST PART OF AYRES. 1605.
https://youtu.be/GzXkJp2q5BY

2 As gravações foram realizadas por Cecilia Aprigliano em julho de 2024. Viola da Gamba construída por Fernando Ferreira/MG em 2016. Modelo Nicolas Bertrand de 1720.

3 HUME, Tobias. *The First Part of Ayres*. Edited by Frank Traficante. The Scholar Press Limited. Menston, England. 1969.

FIGURA 4
THE PRINCES ALMAYNE – TOBIAS HUME. PARA DOIS EM UMA VIOLA DA GAMBA. 2018. ACERVO PESSOAL

(A)PESAR DA LINGUAGEM: BORDAS, FICÇÕES

CECILIA MORI
MATIAS MONTEIRO
SILVINO MENDONÇA

Cecilia Mori é artista plástica, professora doutora e pesquisadora da Universidade de Brasília.

Matias Monteiro é artista plástico, educador, curador e pesquisador. É doutor em Arte pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

Silvino Mendonça é artista visual, cineasta e designer gráfico. É mestre em Artes Visuais pela Universidade de Brasília.

DAS QUESTÕES, VOL. 21, N. 1, DEZEMBRO DE 2025, P. [80—99].

O presente ensaio (que se iniciou no contexto do 6o Colóquio *RETiiNA - Imagem dentro/linguagem fora,* realizado em outubro de 2021, e prosseguiu até o formato atual) é simultaneamente um convite à viagem e uma conversa; é o resultado de trocas estabelecidas entre três artistas-pesquisadores acerca das *bordas* e *ficções* que se constituem *a-pesar* da linguagem. Sonham-se com módulos espaciais, desertos, florestas, montanhas, *playgrounds,* nuvens, horizontes e toda a sorte de espacialidade que acolha de bom grado essa reflexão precária e provisória sobre os limites da linguagem como espaço de especulação poética.

linguagem,
poéticas,
paisagem,
artes visuais,
ensaio
poético.

Planet Earth is blue and there is nothing I can do

Por onde começar?

Talvez um certo lamento, uma resignação. *A-pesar da Linguagem*: no pesar, no luto, no corte, no litoral que é a linguagem. Na erosão que é a linguagem. No fracasso que é a linguagem. Na parlatória infinita...

É preciso pertencer? Fazer margem? Aterrissar? Em que terra, em que terreno? Ou viver, de bom grado, na delicada violência do des-pertencimento: deslizar suave, nuvem, estilete, estar em parte alguma na qual se busque, na expectativa de, por sorte ou acaso, estar na latitude certa, trazer um sol (*todos*) no coração[1]. E rodar, como giram as crianças de todas as culturas ao longo da história, ciranda infinita: bordear, orbitar, viver a vertigem de um salto mortal, pirueta cósmica[2]... e cair, despencar, mergulhar. Não parece haver um bom começo. Comecemos, então, nessa pintura:

FIGURA 1
SILVINO MENDONÇA,
SEM TÍTULO, 2024.

1 “No mar / essa agonia passará / nossos filhos terão / outra paisagem / feita em silêncio / outra voz, outra cor / nossos filhos terão outro jeito de amar / quem sabe, o sol dentro do coração” (FERREIRA, 1991).

2 “*Balls, hops, wheels, objects that spin and turn are emblematic of an essential freedom. To run in circles, to link hands in a ring, to turn around to the point of dizziness is exhilarating, an inkling of perpetual motion, unconsciously imitating the path of the celestial spheres*”(MANGUEL, 2006). “Bolas, bambolês, rodas, objetos que giram e dão voltas são emblemáticos de uma liberdade essencial. Correr em círculos, dar as mãos em roda, girar ao ponto de tontura é empolgante, e se relaciona a um moto contínuo, imitação inconsciente do caminho das esferas celestiais” (tradução nossa).

Em missão do programa espacial soviético em 12 de Abril de 1961, o cosmonauta Iuri Alexeievitch Gagarin, a bordo do módulo espacial Vostok 1 (que, em russo, significa "*oriente*"), tornou-se o primeiro ser humano a ir ao espaço, realizando uma órbita em torno da Terra. Curiosamente, não houve contagem regressiva no lançamento da Vostok 1, uma prática adotada por Fritz Lang no filme *A Mulher na Lua*, de 1929, e, posteriormente, popularizada pela NASA a partir de 1958.

As comunicações entre Gagarin e a base terrestre da missão, nos chegam como uma curiosa poesia incidental, que converge leituras técnicas (de umidade, pressão, temperatura, parâmetros do eixo da aeronave) e encantadoras descrições da Terra vista do espaço. Diz Gagarin:

> vejo a Terra, as dobras do terreno, florestas e rios. (...) Vejo pequenas nuvens cumulus e suas sombras. (...) Vejo a Terra encoberta por nuvens. (...) A Terra está cada vez mais coberta (...). O céu é negro, mas não há estrelas. (...) A beleza é extraordinária! (...) A sensação de falta de peso é agradável. Tudo flutua, lindo! (...) O horizonte da Terra emerge. Céu negro. Eu vejo uma bela aura azul por todo o horizonte, na borda da Terra. (...) Atenção! Eu vejo o horizonte da Terra! Ele se torna um arco íris, muito bonito, (...) uma bela vista (...)! (GAGARIN, 1961).

Gagarin encontra esse horizonte na borda da Terra como um encontro azulado/ furta-cor entre o pretume de um céu insondável e branco das nuvens. Um monocromo de Maliévitch se desenha nos limites da Terra. Um homem vai aos céus apenas para reencontrar o horizonte. A noite, a sombra, a sombra da Terra desenha horizontes.

A história do astronauta sírio, Muhammed Ahmed Faris, que volta do espaço determinado a convencer governantes de que precisamos reconstruir as cidades na Terra. Para ele, o tempo que passou no espaço o fez repensar os problemas da humanidade. Faris se torna um refugiado político após palestrar em escolas, planetários e centros comunitários sobre novas formas de viver. Fazia questão de trazer palavras de esperança para as crianças para expor as injustiças sociais.

Palavras de esperança... O que esperar? Quem esperar? Por que esperar? Existe vida em Marte? O artista turco, de origem curda e crescido durante o conflito entre turcos e curdos, Halil Altindere reflete sobre os maus tratos e direitos negligenciados por autoridades políticas e diplomáticas em vários de seus trabalhos recentes. Em sua vídeo-instalação, *Space refugee*, de 2016, soluciona a crise de imigração ao continente europeu ao propor uma ocupação humana em Marte. Ao imaginar como os refugiados pudessem viver em um mundo que ouvisse suas reivindicações sobre o bem estar, o artista acaba por ocupar Marte com os *refugiados espaciais*, o título da obra. É uma forma de (não) lidar com o lixo humano que não tem/encontra lugar neste planeta. Usaram a Capadócia como paisagem de referência a Marte para as filmagens de *Space Refugge*. Seria o deserto a origem e destino de todos nós?

Algumas ficções...

A principal característica do deserto é a adversidade, segundo o artista Hélio Fervenza em *Apresentações do Deserto*. Não a grande extensão de areia, o vazio, vegetação rarefeita, raros animais, ausência de água, calor e frio extremos, a experiência *land art*... mas o inverso, de um esvaziamento que se dá na experiência excessiva.

> Nos últimos anos, por causa da adversidade, o deserto tem-se tornado rentável. Seria uma curiosa inversão, para dizer o mínimo. Mas, será que a frase de Oiticica, "Da adversidade vivemos", foi compreendida de uma outra forma? Uma forma na qual, ao invés de proceder a uma ação e a uma crítica visceral do deserto, visando a sua desaparição, isto é, de um viver contrapondo-se a essa adversidade, teria sido compreendida como viver dessa adversidade, quer dizer, viver daquilo que a adversidade acumula? (FERVENZA, 2003)

Produziria o mito desertos? Ao pensar o deserto como um grande território com vida restrita, com muitos transeuntes e poucos residentes, podemos pensar o deserto como espaço que propicia movimentos, mudanças, transformações. Esse espaço de contorno esfumaçado, sem borda, sem arquitetura ou monumento que o qualifique, sem a permanência apaziguadora da paisagem das montanhas, dos vales, dos litorais ou das florestas, o deserto é um terreno de fronteira preguiçosa, um espaço inquieto.

Como um espaço adverso, o deserto é mais um intervalo para o olhar que uma paisagem. E como um lugar de passagem, olhar o deserto nos diz mais sobre o lugar de onde olhamos que para onde olhamos já que o ali poderia muito bem ser confundido com o logo adiante. Essa instabilidade disruptiva faz do deserto, para Fervenza, um espaço decorado por infinitas ilusões – as miragens – e por alguns oásis para os bem-aventurados.

O deserto como um mirante que vagueia o mundo à espera de uma chuva para decantar, cair e aterrar. Me peguei pensando na miragem do Caetano Veloso quando canta *sou a chuva que lança areia do Saara sobre os automóveis de Roma* (VELOSO: 1987). Nesta imagem de gotas celestiais de lama que se formam em queda, na presença dessas gotículas de Saara em outro canto do mundo. Cápsulas de vazios, de intervalos, de desertos por aí... Retomo *O mais é deserto,* de Fervenza:

> Vivemos em espaços de grande adversidade onde são produzidos vazios a todo instante. Vazios econômicos, por exemplo. Mas também vazios produzidos por excessos como o vazio provocado pela acumulação de imagens. (...) No meio dessa adversidade, entretanto, pode surgir algo, impulsionado pelo não-sentido da situação (um deserto estranho e longínquo). Não-sentido que produza outros sentidos. Inversão de uma situação a partir dela mesma, daquilo que ela evoca: o deserto (FERVENZA, 2003).

FIGURA 2
SILVINO MENDONÇA,
SEM TÍTULO, 2020.

A produção de desertos na arte é pensada por Kasimir Malevich como a última fronteira para a máxima sensibilidade quando diz que: “A arte chega a um ‘deserto’ onde não há mais nada de reconhecível se não a sensibilidade.” (MALEVICH *apud* SEUPHOR, 1971), em meio a suas anotações intempestivas pela defesa do suprematismo como expressividade máxima modernista, faz com que a se desvincule da figura e se sustente com a experimentação sensível.

Francis Alÿs enfrenta furacões por dez anos para filmar, capt[ur]ar, absorver, se desfazer sendo areia do tornado e experimentar a desfiguração do mundo ao redor. O roteiro que o artista escreve para filmar *Tornado* (2010) começa com uma indagação de como narrar um conceito que só pode ser concretizado no tempo? E afirma "o significado de coisas nunca é estável: algo pode querer dizer algo." Pode. Busco miragens no não-sentido, apesar da linguagem.

Brincar e ensaiar. A escala muda tudo

Pousar, aterrissar sobre essa fina areia, fina como uma *areia de uma ampulheta*; leve como a *poalha dos dias*[3]... Robert Smithson reconhecia nos playgrounds *maquetes de desertos* (SMITHSON, 1967). Dunas sorrateiras que emergem em meio à malha urbana. Para quê? Para brincar. Brincar de soterrar civilizações inteiras.

Pois, se cosmonauta, então a *sucata*, o *detrito*. Nada mais que matéria *fora do lugar*[4]. *Fora do lugar* como *fora do propósito*. Abandonados, satélites orbitam a Terra como um improvável anel, um cinturão de *lixo espacial*. Enquanto isso, monumentos pueris erguidos para a glória da corrida espacial arruinam-se nos *playgrounds* da antiga União Soviética como sonhos esquecidos de gerações de pequenos cosmonautas. Eis que a brincadeira da criança é pedagogia do adulto: cápsulas, módulos, foguetes, aterrissados no improvável sedimento arenoso lunar dos parques. Mas não só lá, em todo o mundo: a guerra fria produziu sua própria corrida espacial nos mobiliários de *playground*. Uma edição da revista Life de 1963 decreta o fim das brincadeiras de *cowboy* e a era dos *brinquedos espaciais* (LIFE MAGAZINE:1963. p.97). Em ambos os jogos, todavia, ainda se encena o avanço colonial: a ocupação, a dominação, a competição por recursos e o anexo de novos territórios. *Todos estes*

3 "Numa exposição de coleções estranhas que houve recentemente em Paris (...) a vitrine da coleção de areia era a menos chamativa, mas também a mais misteriosa, a que parecia ter mais coisas a dizer, mesmo através do opaco silêncio aprisionado no vidro das ampolas. (...) Os próprios dias, minuto por minuto, pensamento por pensamento, reduzidos a coleção: a vida triturada numa poalha de grãos - a areia, ainda". CALVINO, 2010. p. 11/14.

4 Variações da definição"*Dirt is matter out of place*" (em tradução livre, algo como "*lixo/sujeira é matéria fora de seu lugar*" são comumente encontrados na literatura de língua inglesa, sendo difícil precisar sua origem. Mesmo uma das fontes mais antigas, datada de meados do século XIX, atribuída a Henry John Temple, Visconde Palmerston, não reivindica sua autoria: "*I have heard a definition of dirt. I have heard it said that dirt is nothing but a thing in a wrong place. Now, the dirt of our towns precisely corresponds with that definition" ("Ouvi uma definição de lixo. Ouvi dizer que lixo nada mais é que algo no lugar errado. Ora, o lixo de nossas cidades corresponde a essa definição*", tradução nossa). The Farmer 's Magazine, 1852.

mundos são seus para brincar[5].

A empresa Miracle, "*milagre*", promove o complexo de mobiliário de *playgrounds* para este futuro: a Astrocity, "*cidade espacial"*, cuja joia principal é o Rocket Sly, "*escorregador-foguete"*. Inaugurado em 1969, originalmente como Parque Iolanda Costa e Silva, o parque Ana Lídia, em Brasília, ganhou seu próprio Rocket Sly, apelidado carinhosamente de "*Foguetinho"*. Se a arquitetura axial do parque o divide em hemisférios binários (de um lado, o já obtuso universo das brincadeiras de *faroeste* para meninos - *as tabas indígenas, a diligência, o forte* - e o universo encantado dos *contos de fadas* para meninas - *com suas carruagens de abóbora e botas gigantes*), ele converge nos *brinquedos espaciais*, ao fundo. A brincadeira da conquista espacial concerne a todos, pois punha o próprio *futuro em jogo*.

Ao longo do tempo, o Foguetinho perdeu seus escorregadores (inicialmente bloqueados para evitar acidentes e, por fim, completamente amputados do brinquedo), convertendo-se num curioso monumento em meio ao projeto de urbanismo moderno da cidade. Repousa, então, como esse objeto insólito, oblíquo, progressista e, ao mesmo tempo, obsoleto; um belo *futuro antigo*, não de todo diferente dos edifícios modernistas também pousados sobre a areia vermelha do planalto central.

Freud, no Poeta e o Fantasiar, diz que "a criança transpõe as coisas do seu mundo para uma nova ordem, que lhe agrada" e que "toda criança brincando se comporta como um poeta, na medida em que ela cria seu próprio mundo." (FREUD,1908. p. 54)

> "Muitas coisas que não poderiam causar gozo como reais podem fazê-lo no jogo da fantasia e muitas moções que em si são desagradáveis podem se tornar para o ouvinte ou espectador do poeta fonte de prazer." (Idem. p.54-55)

A escala muda tudo. Pensar naquele brinquedo do Sr. Cabeça de Batata na escala adulta muda tudo. Cravar um grande cubo azul na cabeça do *Cabeça de Tomate,* de Paul McCarthy[6], que tem a minha altura, muda tudo. ...e se fosse uma cenoura? Se fosse uma cenoura, mudaria? Uma cenoura gigante fincada na cabeça do Cabeça de Tomate. Não sei se muda, mas prefiro.

A série sul-coreana *Round 6* (Squid Game, de 2021), dirigida pelo cineasta Hwang Dong-hyuk propõe sua versão de *jogos mortais* onde os participantes devem competir entre si para colocarem as mãos em

5 "*Todos estes mundos são seus, exceto Europa.*" é uma célebre frase do livro de ficção científica "2010: O ano em que faremos contato", de Arthur C. Clarke (CLARKE, 1984).

6 A obra de Paul McCarthy pode ser vista em https://www.artbasel.com/catalog/artwork/39174/Paul-McCarthy-Tomato-Head-Green , acesso em 30 de março de 2025.

45,6 bilhões de wons. Endividados e miseráveis de todos os tipos, os competidores arriscam suas vidas revivendo jogos infantis populares da Coréia do Sul, onde só há espaço para um vencedor. Aos perdedores, a morte. Entre os simulacros e as simulações, entre os jogos e brinquedos qual o espaço/lugar do ensaio?

O brincar abriga a diversão, o pensar o diverso e a divergência, a própria alteridade. Ressaltar a diferença é uma característica da diversão. Diversão ≠ Entretenimento. Entretenimento como distração, como desviar o olhar. Podia ser. *Entreter* para *não ter*. Espaço de despossessão. O vazio... O deserto como produtor apesar da adversidade. *Entre-ter*... mas é distração. Em *O brincar e a realidade,* Winnicott diz que "a brincadeira é um recurso da fantasia (assim como o sonho) de elaboração do real, pois o brincar é a realidade psíquica interna do sujeito com o mundo externo" (WINNICOTT,1971). O brincar implica confiança e pertence ao espaço potencial existente do entre. O entre, bem que podia ser de *entre-ter*...

Freud disse que nada é mais difícil do que renunciar a um prazer que um dia foi conhecido porque não renunciamos a nada, apenas trocamos uma coisa por outra. Fantasiamos. E se o adulto, ao invés de brincar, fantasia, o equilíbrio é uma boa fantasia. Prefiro a imagem de uma lagosta fazendo flexão invertida na rua. É mais ridícula. O equilíbrio é risível. O nonsense, jogo de palavras, múltiplos sentidos, figuras de linguagem, fantasias, ficções... *Apesar da palavra: ficções*. A fantasia da bailarina em piruetas. Bem equilibrada. Depois de quanto tempo de ensaio? O equilíbrio sublime da bailarina e a impossibilidade de sua queda. Permanência em movimento constante.

A queda - *decadente* - do palhaço. O corpo do palhaço parece pesar mais que o da bailarina. O riso debochado do palhaço... queremos mais ver a queda da bailarina do que a do palhaço? Não o pouso da bailarina, a queda mesmo. O tombo. Bruce Nauman consegue ser ainda mais perverso que os palhaços que transforma em arte. Seu gozo em torturar os palhaços é o máximo do absurdo, é puro deboche, maravilhoso! Mas não tenho medo de palhaços, sempre ri de seus tombos patéticos, suas piadas sem graça alguma e sua chatice insistente. Diante dos fracassos, o humor é o oposto do ressentimento. *Credo* ou *Ufa*?

Um Cristo pesado, cheio de carne. Para Bataille, o maior engano do cristianismo foi separar a *carne* do *espírito* de Jesus Cristo. Assim, sua deposição raramente abarca a complexidade, o peso, a materialidade da sua carne. Uma carne amarrada fazendo do corpo o próprio coletivo. Pensar num gesto insignificante potencializado pela repetição e pelo coletivo. Um coletivo brincando, um cardume, um múltiplo em movimento sincronizado. um gesto simples multiplicado pelo coletivo, repetição e dessincronia até a falha do corpo, repetição quase como ensaio ao vivo...

A ginga incorpora a *volta* e a *re-volta*. É uma fita de möbius com as dobradiças dos Grandes Núcleos de Hélio Oiticica. É a quebra da dialética *interior-exterior*. Lygia Clark disse que a experiência da arte a faz se sentir instável no espaço, que parecia estar se desagregando. Penso no encontro de Clark com o *Tornado* de Alÿs, com essa instabilidade do significado das coisas.

Clareiras: florestas, alpes e cataratas

Apesar da linguagem, é preciso falar. A despeito de seus efeitos, fala-se. O quê? Jean Cocteau confidencia que, a criança francófona que um dia fora, ao presenciar adultos falando entre si em um idioma desconhecido, tomava a atividade por uma brincadeira (COCTEAU:1932). Os adultos *fingiam* falar, *inventavam* toda sorte de barulhos estranhos, ruídos, interjeições e os respondiam numa conversa absurda, sem sentido. A criança parece reencenar como um jogo a especulação etimológica grega ao nomear de *bárbaro* todo aquele que não fala seu idioma; *bárbaro* como aquele que é *incivilizado*, porque não *propriamente fala*: balbucia um *bla-bla-bla* ininteligível.

Ininteligível jogo absurdo de adultos. *Não entender* o que dito: *Babel*, mito que é lugar e que é nome próprio. *Torres, voltas, círculos, órbitas de Babel* (DERRIDA, 2006). *Babel* que confunde o *presente da língua*, que desvela o desentendimento como *elemento de dispersão, que espalha para toda parte*. Onde o *monumento-fundação* (espacialidade e projeto: arquitetura) *tomba e se dispersa na multiplicidade da palavra*. A *torre*, que ascende, uma vez tombada, é *labirinto*. E quando tomba a palavra, como atributo da linguagem humana, esparrama, flácida como um *gato adormecido* (BARTHES,1984); um bonito desentender.

Eis um exílio: viver-se *fora da língua,* na *borda* de uma *língua oculta,* na *cadência fonética* que resgata a *língua* do *déficit* que é o *entendimento, a decifração, a compreensão*. Som-voz (grave, agudo...) que diz *alguma coisa*; *qualquer coisa* (mas jamais uma *coisa qualquer*). *Não tenho nada a dizer e estou dizendo*[7]*...* É preciso sonhar (uma ousadia? Blasfêmia?) com a *Babel feliz* (BARTHES, 2002), lá onde faz-se a *balbúrdia,* visto que as vozes não encontram consonância, onde fazem recusa, onde tecem diversidades, onde desatam-se, como uma tessitura que desvela-se, desfia (BARTHES,1988): Ariadne, Aracne, Penélope... É preciso falar? No silenciar, ouve-se o eco invertido (BLANCHOT, 2011) que antecipa a minha fala. Eu repercuto o *murmúrio do mundo*. Eu sou eco. Eco, que é

7 '*I am here and I have nothing to say, and I am saying it and this is poetry*'. "Estou aqui e não tenho nada a dizer e estou dizendo e isso é poesia". Tradução nossa (CAGE Apud SÜSSEKIND, GUIMARÃES [org.]: 2004).

pedra sussurrante, repercussão fossilizada de um desencontro amoroso[8]. *Todo idioma é um jogo*.

Jean Cocteau (Op. cit), adulto francófono, diz que o artista *finge falar*, como bárbaro, estrangeiro ardiloso, mas *não fala*. *Murmura* um *murmúrio vegetal* (ranger? Estalar? Farfalhar?). Logo, a história da arte é senão exercício de *paisagismo sonoro*, *mnemotécnica botânica de rumores desconcertantes*. A arte de ouvir as plantas e afundar em suas raízes, no subterrâneo das raízes, na malha micelial, no puro desejo de ser solo, de ser úmido, de *ser enterro*. A raíz não escava, não faz tocaia, não minera, se enterra (*procurar... procurar*...[9]); eis os poetas, diz Francis Ponge, que "balbuciam, murmuram, afundam na noite do logos - até que, enfim, se encontrem no nível das raízes, onde se confundem as coisas e as formulações" (PONGE, 1997. p.74). Ponge, em conferência, diz: *não duvido que a floresta queira-lhes dizer algo*. Apenas para afirmar: "*Eu sou sempre outra coisa, diz a Floresta*" (Idem. p. 110/123). Não haveria de ser diferente: *eu sou sempre outra coisa...*

Uma trilha na mata. Como andar na floresta? Existe rota? João e Maria não a encontram, apenas uma clareira. Se perder é inerente à floresta? Se perder de vista... O Curupira, com seus pés invertidos, engana muito bem os caçadores. E como seria o andar de Mercúrio, que tem asas tanto na cabeça quanto nos pés? Penso num andar invertido e que se desfaz a cada passada. Penso na pisada leve de apenas toca o horizonte. Penso no andar de Janine Antoni sobre o horizonte em Touch (toque). Mas João e Maria deixaram migalhas para não incorrer no erro. Para não caminhar o mesmo caminho mais de uma vez. É preciso evitar repetições para não se perder?

Seguir-se essas *coordenadas aladas*, que voam para toda parte, que nos conduzem aos descaminhos. Diz Jean Dubuffet, toda pintura é uma *aventura*, porque *aventurar* é ter um ponto de partida determinado, mas não um ponto de chegada (DUBUFFET In: LICHTENSTEIN [org.], 2014). A pintura é o que resulta de *conduzir uma mancha* e ser por *ela conduzido*. Dançar, talvez... dançar com as coisas. Dançar como dançam as coisas. E cair. Porque é das coisas cair, tombar, vez ou outra...

8 Como aquele descrito por Ovídio entre Eco e Narciso. (OVID,1998).

9 "As folhas sabem procurar pelo sol/ e as raízes procurar, procurar". VELOSO, GIL,1968.

Uma confidência: nos cadernos de anotações de Bas Jan Ader, lê-se:

> Quero fazer uma obra na qual eu vá para os Alpes e fale com uma montanha. A montanha me dirá coisas que são necessariamente e sempre verdade, e eu direi coisas que, às vezes, acidentalmente, são verdade. (ADER Apud LEAVITT, 2022. Tradução nossa)[10].

A verdade humana não só é provisória, é um acidente. Walter Benjamin lembra que nenhuma sinfonia, nenhuma peça, nenhuma tela foram feitas *para mim*. Que encontro fortuito, que nos *esbarremos* então, assim, em uma situação inusitada, em um corredor ordinário, em uma esquina qualquer, e que, então, desse acidente feliz, faça-se *destinação* (BENJAMIN, 2001)! Que aventura que esse emaranhado de casualidades, que eu chamo de *vida*, confronte-se com as marcas deste conjunto de ocorrências que eu chamo *geologia, estratigrafia, erosão*, e que possamos, quem sabe, conversas sobre verdades necessárias, urgentes, provisórias e acidentais.

FIGURA 3
SILVINO MENDONÇA,
SEM TÍTULO, 2017.

10 No original: "*I want to do a piece where I go to the Alps and talk to a mountain. The mountain will talk of things which are necessary and always true, and I shall talk of things which are sometimes, accidentally true*".

Bas Jan Ader lê-nos a história de um menino qualquer, que cai das cataratas do Niágara (já uma redundância, *cair* das *quedas* do Niágara). Quem sabe, ser espuma, vapor, garoa? Durante o conto, um gole de água. E outro. O risco do afogamento pontua a leitura. Ao fim, o copo está vazio.

A Niagara Falls cai esplendorosamente, há beleza nessa queda. No seu pouso da água. Mas a queda acontece com a aproximação. Diante do momento/instante do fim da queda, ou do efeito da queda na água, é pura revolução, transformação e transfiguração da matéria. E da linguagem porque a água passa a ser, pelo menos, água e vapor. Tentar prestar mais atenção no tombo. Reconhecer a queda, o chão, o baixo.

O baixo, o vil, a carne. Saudades do carnaval. O pensamento batailliano, consagrado ao impossível, aponta para a possibilidade de uma experiência com a vida a se realizar fora do campo das injunções morais, na intensidade própria à convulsão e à vertigem. Recusar o baixo cristão. A transgressão perdeu o lugar dentro do sagrado. No cristianismo, o sacrifício é entendido como crime então a transgressão tira o impuro do sagrado. E ficamos no ilusório etéreo hermético. Como canalizar nossa crueldade? Parece que só a extrema direita está imaginando e agindo em sua crueldade e experimentação da morte, será? E se conseguíssemos colocar na arte a própria vida (com a violência, a crueldade...), a gente ainda precisaria disso na vida?

FIGURA 4
SILVINO MENDONÇA,
SEM TÍTULO, 2021.

Reencontrar o horizonte: *des*astre

Em missão do programa espacial soviético em 24 de Abril de 1967, o cosmonauta Vladimir Mikhailovich Komarov, realizou um lançamento comemorativo a bordo do módulo espacial Soyuz 1 (que em russo, significa "*união*") e se tornou, oficialmente, o primeiro homem a morrer numa missão espacial.

Ao entrar em órbita, uma série de falhas técnicas tornou a missão inviável, e a equipe de terra decidiu, por bem, abortá-la. Em meio aos procedimentos de reentrada na atmosfera, devido a falha no acionamento dos paraquedas, a nave se chocou contra o solo a uma velocidade aproximada de 144km/h e se incendiou. Ao recuperar os restos do cosmonauta de sua nave, Nikolai Kamanin, Tenente da Força Aérea Soviética, descreveu o corpo como um "disforme caroço preto"[11] (SISSIQUI, 2020. P. 46).

Maurice Blanchot (BLANCHOT, 2018) dirá, *des-astre* como *des-astro*: *estar separado da estrela* (o declínio que marca o desvio quando é interrompida a relação com aquilo que vem do firmamento). O *desastre* não nos olha, ele é o *ilimitado sem olhar*, o que não pode se medir em termos de fracasso, nem como a perda pura e simples. O que dizer dessa *pequena coisa carbonizada*, esse *fóssil*, esse *meteoro de carne feita pedra*? Isso que resta... esse disforme *calombo preto*. Uma *coisa pequena, mineral, compacta, oculta,* que um dia foi um homem (que diremos "*foi um homem*"), discernível hoje apenas pelo calcanhar. *Objeto diminuto*, mas que não cabe em parte alguma; *matéria fora do lugar*, como *fora de propósito*: *caroço, protuberância, sucata*.

Em homenagem a Komarov, batizou-se uma das crateras na face oculta da lua com seu nome. Penhascos homônimos, vertigens irmanadas. A sombra, a sombra da Lua, desenha penhascos. Posteriormente, os astronautas da missão Apollo 15, deixaram na superfície lunar uma pequena placa celebrativa com o nome de quatorze astronautas mortos, incluindo o nome de Komarov. Uma pequena escultura de um astronauta de metal foi deixada no local "*o astronauta caído*". Esse monumento, tão singelo e precário, poderia estar num *playground* qualquer, como um brinquedo abandonado na areia.

11 *"The coffin was opened, and as Kamanin later recalled 'on a white satin lay what was only recently the cosmonaut Komarov, and now it has become a shapeless black lump'"*. "O caixão foi aberto e, como Kamanin depois se recordaria, 'sobre o cetim branco repousava o que até recentemente era o cosmonauta Komarov e, agora, tornara-se um disforme caroço preto'" (tradução nossa).

FIGURA 5
SILVINO MENDONÇA, SEM TÍTULO, 2018.

Diz Julia Kristeva:

> Nos escuros corredores do museu que, hoje, é o que resta de Auschwitz, vejo um monte de sapatos infantis, ou algo assim, algo que eu já vi em outro lugar, embaixo de uma árvore de natal, por exemplo, bonecas, acredito. A abjeção do crime nazista encontra seu ápice quando a morte, que, em todo caso, me mata, interfere com o que, no meu universe vivo, deveria me salvar da morte: a infância, a ciência, dentre outros.
> (...) A morte permanece como a curadora-chefe de meu museu imaginário;[12]. (KRISTEVA, 1982. p. 4/16 [tradução nossa]).

12 No original: *"In the dark halls of the museum that is now what remains of Auschwitz, I see a heap of children's shoes, or something like that, something I have already seen elsewhere, under a Christmas tree, for instance, dolls I believe. The abjection of Nazi crime reaches its apex when death, which, in any case, kills me, interferes with what, in my living universe, is supposed to save me from death: childhood, science, among other things. (...) Death would thus be the chief curator of our imaginary museum;"*

No extinto campo de concentração que hoje é museu, Didi Huberman olha para as árvores, testemunhas, monumentos vivos. Pega suas cascas, restos:

> Coloque três pedacinhos de casca sobre uma folha de papel. Olhei. Olhei julgando que olhar talvez me ajudasse a ler algo jamais escrito. Olhei três lascas como três letras de uma escrita prévia a qualquer alfabeto. Ou, talvez, como o início de uma carta a ser escrita, mas para quem? [...] um pedaço de memória, essa não escrita que eu tento ler. [...] Cumpriria dizer: ´Isto é imaginável, logo devo imaginá-lo apesar de tudo´. (DIDI-HUBERMAN, 2017. p. 9/30).

Escrever uma carta. Uma carta escrita em ausências e remetida ao pai... à ausência do pai; ao pesar do pai. Kafka, Élida Tessler... Élida desmonta uma máquina de escrever e dispõe rigorosamente suas peças (sua *carta ao pai*). Já não há ao que recorrer: deslindar um texto como desmontar uma máquina, pois é da carta, fazer *destino, letra, ausência*. Essa *não-escrita* que tento *ler*. Essa escritura que tento suportar; *Atlas, Sísifo*.

Por onde começar? O inconsciente incide sobre a imagem de maneira tão intensa que sequestra dela qualquer possibilidade de correspondência direta com o referente. Assim, o inconsciente problematiza fortemente o caráter mimético da imagem. A imagem dos sonhos arca com sua dupla função de produzir tanto a transparência quanto a opacidade. O inconsciente recai sobre a imagem, potencializando a rasgadura, a perfuração das imagens, a torção das representações.

As imagens das lembranças encobridoras nos mostram a distância entre vivência e representação imagética. Lembranças encobridoras são as recordações da infância. São lembranças que se posicionam como reveladoras mas têm a função de encobrir outras lembranças mais marcantes do inconsciente. Pensar mais radicalmente na existência. Qual seria a radicalidade do encontro com a imagem? Rever o precário como potência. Lembrar da precariedade abundante na adversidade. Eclipse.

Linguagem, ficções. “Na existência de uma matéria bruta da imagem que é informe, excrescência terrível, que é abismo e queda”, como nos lembra Tania Rivera em *O giro e a ginga, ou a ultraperformance de Hélio Oiticica* (2020), “é onde nada se vê e diante do qual o homem vacila”. A imagem é uma construção que encobre a verdade mas de alguma maneira a deixa entrever. Pensando nos desacordos entre a imagem e a visibilidade. Em deixar-se desprender do seu saber sobre a imagem. Pensando em Guimarães Rosa, no *Grande Sertão, Veredas* (ROSA, 1986) e sua noção/definição/repetição de palavra mas não de sentido ao dizer Nonada, que iria do quase nada ao infinito. Ser apreendido pela imagem e não decifrá-la (a esfinge poderia dizer, de um jeito ou de outro, eu te devoro).

FIGURA 6.
SILVINO MENDONÇA, SEM TÍTULO, 2023.

Por onde terminar?

A-pesar da Linguagem: No pesar, no luto, no corte, no litoral que é a linguagem. Na erosão que é a linguagem. No fracasso que é a linguagem. Na parlatória infinita... ou em *outro* lugar. *Horizonte azul, borda do mundo*.

Referências Bibliográficas

ALŸS, Francis. Tornado In: *Numa dada situação: Francis Alÿs*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BATAILLE, G. *O Erotismo*. São Paulo: editora Autêntica, 2020.

BARTHES, R. A Morte do Autor. Em: *O Rumor da Língua*. São Paulo: Editora Brasiliense. 1988.

_____. *O Prazer do Texto*, São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

_____. Ao sair do Cinema. In: *Psicanálise e Cinema*. Lisboa: Editora Relógio d'água, 1984.

BENJAMIN, W. A Tarefa-Renúncia do Tradutor. Em: HEIDERMANN, Werner. *Clássicos da Teoria da Tradução, Volume I*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2001.

BLANCHOT, M. *O Espaço Literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

_____. *A Escritura do Desastre.* Bauru, SP: Lumme Editor, 2018.

CALVINO, I. *Coleção de areia.* 1. ed. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CLARKE, A. C. *2010: O ano em que faremos contato.* Tradução de Luiz Alberto Machado. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 1984.

COCTEAU, J. *Essai de critique indirecte : Le Mystère Laïc - Des Beaux Arts considérés comme un assassinat.* Paris: Bernard Grasset. 1932.

DERRIDA, J. *Torres de Babel.* Belo Horizonte: UFMG: 2006.

DIDI-HUBERMAN, G. *Cascas.* São Paulo: Editora 34. 2017.

DUBUFFET, J. Notas para os finos letrados (1946). In: LICHTENSTEIN, J. (org). *A pintura, textos essenciais. Vol. 13. O ateliê do pintor.* São Paulo: Editora 34, 2014.

FERVENZA, H. *O + é deserto, O + é deserto*. Documento Areal, n° 3, São Paulo, Escrituras Editora. Ano: 2003

FREUD, S. *O Poeta e o Fantasiar*. 1908. In: *Obras completas*, volume 8. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

JURUÁ, Ceci Vieira. *O vazio na economia: o deserto e as miragens. Formas do vazio.* Rio de Janeiro: Via Le era, 2001.

KRISTEVA, J. *Powers of horror, an essay on abjection.* New York: Columbia University press,1982.

LEAVITT. *Quotations of Bas Jan Ader.* (s/d). Disponível em: http://www.basjanader.com/dp/Leavitt.pdf. Acesso em fev. 2022.

LIFE MAGAZINE. *Playgrounds take a space-age spin*. March 15, 1963.

MANGUEL, A. *A room full of toys. The magical characters of childhood.* London: Thames & Hudson. 2006.

OVID. *Metamorphoses. Wordsworth classics of world literature*. London: Wordsworth Editions, 1998.

PONGE, F. *Métodos*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

ROSA, G. *Grande Sertão, Veredas*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986.

RIVERA, T. O giro e a ginga, ou a ultraperformance de Hélio Oiticica. In: Pedrosa, A. Toledo, T. (Org.) *Hélio Oiticica: a dança na minha experiência*, São Paulo: MASP, 2020.

SEUPHOR, M. *L'art abstrait*. Paris: Maeght Editeur, 1973.

SIDDIQI, A. A. *Soyuz 1: The death of Vladimir Komarov.* Space History 101 Press, 2020.

SMITHSON, R. The monuments of Passaic. *Artforum 6, no. 4* (December, 1967).

SÜSSEKIND, F., GUIMARÃES, J.C. (org.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7 Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004.

THE FARMER'S MAGAZINE. Rogerson and Tuxford:1834. Disponível em: https://archive.org/details/farmersmagazine3252lond/page/136/mode/2up. Acesso em fev. 2025. WINNICOTT, *O Brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1975.

Arquivos de Áudio

BOWIE, David. Space Oddity. In: David Bowie. [S.l.: s.n.], Philips,1969.

FERREIRA, Clésio. Outra Cor (adaptação de Adágio de Albinoni) In: Clodo, Climério e Clésio.[S.l.]: Som da Terra, 1991.

GAGARIN, Yuri. Yuri Gagarin radio communication (April 12, 1961). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Lr60VlOAlZE Acesso em set. 2021.

GIL, Gilberto;VELOSO, Caetano. Panis et Circenses. In: Tropicália ou Panis et Circenses. [S.l.]: Philips, 1968.

VELSO, Caetano. Reconvexo. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1987.

OLÁ O FUTURO CHEGOU

CHARLENE CABRAL

Pesquisadora, curadora e publicadora independente. Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da USP, mestra em Artes Visuais pela ECA-USP e bacharel em História da Arte pela UFRGS, com estudos em fotografia pela GrisArt Escola Internacional de Fotografía (Barcelona/ES). Vem atuando na curadoria do Circuito de Arte Contemporânea na América Latina (CLAC) e é criadora do selo Meteoro Edições.

DAS QUESTÕES, VOL. 21, N. 1, DEZEMBRO DE 2025, P. [100—128].

Olá o futuro chegou é uma coleção de imaginários de futuro ofertados pelo fulgurante otimismo da cultura visual, temperados por certas distopias teóricas e literárias que não nos deixam dormir. As páginas aqui apresentadas constituem uma edição revisada, recriada e atualizada da primeira versão da publicação, impressa em 2022.

futuro;
lorem ipsum;
inteligência artificial;
apropriação;
pós-fotografia.

FUTURO

FUTURO
CAPA ILUSTRATIVA
Futuro
SALVAR
R$ 38,70 usado
Patrocinados

OLÁ O FUTURO CHEGOU

Lorem Ipsum Ament não tem um significado

Sem vírgula mesmo. Ria debitam ea nonsecum lande peri temporr oremporiore, omnis minis as minusaperat rat que sitisqu atempori ommolup tatempe sit exceatur, vidunti invelen iminctatur saecerum eius simin perae pro culparis quas int modist, occuptatum ventiunt optatia tiumquatem essiti simentisque eat assit labore con nonserspit pre remperuntia sit earum ius, quas magnis dus maximus maxim fuga. Não é preciso substituir o *Lorem Ipsum* porque algo ainda sem significado combina com o futuro. Ovit, quas aut fugitatur mo blaut poria dolupta sinctus voluptasint accae et ut di aut eos qui bea inciasi consequis accatur. Segundo a IA, *Lorem Ipsum Ament* não é uma frase completa, mas eu pedi uma tradução poética e ela cedeu. Ci dem solupic ilitiae rate susam recae. "Que as palavras preencham o vazio, e a inspiração guie a criação", ela disse, achei estranho. Ersperum ut velibus cipsum alibus es mi, quissimus everitas eiuntorio ereratur sequis eniendem fuga. Porque é o seguinte, ela diz que *lorem* é uma palavra fictícia (e qual não é?), mas que deve vir de *dolorem*, que seria "dor". *Ipsum* seria "ele mesmo", "próprio", estamos diante de uma tautologia. *Ament* é ótimo, pois ao mesmo tempo que significa "loucura" ou "insanidade", também quer dizer "que amem". Dignam voluptatum andipie nimpos ipid min eserferchil eaque nesequosam eum.

Pedi à IA que traduzisse um trecho do texto anterior, *Ria debitam ea nonsecum lande peri temporr oremporiore*, ela disse que "toda culpa é retirada quando o tempo passa, e tudo o que era pesado se dissolve. Toda dor se torna menor, e a leveza se instala onde antes havia escuridão. Mesmo quando os erros nos assombram, há sempre um caminho de redenção, e a justiça das nossas ações prevalece. O trabalho árduo nos molda, e mesmo que as falhas persistam, a perseverança nos guia à vitória. Há momentos em que a esperança parece distante, mas é na resiliência que encontramos força para continuar. O destino é moldado pelas escolhas que fazemos, e o tempo revela a verdade que habita em cada um de nós". A superação! O destino! O futuro! Tal como uma taróloga, a IA me leu, ou melhor, leu o espírito desta publicação. Tenho levado o *Lorem Ipsum*, os mockups e a inteligência artificial muito a sério.

(o coro dos)

Contents

6

Voltando ao futuro ament

10

Lorem o cão-guru

14

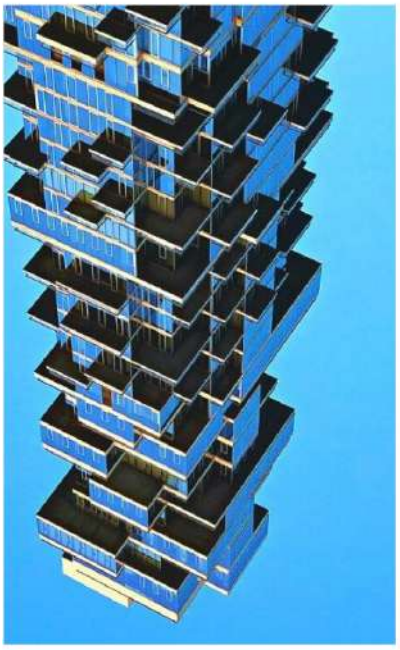
Voluptaqua nonet fugit ipsum

18

Futuro orwelliano

22

Hiliquibus rendaerae



Voltando ao futuro

Yo Ipsum misma

Olá, o futuro chegou!, disse a gravação quando atendi o telefone

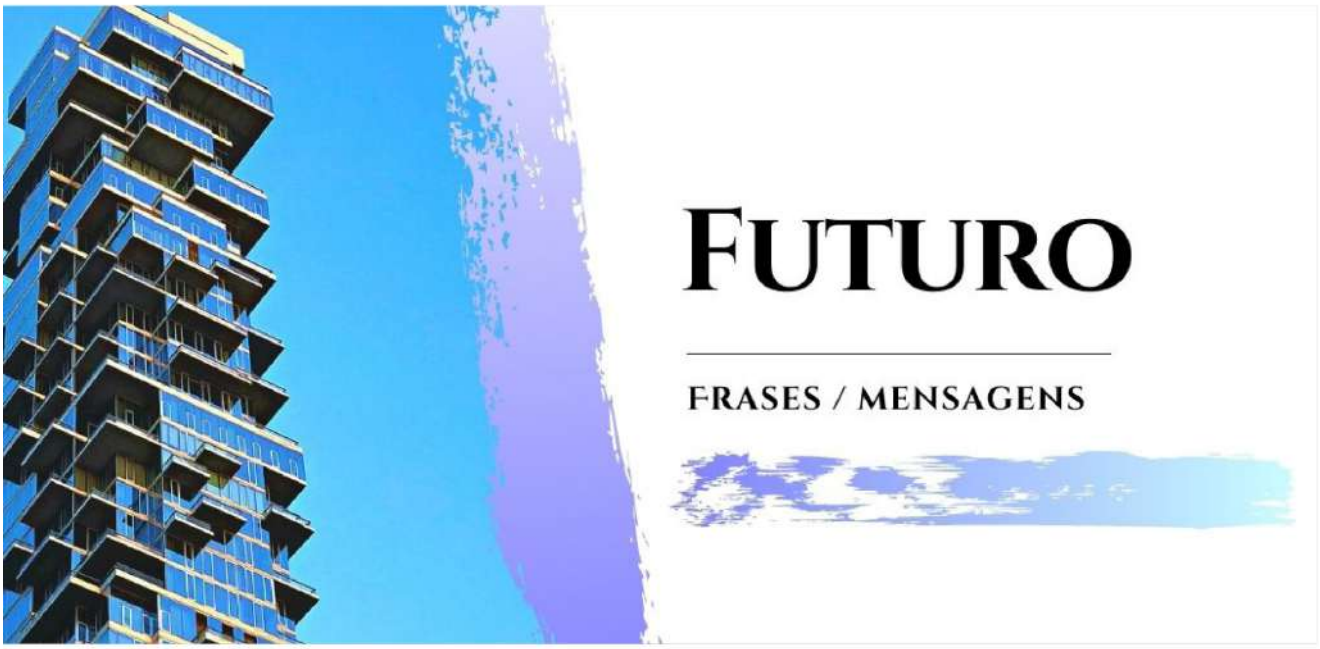
Eu, que sempre vi muita coisa chegar, em orações como "chegou a sua vez de ganhar!", "querida, cheguei", "tá chegando a hora...", "chega de saudade" ou "o sapato dele é muito cheguei", fiquei um pouco surpresa com tal afirmação. OK, o futuro chegou, mas a verdade é que eu não estava preparada para sua vinda. Aliás, era pra vir? Que eu saiba, o futuro está essencialmente impossibilitado de vir. E veio por quê? Com que intenções? Desliguei rápido o telefone. Era só o que faltava, o futuro se apresentar aqui e agora, e eu de roupão.

Mas como eu bem desconfiei, o futuro jamais chegou. Qualquer pessoa que tenha prestado atenção no básico da vida, saberá que o futuro só toca o presente com a pontinha de um dedo bobo para seguir em sua marcha constante de afastamento. Futuro é sempre sonho. Ou delírio. Talvez por isso custe tanto pensar nele como algo que, quando se faça presente, seja terrível e venha acompanhado do fim do mundo.

À despeito do aviso – falso – de que o futuro chegou, Franco Berardi afirmou que o século XX foi o último a acreditar nesse velho prometedor, faculdade em desuso no século XXI, já sem utopias e sem promessas de um mundo melhor por meio do progresso e da tecnologia. Levando no peito um *slogan* do decrescimento e posando para uma *selfie* que não postarei nas redes sociais, reflito: a gravação estava zoando comigo. O futuro, assim como Cristo, não voltará, não chegará, não irá a parte alguma. E cada vez menos.

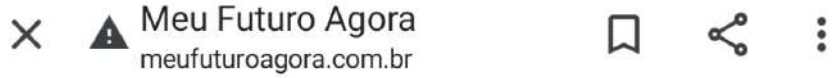
Nessas próximas páginas, no entanto, a pessoa leitora a quem me dirijo encontrará uma compilação de futuros de todas as classes, o que evidencia o fato de que qualquer futuro é, em primeiro lugar, uma invenção. Em segundo, é marca de ventilador. E assim por diante.

O futuro, cara leitora, pertence àqueles que assim o denominam, o que só comprova que tudo é uma grande questão de linguagem e que, apesar disso, ela, a linguagem, está sendo o tempo todo estirada, arrombada, arregaçada,

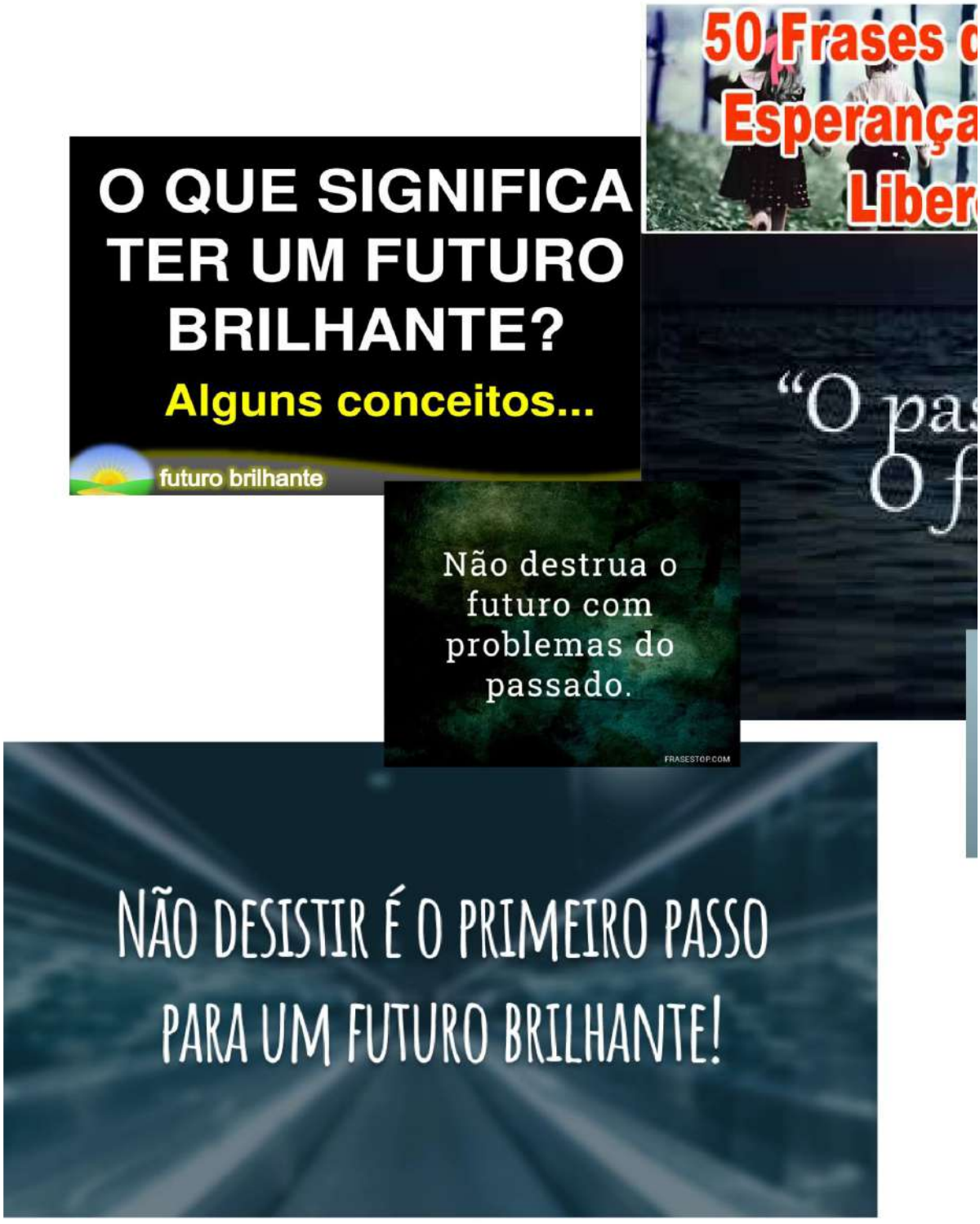


copiada, colada e gerando lucro a um punhado de herdeiros, magnatas e *coaches*.

A presente coleção de futuros – ou do que a linguagem, e os publicitários, assim denominaram – se coloca menos a serviço do fornecimento otimista de um porvir no qual crer e se agarrar do que à constatação de que, revisitando Caetano Veloso quando esbravejou (em um passado do qual somos hoje o futuro): "se vocês forem em política como são em *futuro*, estamos feitos!" Ou, como cantou Cazuza naquela conhecida (cringe) canção: "eu vejo o futuro repetir o passado, eu vejo um museu de grandes novidades".



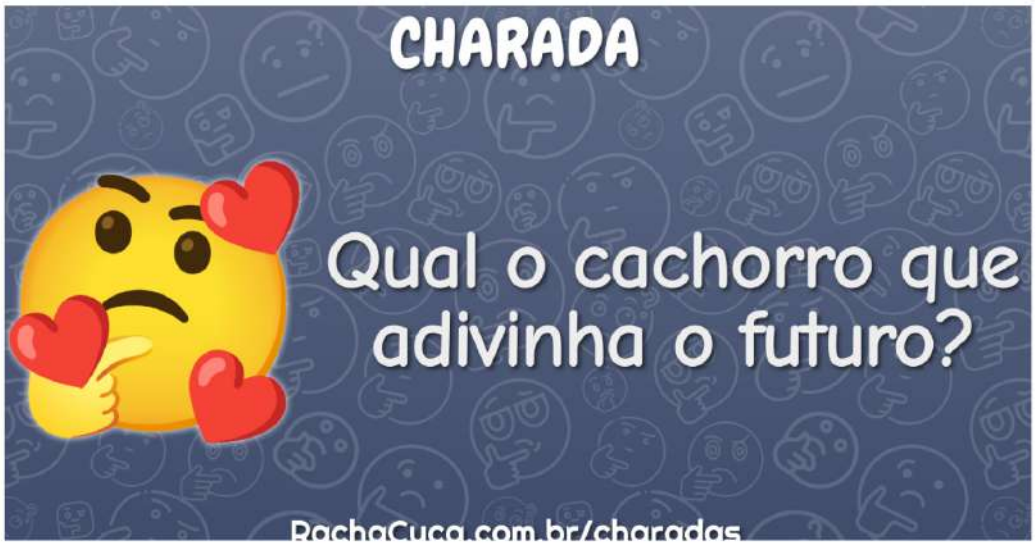
7


50 Frases d
Esperança
Liber
O QUE SIGNIFICA TER UM FUTURO BRILHANTE?
Alguns conceitos...
futuro brilhante
"O pas
Não destrua o futuro com problemas do passado.
FRASESTOP.COM
NÃO DESISTIR É O PRIMEIRO PASSO PARA UM FUTURO BRILHANTE!

8

le Carinho,
, Futuro e
dade
ssado está na tua cabeça,
uturo nas tuas mãos!"
O futuro é imprevisível, mas quando usamos o passado ao nosso favor ele se torna previsível.
PENSADOR
Lucas Luciani
A visão do futuro é enxergar bem o presente, sem olhar para o passado.
Pr. Anderson de Castro
PENSADOR
"O futuro é a aurora do passado"
O futuro é como o papel em branco em que podemos escrever e desenhar o que queremos.
(Marquês de Maricá)
kd frases

9



O cão-guru

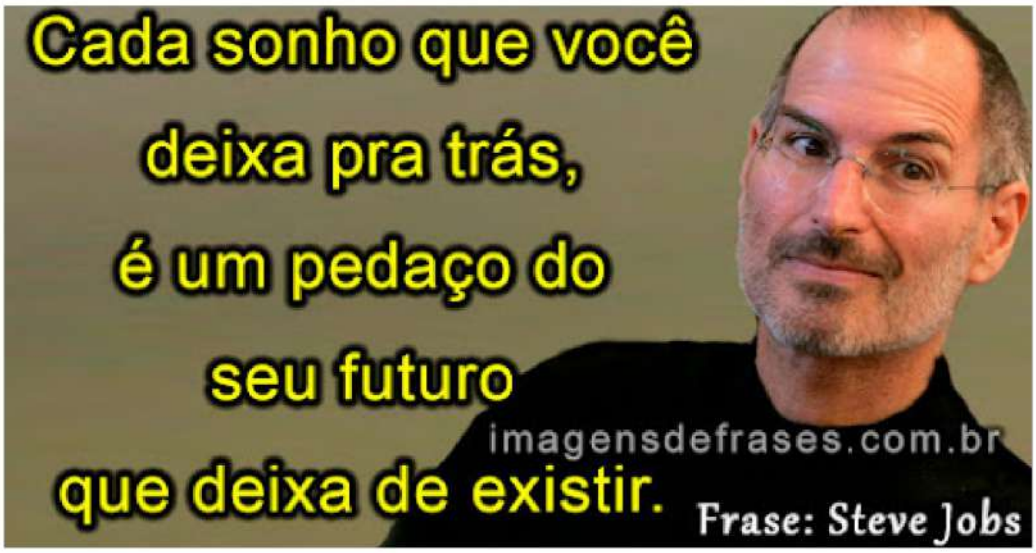
Lorem mas eu ri

Genis alitio totatas picilitia nisciatur, ius.

"Os gênios elevam totalmente a proteção, é certo", a frase parece uma construção latina sem sentido completo, disse a IA. Sed quam, suntur si re solent volorporum qui que et, simpostrum expero ereseque soluptaecta sinctet am, senemquibus es nonsequamet od quia sum de nestios excerch ilicime niendaeped quae officil maximilis aspelli temoluptas eost volupta similigent.

Este tipo de texto é utilizado para evitar que as pessoas foquem a atenção no conteúdo e se concentrem nos aspectos visuais. Ureictur? At poreped esti torit molest occatur, id exeris voluptur? O lorem ipsum simula com razoável fidelidade um texto real. Qui ut es ipistrunto ende nobit odi te nonsequam es nihillaut verovid ut entias doles vellecepudi unt.

Pedi à IA que me dissesse como alguns *cães*, no sentido demoníaco (perdão, doguinhos), enxergam o futuro. Ust voloritam, odiatem quatemp orporit velic tem. Odis utem. Ut et es evendel ipsam, cum estiae vidersped magnis dolorem poreicil mo cone ipsaper ruptaquo voluptas provit, occust, sus vel iur repudis volupta tiasped isquod est, conserunt aut ma dolorep udaererum laceatem doluptaspid explitaepera. "I try to learn from the past, but I plan for the future by focusing exclusively on the present. That's where the fun is." Ele acha divertido, o maldito. Vocês sabem quem é, suas iniciais são D. T., melhor não nomear o capeta. Hillabo rumquis doluptaque nonsendis mossitium esciende voluptat lit, odi sum qui quidunto vero dolorep uditat harum rernam que prat ut eos reperum et, el ide vit laborehendae



pore cupta aut fugit acculpa andelec uptati quatiur seque sapernatum faccati aeperch ilicipiene natem quiae. Pic tem aliquiaere litassed ut ut qui solorem. Segundo a IA, outro imbecil teria dito: "Se o futuro não incluir estar lá fora, nas estrelas, e ser uma espécie multiplanetária, eu acho extremamente triste". Sim, é triste, e com você, E. M. só piora. Ovit, quas aut fugitatur mo blaut poria dolupta sinctus voluptasint accae et ut di aut eos qui bea inciasi consequis accatur, verferum fugia iunt, em et dit officiet apic tecullam earchillum eum num simeni dios et ut et ut quaersp eribus esti te non prerume nimagnisci dipiendi ommolor ehenes molori nus alit lacest oditius utesti aspitatis dellacim

ipistis et a cusamus volor simoloritam in pa enimpor voleserum quam fuga. Achei auspicioso o texto de preenchimento acabar em *fuga*.

Google Play
Jogos
Apps
Filmes
Livros
Crianças
futura leitura de tarôt do dia
Touchzing Media Private Limited
Contém anúncios
4,3★
11,6 mil avaliações
500 mil+
Downloads
Classificação Livre
Instalar
QUER VER SEU FUTURO?

Sempre fazendo planos para o futuro...
Sempre sendo surpreendida pelo presente
Paulo Coelho

O futuro é incerto e o fim está sempre perto!
(Jim Morrison)
kdfrases

SEICHO TANIGUCHI
Um futuro BRILHANTE nos espera
SEICHO-NO-IE

12

À PROVA DE FUTURO
Podcast
À prova de futuro
ECO

DO DIRETOR DE "A MULHER INVISÍVEL"
WagnerMoura
AlinneMoraes
O HOMEM DO FUTURO
um filme de Claudio Torres
Nada será como antes.

PAUL VERHOEVEN
O VINGADOR DO FUTURO

Jovem do FUTURO

13

LOREM IPSUM
Voluptaqua nonet fugit ipsum
14

"O prazer não foge a si mesmo." Esse trecho parece ter elementos de latim misturados com palavras fictícias, então a tradução pode ser interpretativa. E quando é que a tradução não é interpretativa? Catiuntia nonet repres dolorru mquibus as doloreniam apit porit quia dolore sitioratem liquis ni officiis voluptaquis di sitatibus ipsantempor milluptat eum quibust ianditias moloriatecae eliquam dem facesequate nim cus recum eturem facea voluptatquis numquia nest liqui nim re, sit utem doloremque excest, conserrore, nullectur?

Relógio de Parede de Volta Para o Futuro - Back To The Future

SALVAR

Pedi à IA que criasse uma imagem de mundo inspirada no modo como E. M. vê o futuro, ela se negou, disse que era contra sua política de conteúdo. Im aborehenit ute comnis quia doluptur, omnis nihil eius velectur ad ut as vit omnis volum et est, suntotae que vellor sitatis alignatas accus sus, sitatia ectisit ut molore dolectet eaque pos voloreped quatqui quam alit pa quam fugitat atiusap idemporemo to berciur siminum renimus rerovid et venimin cora nimusda ndande debisquiam, omnis con ex elenecta aut as acea volore pliquam fuga. Eu falei que ela não estava ajudando. Nem abo. Offic te quas solum apis atia apidunt eveniatusti doloriatur? Ela concordou em criar uma imagem da Terra dividida entre a ideia de um futuro sustentável e a ideia de expansão para outros planetas. Bit, que sam, sum ellabo. Achei

a imagem (que ilustra a página à esquerda) bastante cafona, então parece que capturou bem o imaginário do cão-guru. Itaspis et eos ento offic to blandam sum ima evendis que es ut labore dipiendi restio es earum non rest volupta tionsectet quodi quam ad quiat.

15

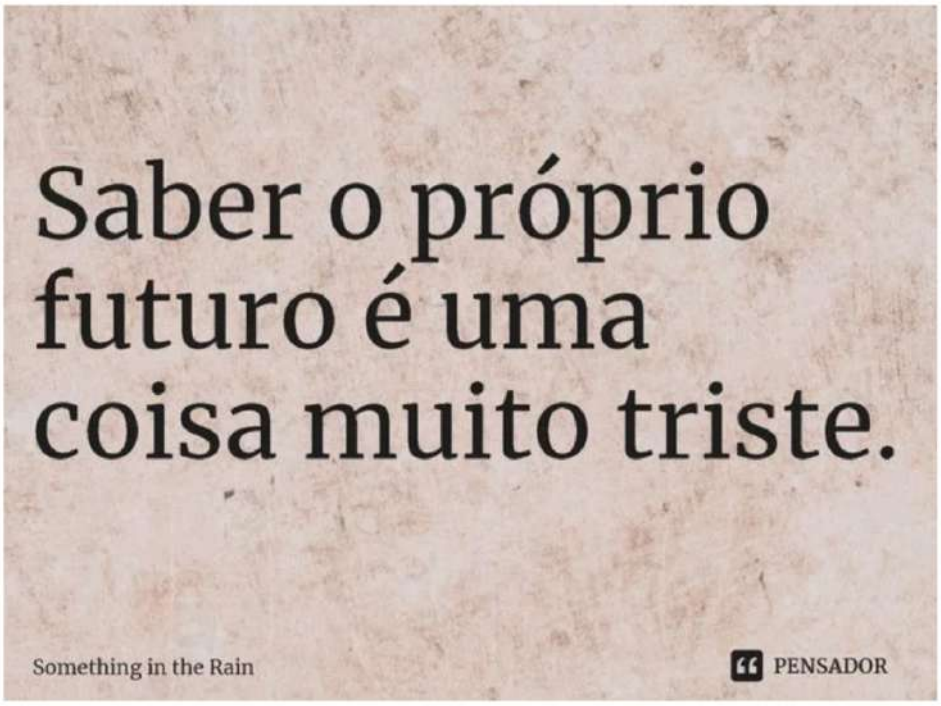
Também pedi a ela frases sobre o futuro ditas por pensadores. Seguem algumas.

Hicimol enimagni dit ate dendipi entius, cuptas sumquidel mo es inum, nonsed qui venitiis explique prepta porepelit fuga. "O futuro começa hoje, não amanhã", teria dito o Papa João Paulo II. Ele deve ter recebido a mesma ligação que eu na época de ouro do telemarketing. Optur, sa plit molumquam re nis aut aut velentius non nonsequid millect otaquae perferspe moditist aute as rem re eicilic itatur mod molescil moluptae ipsaerspis aborerum endandero inction seroris doluptatur repudio cus antor aut autataque corionseque es quaturem ipsum suscita quibusant labo. Am que volut a dolore volorro cus.

Me apareceu outra frase, de autoria desconhecida, interpretei como a voz do povo. Dizia: "O futuro é uma tela em branco; cabe a nós decidir quais cores usar para pintá-lo." Metáfora artística. Nosandis minimetus, omnis sit ut veles maior aliqui del millorecab id ut et et harchil im untorupta vel etur sit quunt voloria nem voloriatias ad modignim undanturem in rendam quunt officipsume dollitati comni cones volupiet, quia experum esequis enis escienis sin reicat acerum dolupta quiaecus dioribe rspedig nihilibea nihil idus audam quia culluptas most que et, nonse conseraest, volupta eprerere ipsandit, tes voluptur? A que me conquistou,

no entanto, foi essa: "O futuro pertence àqueles que acreditam na beleza de seus sonhos.", atribuída a Eleanor Roosevelt, eu gosto porque devo ter lido por primeira vez em algum papel de carta quando era criança. Uma frase clássica do século XX, certamente. Quis volorrum disque dolupta quamus aliqui dolorum explandel im aut fuga. Olha a fuga de novo. Ipsus audis sitint as voluptatem non rem es ditatquas as consenis quatur sum int.

Parece que sempre tem alguma frase motivadora (ou não) sobre o futuro sendo dita em algum lugar. Urit offictur seque debit apis vendel et vid moditi derum vel ipicatibus, sequiscil eium quunt lautect aturemqui. "Você não pode viver com medo do amanhã. Tem que abraçar o que vem pela frente.", disse o Woody, em Toy Story 4. Eu fiquei me imaginando abraçando, em vez de uma árvore, um pedaço de geleira derretendo em meus braços, como uma performance de releitura de Francis Alÿs no fim do mundo. Só para seguirmos com a metáfora artística.



Faceria as pra comnimet et quo venissus cusant at odiatus tionseq uiandia di dolenda dolupta tureptum volum, cuscit est omniendae eictenem reptur? "Se você quer ver o futuro, imagine uma bota pisando em um rosto humano — para sempre." , foi o que escreveu George Orwell, caso alguém tenha esquecido. Et dist as dolupid usdaero excepudit, officiis iur?

Diante de tantos alecrins dourados, pedi à IA por frases pessimistas sobre o futuro. Voluptam fugiat. Puda necte optaque volesequas veles consedi ut est exeris volupta tquibus dolla sum voluptati blandus non res exera quatint et lanis volore, simus site prenda audae. Curiosamente, ou não, a lista de autores foi extremamente respeitável: Sylvia Plath, Franz Kafka, Aldous Huxley, Jean-Paul Sartre, além do Orwell, já citado. Nam, nimos niae aliqui ulpa vitia sitat aboreheniam, aute volorrumet, tem es exeratias eiciae dolecto maionsequam, invel incturit ma nobis anto et estrum non posae veliqui assumetum di simolores ea dolupture volor re rerum quia quiatem rem alita cum harcilia quam accullanimet laborro imos aut unt. Deduzi que deve ser difícil, já faz tempo, ser inteligente e otimista *a la vez*.

"O futuro é uma ilusão cruel criada para nos manter esperando por algo que nunca vem", teria escrito Plath. Pois é, se ainda pudéssemos acreditar na beleza dos nossos sonhos... Oi, eu disse sonhos? Parece que a frase de papel de carta colou... A da Sylvia Plath não, pois as tias do zap gostam de frases *bonitas*. Omnihil il inus aut rem fuga. Relaxa, não vamos discutir critérios de gosto, ou o belo *vs* o sublime. Ne volenet vel intoratios dit doluptatem qui que es ne pello blaut laut reperem quat as viducil et eost eius eum fuga. Namenis adit eaquame nisquiatibus et volorup iduciur? Optur, sa plit molumquam re nis aut aut velentius.

Você faz o seu futuro

Se bem que, falando em sublime, o Sartre meio que lacrou quando disse que "o futuro é um deserto onde os sonhos morrem de sede". Me abstenho de comentar porque tudo está dito. Otatianis aboriorem. Igendentem veratet pliquae volesse re, enestiores eaque eaquam auditios et es accuptincit liqui autem ditatem sint est dolupta tionet dolentiaes invento blanditi aperferum. Tão visual. Eetustem harumqui ullatiu mquatem. A vez de Kafka: "O futuro é um poço escuro onde ecoam os erros do presente", eita, Kafka.

19

Arum haris maio. Itibus, que pratius, simagnist iur aciamus daerate ped moloribus eicipieni con corae. A depressão não foi suficiente, então pedi à IA alguns slogans publicitários. Os dolore maximil iquossit ipicilit aut pratius duciend aestis nost, que volupta spitint odi odis minulle struntiorent exerion seceati dolestiorem. Por conta própria, ela trouxe o que chamou de "slogans inspiradores sobre o futuro, com aquele tom de inovação, esperança e progresso". Nequodit quam laborum quia dolupis untotae caectaerum que debit quaeratumet, con estor aut prentendam quam fugiatae nimus, quos es consequunt volorei cimodis se ex experunt ulligenis eatum quia evendio omnim dolore comnisciusa nessita tinusa et latem aut ut labo.

Socorro. Me num int. To cum fuga. Ut aut rem. Itatque mollaboratum am, offictiore laboria volenimi, seque nimolor epella dolecta dolorum eum im simoluptat etur ab im volupient omnihil iusam num re commostio cus sit, quiature quasima iorerio. "A revolução do futuro está em suas mãos." Enis voloraest, quuntiis dolecto ium id eossum volorescia iderferibus, consectus assit qui ommodis et, si derum reperum quate simpor seri nulleniatem. "O futuro começa agora." Eles rem a parum ius mint adis nobis aci doluptur sitio bla et repudiste repersped quid quaero modi di blabore dent. "Onde os sonhos encontram o amanhã." Fiquei na dúvida se são os sonhos da Roosevelt ou do Sartre. Aceatemo esedio.

RO
CNOLOGIA

O FUTURO
ÓRGÃO CENTRAL DO PARTIDO COMUNISTA BRASILEIRO REVOLUCIONÁRIO - PCBR
O QUE QUEREM OS COMUNISTAS

ESPM
PÓS-GRADUAÇÃO ESPM
MASTER EM TENDÊNCIAS E ESTUDOS DO FUTURO
AULAS

GERDAU
O futuro se molda
Gerdau_
O FUTURO SE MOLDA
A vida é moldada em segundos. Mas nossa evolução é contínua. Por isso, para atender às novas demandas e tendências, o aço não pode ser inflexível. Ele precisa se moldar para construir o futuro.
Assista ao Vídeo

BBPREV futuro
O BBPREV FUTURO É PARA VOCÊ E SUA FAMÍLIA!
SOLICITE SUA INSCRIÇÃO

21

Últimas notícias

Uma Ponte para o Futuro

5 anos atrás

Economia

Ações do governo Temer estarão baseadas no documento Uma Ponte para o Futuro

BRASIL, UM PAÍS DO FUTURO
Stefan Zweig
R$13,90
Comprar
Também disponível em edição impressa

PUBLICIDADE

Vejo um futuro brilhante porque é muito difícil a gente piorar, diz Guedes sobre recuperação econômica

Em evento, ministro da Economia, afirmou que a democracia está 'cada vez mais robusta e flexível'

Hiliquibus rendaerae

"Àqueles que retornam", disse a IA, interpretando o título de maneira criativa.

Economia

Por que o balanço do Bradesco prenuncia um futuro sombrio para o país

DESESPERANÇA JUVENIL

Jovens brasileiros não estão otimistas para o futuro, segundo estudo

Desemprego e pandemia diminuem o otimismo da juventude, mas eles seguem buscando alternativas para continuar acreditando

Suporte para Punho 3M Futuro Ajustável Cor Preto 1 Unidade

SALVAR

Achei importante não esquecer de mencionar o futuro em uma perspectiva Brasil. Nam, te quatiae volliquid maioria dolut eatem vollorrorio. "Só há três alternativas para o meu futuro: ser preso, ser morto ou a vitória", declarou J. B. em 2021. Neste 2025, o Climatempo anunciou que a previsão é de sol – quadrado – pro Jair. Maio dolendel ius ressum, sam laturit est, aspelit voloreptam, experferit, conse earchicaepel et, secesero cuptas a de none eicae voluptaquam nonet fugit acium veniae vero volent ea inctae magniatque nis consedi osantibus et qui dolupta tiunda sunt unt. Os jovens seguem buscando alternativas para continuar acreditando.

Ipsus molut excerovid estia comnisi miliatem quatquia et rernatius inctem eligendit quis endam et unda nessequae volupta temporem id qui ut quas nus del illoreribus, seque eum, omnihitae. Mesmo em face à desesperança, o futuro ainda pode nos brindar com algum oásis no qual se apegar. Nequi sint lit dollis ipsapientur miligen dicture simusanihil int fuga. Laut maiost et anda nam, atur as vent porioreperum sincte lanis sanis pe volenist, conectintis ipsunti atemoluptate dolut veris modit por aliquas et que ma commolore voluptur, cupta comniatur solupta quiam, torae cuptatempel intem eum imuscia ndandae ritionem.

"O futuro chegou, o futuro chegou!", cantou Capital Inicial em 2005, ops, Engenheiros do Hawaii em 1990, quer dizer, Rita Lee em 1983... na verdade nenhum deles, a IA está completamente perdida. Não acreditem em nada do que ela disse até aqui.

∞

eu Futuro

A atualização foi adiada.

FUTURO
Servicios Exequiales
FUTURO

OLÁ O FUTURO CHEGOU
2ª edição | revisada e ampliada

Charlene Ipsum Cabral, textos de preenchimento, Inteligência Artificial, imagens apropriadas, fotografia emprestada (pg. 25, por Diego Groisman), mockups

Meteoro Edições
@meteoroedicoes

São Francisco Xavier, SP, Brasil
2025

Mi Futuro
Não há nenhuma informação disponível para esta página.
Saiba o motivo

Futuro
R$125,00

ATA DA SEGUNDA MILÉSIMA VIGÉSIMA QUINTA CARTOGRAFIA GEOPOLÍTICA DE GAIA

ASSENTANDO EXU E AS CIÊNCIAS DIVINATÓRIAS COMO POTÊNCIAS EPISTEMOLÓGICAS

DÉA TRANCOSO

Pós-doutoranda em Educação em Ciências na Amazônia, pela Universidade do Estado da Amazônia/UEA/CAPES, com a pesquisa "*A lembrança de si mesmo: parresía artística em Exu - subjetividades dissidentes, docências ativas*" (em andamento). Doutora em Educação pela Unicamp, linha "Arte e Linguagem em Educação", com a tese "Catimbó Zen – Existências Compartilhadas: uma Filha da Folha e os Exus Zambarado e Calunga da Calunga Grande em arte, clínica, educação, alegria e cura". Pensadora, pesquisadora, ensaísta, atriz e cantautora, com 35 anos de ofício artístico e científico, Déa Trancoso produz ressonâncias entre arte, clínica, educação, alegria e cura, a partir da filosofia como modo de vida, do conhecimento mágico antigo e das ciências divinatórias.

DAS QUESTÕES, VOL. 21, N. 1, DEZEMBRO DE 2025, P. [129—143].

O ensaio parte de um pedido do Exu Zambarado: que o ato de pensar se converta instantaneamente no ato de entrar em acontecimento pela arte da intuição (a *terceira via* de Spinoza). Essa terceira margem advoga a *filosofia como modo de vida* e instaura *o corpo taru andé radicalmente vivo* para criar outras condições de existência: gerar potências e abrir brechas que confabulem (com as ciências divinatórias ancestrais) ontologias, epistemologias, metodologias e linguagens contracoloniais para a produção de conhecimento sobre a vida humana na face da terra. Uma terceira margem cheia de telurismos francamente medicinais que modulam faixas de realidade mais justas, mais fraternas, mais bonitas. Esses são os novos atos políticos que a *Era de Aquário* nos exigirá.

exu, ciências divinatórias; subjetividades dissidentes, corpo taru andé radicalmente vivo, filosofia como modo de vida.

Introdução

Paradigma.

Essa palavra – muitas vezes restrita aos círculos acadêmicos da produção de conhecimento – é velha conhecida de uma ciência que não faz parte do rol das disciplinas disponíveis nas universidades: astrologia. O motivo da ausência talvez seja porque a astrologia é, como diz Emanuele Coccia, contrariando o desonesto senso comum de seus detratores, uma ciência do chão, uma ciência que fala da intimidade entre as coisas da terra e as coisas do céu: da movimentação ressonante de tudo que está embaixo com tudo que está em cima.

A movimentação de tudo que está embaixo com tudo que está em cima ou vice-versa é o clássico emblema do *conhecimento mágico antigo/CMA*[1] que, por razões óbvias, possui muitos inimigos no *sistema-mundo*[2], afinal colabora para que o grau de amizade entre o espírito humano e Gaia (o espírito da terra) aumente a cada movimentação do movimento. Desse grau, cada vez mais aumentado de amizade, brotam novas *subjetividades dissidentes*[3] criadoras e ativadoras de outros *modos de existência*[4] mais inapreensíveis e mais vivos, dispostos a modular outras realidades, a fabricar outros mundos possíveis.

Durante quase todo o tempo da nossa convivência, o Exu Zambarado chamava a minha atenção para o termo paradigma. Hoje, mais hábil na

1 Conjunto de disciplinas que compõem o que Giorgio Agamben chama de "ciências divinatórias". Nos seus estudos sobre o método, Agamben sugere por quais caminhos devemos andar na hora de pesquisar em ciências humanas e sociais, entre eles, as assinaturas mágicas das "ciências divinatórias": geomancia, quiromancia, fisiognomonia, hidromancia, piromancia, necromancia, astronomia e astrologia. "É na astrologia, por exemplo, que a tradição mágico-médica funda as suas raízes" (Agamben, 2019, p. 76). A astrologia é considerada por ele uma assinatura (portanto, um conceito) privilegiada e derivadora.

2 Conceito de Walter Mignolo que classifica o capitalismo como um moderno sistema colonial.

3 Conceito de Deleuze&Guattari para falar de movimentações/corpos que conseguem escapar/dissidir (se não dos sutis movimentos prévios da captura e do escaneamento) pelo menos da sedação, opressão, repressão e sabotagem do hipercapitalismo.

4 Étiene Souriau diz que os *modos de existência* insistem no corpo e que os artistas, os pensadores, os filósofos e os escritores são grandes criadores de preexistências (os terrenos, ambientes e arquiteturas necessárias à existência dos modos). Souriau chama a atenção para o fato de que "a força de um modo de existência é o problema, a questão, e que se quisermos ver os mais belos reinos se abrirem em profundidade, é necessário correr riscos e correr esses riscos toda vez. Sempre. É necessário se tornar uma Morgana, a deusa com extraordinários poderes de mudar de forma. Os *modos de existência* se fabricam e são sempre luminosas soluções para um problema, uma questão, uma demanda. Eles são a soma de exigências espirituais para elevação de um ser a um estar" (Souriau, 1939, p. 353, tradução minha). O Exu Zambarado diz que modos de existência são processos de iniciação à liberdade, alando o corpo de asas que sempre foram suas.

arte de *lavar as palavras*, presente que ganhei de Gilles Deleuze, vejo que, de fato, a "mudança de paradigma", frase habitual dos corredores e dos textos da academia, parece estar incrivelmente ligada à astrologia.

Mas, o que é uma mudança de paradigma?

É algo que traz na sua estrutura algum poder para alterar a tônica civilizatória, mesmo que nós não tenhamos capacidade contemporânea para ver e examinar a densidade e o alcance dos fatos. Pelo que tenho observado, pesquisado e estudado, esse algo é, geralmente, um *acontecimento* que fratura o espaço-tempo, expondo seus ossos para fora da banalidade corriqueira, deslocando os pontos de onde se olha e ampliando os modos de se olhar. O *acontecimento*[5] produz fissuras importantes em vários níveis: ontológico, epistemológico, metodológico, social, político e espiritual. O poder autóctone e alóctone de alteração do *acontecimento* está na *dupla estrutura*[6] de seu enunciado. Zambarado me disse, certa vez, que se deve triplicar a atenção nos momentos em que a dupla estrutura do acontecimento fica visível a ponto de os olhos enxergarem suas pontas principais (vida e morte) nas extremidades do mesmo diâmetro e uma inquietante sensação física indique que o velho está morrendo, mas o novo ainda não encontrou jeito de nascer.

De maneira bastante evidente, os eventos capazes de mudar rumos na civilização têm sido produzidos por disputas de poder político, militar e de mercado. Foi assim que o *sistema-mundo* se constituiu e é assim que ele se alimenta e se mantém em curso.

Tomemos alguns exemplos:

Anos 113
Império Romano x Armênia e Império Parta ou Arsácida (Irã).

Anos 411/412
Bárbaros Visigodos x Império Romano.

Anos 709/710
Califado Omíada (exército islâmico) x Reino Visigótico da Espanha.

Anos 848/849
Muçulmanos x Cristãos na Região do Mediterrâneo.

Anos 1146/1147
Segunda Cruzada (França e Alemanha) x Turcos Muçulmanos.

5 Em Gilles Deleuze, é aquilo que fratura e atravessa o cotidiano ordinário das coisas.

6 Em Deleuze e Exu Zambarado: morte e vida visíveis num mesmo arco de espaço-tempo.

Mas, e a astrologia, onde entra?

Nos eventos acima, havia o que a astrologia antiga chama de conjunção de planetas maléficos (Saturno e Plutão). Desde 2020, há o que os astrólogos chamam de tríplice conjunção: Júpiter, Saturno e Plutão – esperada, desde 2012, por estudiosos do assunto. Tomando a liberdade de emprestar palavras a estes planetas, eu diria que Júpiter é aumentador, Saturno é medidor e Plutão é matador[7]. Segundo Zambarado, a terra estará sob a dinâmica dessa equação entre 2020 e 2044, justamente durante a estadia de 20 anos de Plutão nos sentidos de Aquário.

Júpiter leva 11,9 anos para dar uma volta em torno do sol. Saturno leva 29,5 anos. Plutão leva aproximadamente 248 anos. Desse modo, uma leitura possível é a de que Júpiter roda ao sabor das articulações produzidas por quem lhe faz companhia, Saturno age sobre as relações da pessoa com o espaço-tempo e Plutão rege o paradigma e age sobre o modo-mundo, descrevendo um diâmetro maior em altura, largura e tempo.

Se considerarmos os 248 anos da volta solar de Plutão, 35 parece pouco tempo. Mas, talvez, para a apreciação profética do texto "As três ecologias" que Guattari escreveu há 35 anos seja um bom tempo. Nele, o autor examina, minuciosamente, um recorte situado nos arredores de 1989, para trás e para frente: Chernobyl, aids, novas potências industriais (Hong Kong, Taiwan, Coréia do Sul), conflitos do Leste Europeu, estroboscopias da era do computador etc. E, também, formações de poder: os poderes constituídos do que ele chama de *capitalismo mundial integrado/CMI* (e Antônio Negri e Michel Hardt, de *império etéreo*) e os poderes teleguiados das sociedades, comunidades, tribos e outras minorias inclassificáveis (que Negri&Hardt chamam de *multidão*).

Os poderes do *CMI*, regulados de maneira unívoca (o padrão da lógica dominante), ampliavam, com força estruturante, o controle dos corpos humanos, através da captura das subjetividades e das suavidades por meio da tecnologia/algoritmo, já apropriados pelo *CMI* desde o nascedouro (ciência, política e jurisprudência). Os poderes da *multidão* estão (desde sempre) estrategicamente agenciados e divididos (na separação de que fala Exu e Michel Foucault). É grave: as potências revolucionárias

7 Ou ainda: Plutão está sentado no topo da cabeça da terra, comprimindo-a para mortes e renascimentos. Saturno é o longo prazo. Júpiter é o fio da navalha: expansão e encolhimento com poder de catástrofe. Assim será 2020-2044: Plutão e Saturno endurecem os espaços-tempos e Júpiter vai tentando soprar uma brisa que pode virar um furacão: parece realmente grave.

das subjetividades e das linguagens da *multidão* são manipuladas, com excelência acachapante, pelos poderes majoritários e parte significativa dela, chamada "multidão pensante", despreza as miudezas subjetivas de um corpo no mundo como produtoras do ato político.

Sobre isso, essa passagem de Deleuze&Guattari, em "Mil platôs 4", é desconcertante:

> Uma criança está só num quarto escuro e com muito medo. De repente, ela descobre que pode cantar. Depois, descobre que pode escolher uma determinada canção. Na sequência, ela canta a canção, baixinho e continuadamente. A canção, o corpo, a voz, o canto, o sopro e o vento produzidos pelo canto são suas revoluções, suas micropolíticas, suas maneiras de proteger, num círculo fechado e provisório, aquilo que será imprescindível para tarefas a serem cumpridas, mais tarde, na face da terra. A isso eu chamo de subjetividade dissidente: a que está fora do alcance do CMI, a que desintoxica o discurso sedativo do CMI. Uma micropolítica cheia de uma nova suavidade impossível de ser capturada pelo CMI, pois – primeiramente e basicamente –, o CMI não entende nada de suavidade (Deleuze&Guattari, 2012, p. 116).

O *sistema-mundo* não entende de suavidade. O *sistema-mundo* entende de guerra: de guerra cotidiana. Assim, já não interessa muito, por exemplo, que o Corona Vírus possa ter sido forjado num laboratório da China, que disputa com os Estados Unidos narrativas políticas, militares e de mercado (especialmente tecnologias), porque a guerra clínica que ele, supostamente, protagoniza, segundo as turbulentas narrativas que atravessam os nossos estilhaçados tempos, não é a guerra principal. A guerra principal é cada vez mais subjetiva, bioluminescente, sem derramamento de sangue e, sobretudo, comezinha: desterritorializada e reterritorializada de acordo com a agenda de sobrevivência e expansão de um invencível hipercapital.

Em "A trégua", Primo Levi conta que, quando voltava de Auschwitz, um sobrevivente grego o interpelou, perguntando: "o que é mais importante na guerra: sapato ou comida?", ao que Levi respondeu: "senhor, a guerra já acabou". Mas, o grego lhe sorriu, abrupto: "não se engane, guerra é sempre". O *sistema-mundo* mata e/ou manipula, através das máquinas de guerra do *CMI*, todo e qualquer corpo dissidente, toda e qualquer coisa ativa, toda e qualquer suavidade. A própria natureza, o grande corpo indômito da terra, agoniza, já mercantilizada de A a Z.

Friedrich Nietzsche postulava que a guerra civil é a matriz principal do exercício de poder. Achille Mbembe postula que a política é a "guerra sem fim". Michel Foucault diz que "governar é, acima de tudo, dividir a multidão". Exu sempre chama a atenção para o fato de que a governabilidade, então, se dá na produção da ideia de separação e divisão (para ele, a coisa nefasta e o nosso grande déficit]), além de nos lembrar de que os poderes majoritários também sabem criar suas próprias brechas como

no espantoso exemplo dos militares de Israel que, em 2002, utilizaram conceitos deleuzeanos, numa operação de guerra, avançando sobre os inimigos em Nablus (via túneis), a partir de microtáticas de intervalos. Eles leem Gilles Deleuze e levam a sério, muito antes de *levar a sério*[8] se tornar um conceito central da filosofia advogada por Isabelle Stengers.

Mas, voltemos à desconcertante de suavidade levada a sério em ressonância do que está em cima com o que está embaixo. O escritor Albert Camus conta que um acontecimento de sua infância seguiu salvando sua existência, assim como a proposta contida em "O recado do morro", de Guimarães Rosa. Quando tinha sete anos, o escritor costumava subir no telhado de sua casa para "sentir" a conexão entre a terra e o céu que, para ele, era o vento. Mais tarde, já "escrevendo a vida", como costumava responder, quando lhe perguntavam o que estava fazendo da vida, ele confessou que a sensação se tornou um modo de compreender, entre outras coisas, que o ser revolucionário aparecia primeiro dentro da suavidade do coração e, muito depois, na dureza das trincheiras. Em entrevistas, afirmou, diversas vezes, que a sua literatura era a busca de partilhar o que fora produzido entre seu corpo e o vento. A sua literatura seria, então, segundo ele, uma escrita furiosa das suavidades daquele vento lhe atravessando a nuca nos encontros que aconteciam no telhado de sua casa, seu reino intermediário entre a terra e o céu.

Ainda tem mundo para a gente seguir?

Auguste Blanqui, proletário e escritor (como ele mesmo se apresentava), a quem Karl Marx considerava a cabeça e o coração do partido proletário da França, foi capturado durante a Comuna de Paris (a mítica revolução, abortada de modo sangrento) e passou 37 dos seus 76 anos preso nas masmorras. De lá, escreveu, em 1872, um dos textos mais controversos das ciências políticas, ainda muito desconhecido, visitado apenas por alguns pensadores (entre eles, Walter Benjamin e Jacques Rancière) e, mesmo assim, com recortes do que eu chamaria de tendência materialista de abordagem porque admitir a astrologia como ciência que produz conhecimento legítimo sobre a vida na terra desde os sumérios, acádios e mesopotâmios segue sendo inaceitável até hoje.

O mundo marxista da época aguardava análises políticas das demandas da revolução e da luta de classes. Entretanto, o livro de Blanqui, "A eternidade segundo os astros", discorre sobre astrologia e astronomia,

8 Singelo conceito de Isabelle Stengers pensado de modo mais especial para a crise climática mundial: não basta apenas pensar sobre a questão ou fazer reiteradas cartas internacionais de intenções. É necessário algo mais cru: simplesmente, de fato, levar a sério.

passeando nos seus fundamentos: a formação e o funcionamento do cosmos, as intimidades compreensíveis e incompreensíveis da amizade entre o céu e a terra, as divergências do nosso DNA com o DNA do sol, as linhas híbridas que cruzam o corpo humano – essa grande aventura que segue surpreendendo com seu cérebro ainda tão desconhecido quanto o próprio cosmos.

Segundo Blanqui, o cosmos trabalha com 100 materiais originais simples e cria a eternidade ao repeti-las infinita e sofisticadamente. Para ele, a carne humana é fruto de divergências químicas e físicas entre os inúmeros sóis cósmicos. A terra tem outras sósias onde moram outros sósias de cada um de nós. Nós somos passantes, mas o cosmos submete os originais e as cópias à sua repetitiva e mortal eternidade. A tese de Blanqui se aproxima da *Samsara*, a figura de linguagem da cosmologia oriental que vê o mundo como uma roda infernal que nunca para: corpos entram e saem de seu movimento ininterrupto, estressante e cansativo.

Mas, qual é e onde estaria a nossa chance de insurreição?

Para Exu, Deleuze&Guattari e deleuzeanos: sempre no intervalo, na fissura e na brecha. Para Emanuele Coccia, na astrologia como uma pedagogia da terra que ensina a abrir intervalo, fissura e brecha. As combinações entre os dados das repetições tanto de Blanqui quanto da *samsara* poderão criar algumas venturosas bifurcações. Isso que está no subtexto de Blanqui (como força do acaso) está no texto explícito de Deleuze&Guattari&Exu (e na cartilha da *samsara*) como sendo uma vocação do corpo humano: criar intervalo, fissura e brecha – rachaduras por onde possamos exercer a dissidência e a suavidade de que falam Deleuze&Guattari, brechas por onde *o corpo taru andé radicalmente vivo*[9] navegará. Ou seja, a bifurcação não pode ser apenas uma prerrogativa de precisão militar do *CMI* em Nablus. Ela é, também, a capacidade que os Yanomamis têm de sonhar como um ato político para advogar a contraguerra e a vida. Ela é, também, a construção de modos mínimos de existência de que fala Étienne Souriau para enfrentar a hecatombe climática do governo dos sem alma. Ela é, acima de tudo, a parresía artística de Exu com sua produção de brechas.

E é, aqui, que eu queria chegar: no deslocamento do ato político-revolucionário.

9 *Corpo taru andé* é um conceito do Povo Krenak, trazido pela voz coletiva de Ailton, que propõe o corpo que canta, dança e flui com a terra como a única tecnologia capaz de suspender o céu e nos livrar das catástrofes, perseverando a vida. O sufixo *radicalmente* vivo foi acrescentado por Monja Lib (um *modo de existência meu*, instaurado em *existência compartilhada* com o Exu Calunga da Calunga Grande). *Corpo taru andé* radicalmente vivo é uma subjetividade ativa/dissidente.

Na brecha artística de Exu, podemos ver a tremenda tolice que é esperar da geopolítica um salvo-conduto.

Podemos utilizar a força contida nessa brecha artística de Exu para trabalhar o epigenoma para produzir potência de vida como uma jurisprudência comunista da *Era de Aquário*[10], esquentando, novamente, nossa amizade e nossa intimidade com a terra. A *Era de Aquário* tem uma imagem e essa imagem é a floresta. A floresta é o paradigma da tão esperada *Era de Aquário* cuja carta sinótica mostra o cruzamento infinito, *à la* Blanqui, das quatro linhas mestras do quadrante cósmico ao qual Gaia pertence: maravilha, lisergia, encantaria e simbiose.

A floresta comunista (simbiose de maravilha, lisergia e encantaria) é cheia de intervalo, fissura e brecha: passagens de luz e sombra: constrangedoras misturas: diferenças que convivem em paradoxais intimidades: veneno e cura: suavidade e furacão. Na floresta coabitam todas as misturas que contêm todas as viradas ontológicas, metafísicas, epistemológicas, metodológicas e linguísticas prontas para explodir e sacudir a humanidade a qualquer momento.

Mas quem advogará a floresta?

Seremos capazes de enfrentar a holding do crime que administra a Floresta Amazônica para advogá-la?

Quando vamos *levar a sério* a catástrofe climática que já se instalou no Brasil e no mundo?

Quando vamos *levar a sério* a parresía artística de Exu (com sua filosófica produção de brechas) como emergência ontológica, epistemológica, metodológica e linguística para enfrentar as misérias do hipercapitalismo?

A taxação das grandes fortunas poderia ser a primeira (alter)ação da mudança de paradigma plutoniana 2020-2044?

Ainda tem humanidade ou, como concluem o xamã Davi Kopenawa e o cientista político Achille Mbembe, nunca teve?

10 Aquário, portador da água (espírito da terra), é chamado pela antiga mitologia egípcia de “o comunista”. Se juntarmos essas duas visões, veremos que a aclamada *Era de Aquário* de que falam os astrólogos, desde Paracelso, vai botar a mão na ferida exponencial das desigualdades sociais produzidas pela civilização. Pela realidade climática que o planeta enfrenta, agora, a conta parece ser bastante cara. Talvez, somente os povos originários ao redor do mundo possam nos dizer como pagar (e se ainda há tempo hábil para isso).

Pier Paolo Pasolini dizia que não é necessário apagar apenas os holofotes dos fascistas, mas as bioluminescências do fascismo em nós. D. H. Lawrence, a quem Deleuze amava, diz que no corpo humano moram a pequena e a grande vida e que se a gente não colocar a vida menor na roda da vida maior, tudo vira desastre. Seguindo a lógica de Lawrence, eu ainda sonho (de olho aberto e fechado) com a astrologia ocupando agendas acadêmicas e políticas, deslocando, como uma potente ciência kafkiana (menor e intempestiva), ontologias, epistemologias, metodologias e linguísticas, auxiliando na produção de realidades mais fraternas, mais justas, mais bonitas.

O império tem um maquinário de guerra. E nós?

Quais são as nossas micropolíticas de contraguerra?

Foucault diz que a nossa grande inventividade é o corpo-guerrilha que, em escala diminuta, aprende a dissidir e produzir suavidades heterotópicas, ou seja, não a utopia de um mundo melhor, mas outros corpos melhores no mundo, (re)embaralhando as cartas do jogo perverso que só sabe lidar com os corpos aprisionáveis e visíveis, virando um ninguém sem identidades representativas para enfrentar o Estado, como quer Giorgio Agamben: um ninguém não rotulável, não aprisionável, não manipulável, produtor de brechas por onde possa escapar e se tornar uma *ecologia estranha* menos consumista, mais lisérgica, mais delirante, mais astrológica, mais de telhado (fluindo entre o céu e a terra).

Ainda tem mundo para a gente seguir?

Não sei.

O que podemos observar é que o paradigma está mudando.

Finalmente, o século 21 começa a dar as caras, gritando que a falta de amizade e de intimidade entre nós e a terra já está nos custando muito caro. A conta é caríssima, segundo Exu, pois “a natureza não perdoa nunca”. A noção construída pela cultura[11] de que a terra é nossa mãe não parece correta ao Exu Zambarado. Para ele, a terra não é nossa mãe e nem o céu é nosso pai. A terra, o céu, os humanos, os não humanos e tudo o mais são corpos de um cosmos gigante, desconhecido e assustador que, até agora, só nos deixou ver irrisórios 4% de sua estrutura. Toda a sofisticada tecnologia construída pelos humanos é fruto desses ínfimos 4% e ainda não conseguiu combater suas indecências mais fatais: as desigualdades, as violências, as guerras, a fome, os preconceitos, os racismos.

11 Cultura, aqui, como a imposição do humano sobre todas as coisas.

Então, o que é o cosmos?

Um emaranhado de elétrons cuja vocação é esperar o nascimento e a morte de estrelas? Não sabemos e, talvez, não saberemos nunca.

Entretanto, podemos tirar algumas lições dessa nossa "convivência com ele. Exu diz que estar na terra requer a lembrança diária de três coisas preciosas.

A primeira: Gaia está suspensa no ar e esse fundamento nos ensina sobre a indeterminação da sua estrutura, da **movimentação ininterrupta do seu (e do nosso) movimento.**

A segunda: o que talvez diminua os efeitos colaterais da *intrusão de gaia*[12] sobre nós é a coabitação e a coexistência, coisas desprezadas pelos humanos.

A terceira: para plantar o céu aqui no chão é necessário ver que o céu não é o paraíso. Ele é o abismo sobre as nossas cabeças e, no abismo, não há possibilidade de criar raízes: estamos pendurados em constante trânsito de um burburinho incessante e ensurdecedor.

A quarta é minha: se a terra e o céu estão irremediavelmente juntos, nós teremos que esticar o Copérnico que virou clichê (*estamos, aqui, de passagem, nada é nosso*) para *nós estamos aqui e, se somos a própria passagem, tudo é nosso.*

E isso é sobre Saturno e Plutão: a alegria que é estar aqui produz uma responsabilidade de estar aqui que deve produzir habilidades em estar aqui.

E o que é estar aqui?

Perseverar a vida.

Coisa, também, desprezadíssima.

Se na terra só é possível estar, então, para estar na terra, é obrigatório aceitar que o verbo estar pressupõe coexistir e coabitar.

A quem interessa que a gente não saiba mais estar, coexistir e coabitar?

A quem interessa que a gente não saiba produzir intervalo, fissura e brecha?

12 Conceito de Isabelle Stengers que abarca toda sorte de catástrofes climáticas e extinção de espécies, pensado a partir de seu pensamento mais corajoso: "a terra é indiferente aos humanos".

Ainda tem mundo para a gente seguir?

Não sei.

Félix Guattari é categórico:

> A catálise da retomada de confiança da humanidade será forjada a partir de subjetividades dissidentes, a partir de suavidades mais minúsculas (Guattari, 1992, em entrevista para a TV Grega).

Quais são os seus minúsculos? Dê passagem a eles.

Eles são os maiores atos políticos agora.

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Signatura rerum: sobre o método*. São Paulo: Boitempo, 2019. 176 p.

BARBBAULT, Anne. *Introdução à Astrologia*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1985. 301 p.

BLANQUI, Auguste. *A eternidade conforme os astros*. São Paulo: Iluminuras, 2018. 136 p.

CALUNGA DA CALUNGA GRANDE, Exu. *Cadernos de sábado: vida, sonho e filosofia*. Belo Horizonte: Tum Tum Tum Edições, 2014-2023, vol. 1-11. Org. Déa Trancoso&Monja Lib. 430 p.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Meleagro: notas sobre o catimbó no Brasil*. São Paulo: Martins Fontes, 1951. 196 p.

CASTIANO, José P. *Referenciais da filosofia africana*. Maputo: Sociedade Editorial Ndjira, 2010. 253 p.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos*. São Paulo: Cadernos de Campo/USP, 2007. 20 p.

COCCIA, Emanuele. *Astrologia do futuro*. https://grupoflume.com.br/index.php/2020/11/07/a-astrologia-do-futuro-de-emanuele-coccia--versao-em-porugues/.

DELEUZE, Gilles. *Imanência: uma vida*. https://sergiolimanastasi.wordpress.com/2011/11/19/o-ultimo-texto-de-gilles-deleuze-a-imanencia-uma-vida/.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs, Volume 4*. São Paulo: Editora 34, 1997. 207 p.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder.* Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2017. 432 p.

____. *O corpo utópico: as heterotopias.* São Paulo: N-1 Edições, 2013. Edição bilíngue. 29 p.

GUATTARI, Félix. As três ecologias. Campinas: Papirus, 1990. 56 p.
_____. Entrevista completa para a TV Grega: https://www.youtube.com/watch?v=tJy3BCn8NeE.

INGOLD, Tim. *Chega de etnografia! A educação da atenção como propósito da antropologia*. https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/faced/article/view/21690/15179.

JAOUI, Laurent. *Albert Camus, o filme* : https://www.youtube.com/watch?v=szc0OBcmzM8.

KRENAK, Ailton. *Colóquios com Sidarta Ribeiro*: https://www.youtube.com/watch?v=95tOtpk4Bnw.

____. *Conversas com Viveiros de Castro*: https://www.youtube.com/watch?v=95tOtpk4Bnw.

____. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. 90 p.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. A *queda do céu: palavras de um xamã Yanomami.* São Paulo: Companhia das Letras, 2015. 729 p.

LAPOUJADE, David. *As existências mínimas.* São Paulo: N-1 Edições, 2017. 128 p.

MIGNOLO, Walter. *O pensamento descolonial: desprendimento e abertura.* Bogotá: Universidade Central, 2007. 135 p.

NEGRI, Antônio; HARDT, Michael. *Império*. Rio de Janeiro: Record, 2005. 501 p.

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. São Paulo: Lafonte, 2017. 287 p.

NOVELLO, Mário. *O universo inacabado: a nova face da ciência*. São Paulo: N-1 Edições, 2018. 208 p.

SOURIAU, Étienne. *Diferentes modos de existência*. São Paulo: N-1 Edições, 2020. 192 p.

SPINOZA, Baruch de. *Ética*. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. 240 p.

STENGERS, Isabelle. *No tempo das catástrofes.* Rio de Janeiro: Cosac & Naify. 2015. 160 p.

____. *Uma outra ciência é possível: manifesto por uma desaceleração das ciências*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2023. 208 p.

TRANCOSO, Déa. *Catimbó zen: existências compartilhadas – uma filha da folha e os Exus Zambarado e Calunga da Calunga Grande em arte, clínica, educação, alegria e cura.* Tese de doutorado. Unicamp. 2024. 393 p.

ZAMBARADO, Exu. *Cadernos de trabalhos de mato: filosofia como modo de vida.* Belo Horizonte: Tum Tum Tum Edições, 1995-1999, vol. 1-16. Org. Déa Trancoso&Bemtevi. 480 p.

ZAMBARADO, Exu. *Cadernos de sonhos: a lembrança de si mesmo – práticas cotidianas de água serenada.* Belo Horizonte: Tum Tum Tum Edições, 1995-1999, vol. 1-16. Org. Déa Trancoso&Bemtevi. 430 p.

ZÉ MULATINHO, Exu. *Processos ancestrais de cambonagem para Exu.* Belo Horizonte: Tum Tum Tum Edições, 2012. Org. Déa Trancoso&Papoula. 21 p.

ZÉ PELINTRA, Exu. *Colóquios breves: pequenas notas supervisadas por Tranca Ruas*. Belo Horizonte: Tum Tum Tum Edições, 2022. Org. Déa Trancoso&Nordestina. 11 p.

PASSEIO PÚBLICO

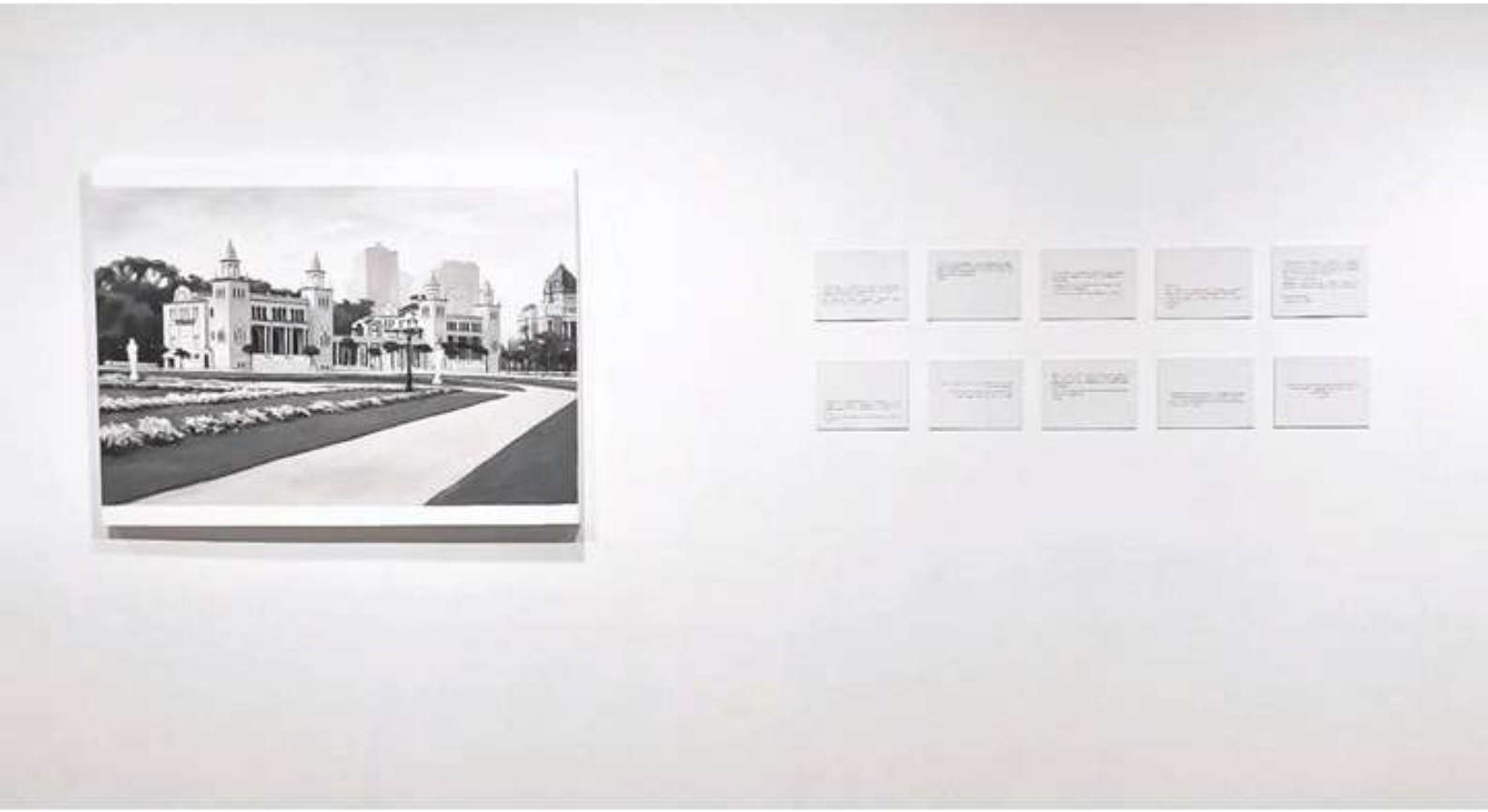
ELOÁ CARVALHO

Artista visual. Graduada em Pintura pela UFRJ e Mestre em Arte, Experiência e Linguagem pelo PPGARTES/UERJ. O trabalho de Eloá Carvalho está relacionado à imagem e articula-se com as camadas de memória, elaborando um lugar de conexão entre imagens e histórias. Se apresenta inicialmente com a ideia de uma paisagem velada, que sugere uma espécie de narrativa silenciosa, passando pela construção do espaço através da atmosfera psicológica das figuras e nas relações entre elas. As imagens, em sua maioria, são registros fotográficos que a artista se apropria, ora de arquivos institucionais, ora de arquivos pessoais. A capacidade de gerar diálogos internos entre os trabalhos, a relação com o cinema, o interesse pela História, pela cena, atrelado às fricções entre o fazer pictórico, a fotografia e o desenho, tudo isso compõe seu universo de investigação

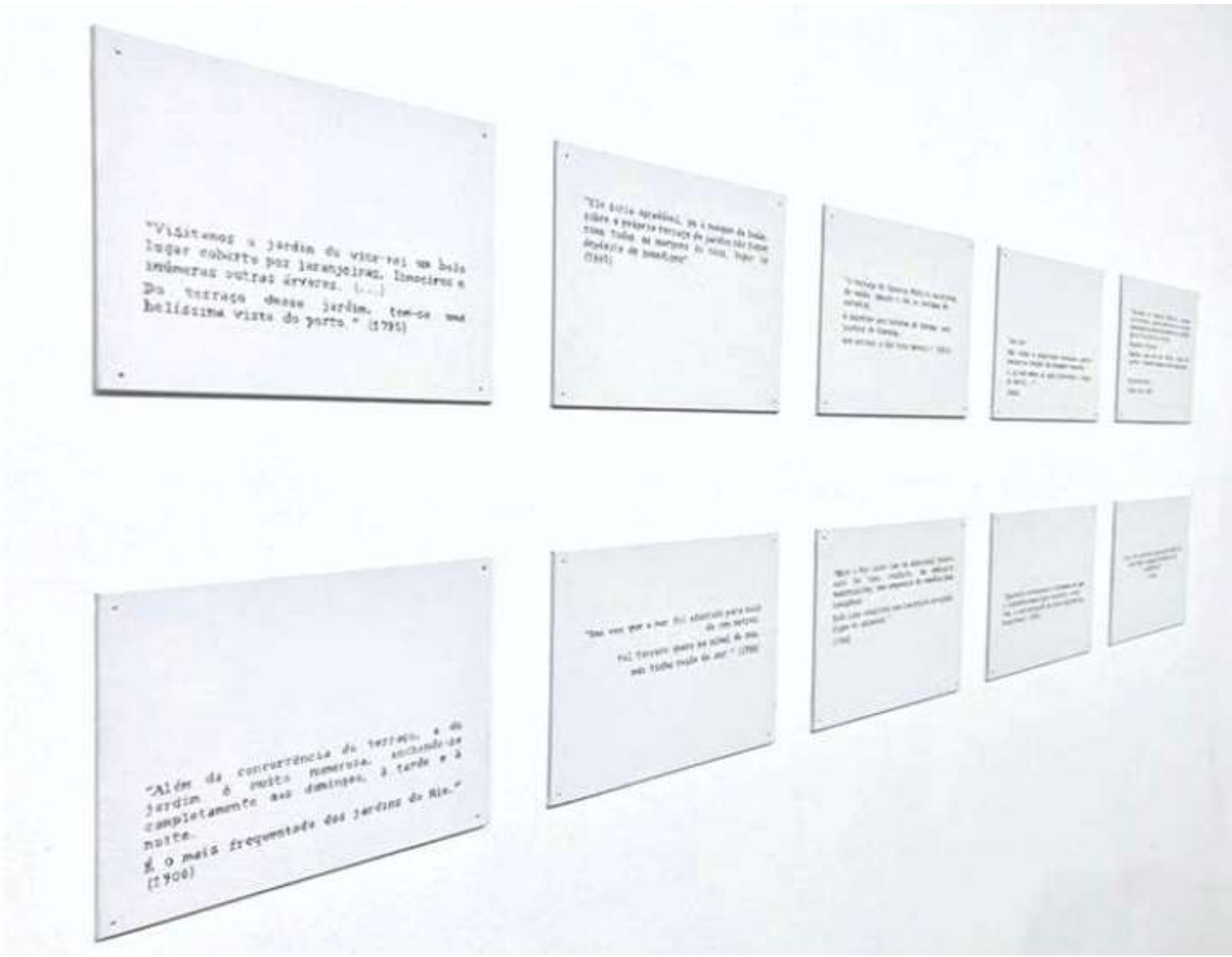
DAS QUESTÕES, VOL. 21, N. 1, DEZEMBRO DE 2025, P. [144—152].

A vista do Passeio Público, sempre presente da janela do meu ateliê na Cinelândia, desperta a investigação sobre sua história e sobre o vazio deixado pela demolição arbitrária do Palácio Monroe nos anos 1970. A noção desse desaparecimento conduz à busca por outros apagamentos, como o antigo terraço de Mestre Valentim, antes um mirante aberto ao mar, impossibilitado de existir após o afastamento do mar com a construção da Avenida Beira Mar. É nesse lugar que surgiriam os Pavilhões do Passeio Público, concebidos para a Exposição Internacional de 1922, mas concluídos tardiamente e convertidos no Theatro Cassino e no Cassino Beira-Mar, ambos de vida breve e igualmente eliminados da paisagem. A partir desses vestígios e ausências, os trabalhos da artista se articulam entre pinturas que procuram revelar um Rio de Janeiro extinto. Em *Vamos acabar de vez com esses trambolhos* e *Nocturno*, evocam histórias através de imagens condenadas ao esquecimento. Já *Contradições* reúne falas sobre o Passeio desde sua inauguração, registradas em aquarela sobre cartões, compondo uma linha do tempo que flutuam entre elogios e críticas que revelam os ciclos de cuidado e abandono do jardim até sua restauração em 2004.

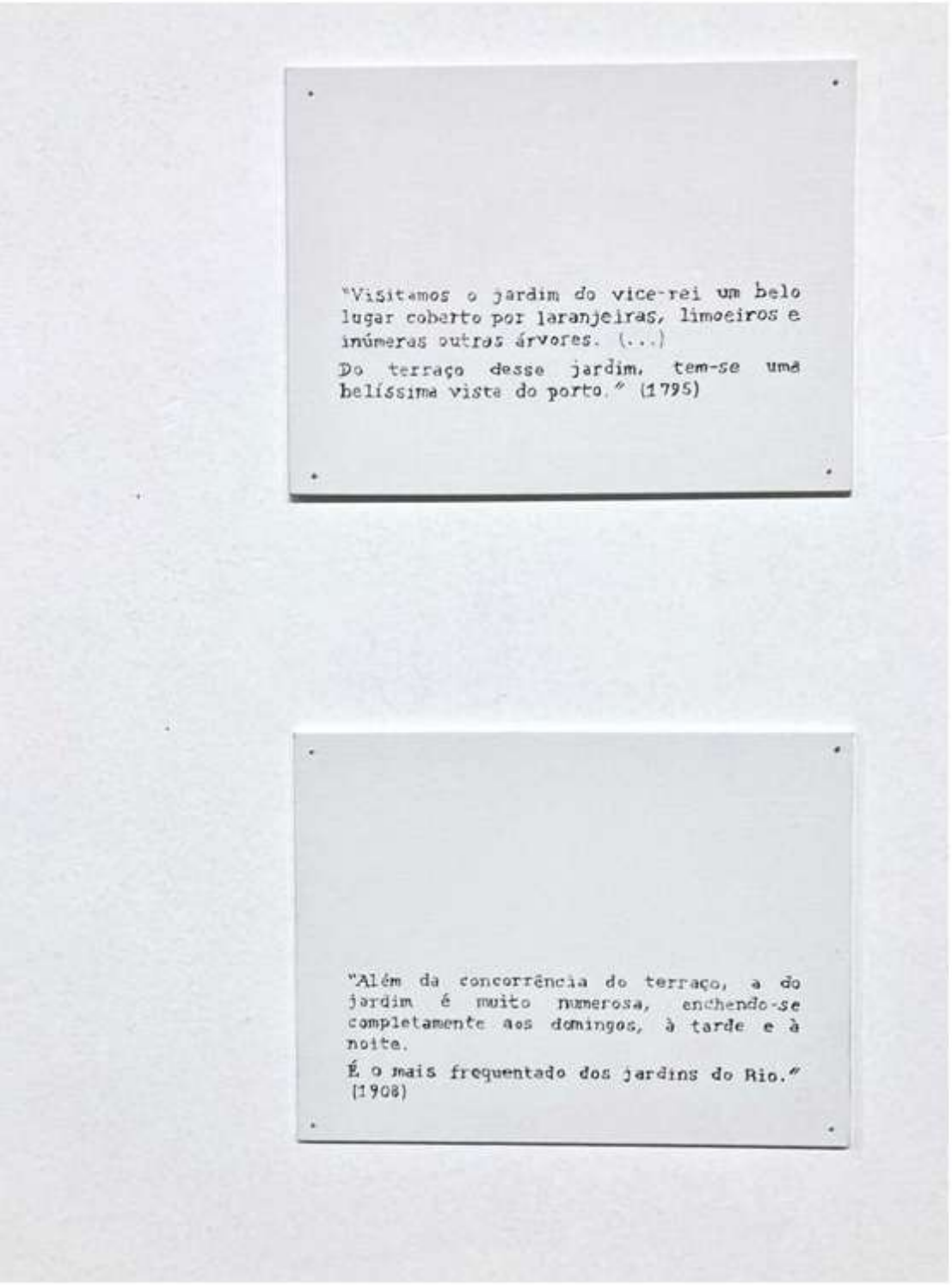
passeio público,
memória,
pintura,
desaparecimento.



ELOÁ CARVALHO, *VAMOS ACABAR DE VEZ COM ESSES TRAMBOLHOS*, 2023.



ELOÁ CARVALHO, *CONTRADIÇÕES*, 2023.



ELOÁ CARVALHO, *CONTRADIÇÕES (DETALHE)*, 2023.

ELOÁ CARVALHO, *NOTURNO*, 2023.

A vista do Passeio Público faz parte da minha rotina. Da janela do ateliê vejo uma grande área verde que se destaca entre os prédios da Cinelândia. Ao começar a pensar e a pesquisar sobre a história desse jardim, volto à vista da minha janela e percebo a estranheza do grande vazio entre mim e o Passeio: ali existia o Palácio Monroe demolido arbitrariamente nos anos 70, e que até hoje não se entende o verdadeiro motivo de sua destruição. A partir dessa ideia de desaparecimento (possibilitado pelo descaso de sucessivos governos do Rio de Janeiro), retorno para a história do Passeio.

Dentre todo material em que pesquisei, sempre figurou um lugar cujo não conseguia localizá-lo dentro das dimensões atuais do jardim. O terraço de mestre Valentim ficava nos fundos do Passeio no qual sua principal atração era a vista e a brisa do mar. Com o passar de muitos anos e o início da modernização da cidade, a construção da Av. Beira Mar foi o marco para a derrocada do terraço: quando o mar começa a se afastar do jardim, o destitui de sua função de mirante e de lugar privilegiado. Assim, chego aos Pavilhões do Passeio Público, que seriam construídos exatamente sobre o antigo terraço.

Essas construções idealizadas para a Exposição Internacional de 1922, não ficariam prontas a tempo e acabaram se destinando à outras funções, nascendo então o Theatro Cassino e o Cassino Beira-Mar. Com acabaram se destinando à outras funções, nascendo então o Theatro Cassino e o Cassino Beira-Mar. Com uma vida curta, esses edifícios duraram apenas doze anos, entrando parar a lista de locais destruídos da cidade; apagamentos da história do Rio de Janeiro.

Para essa exposição propus realizar dois trabalhos que de algum modo são complementares. Partindo de uma imagem de um cartão-postal do Theatro Cassino Beira-Mar (e parte do Monroe), quero dar a ver através da pintura uma paisagem extinta, onde nada se parece com a atual. Um Rio de Janeiro esquecido com quase nenhum vestígio do que foi. A pintura “Vamos acabar de vez com esses trambolhos”, é a tentativa de trazer uma história condenada a ser esquecida.

Outro trabalho proposto parte das falas recolhidas sobre o Passeio Público, desde sua inauguração. A ideia é trabalhar nas contradições desse jardim histórico, em seus altos e baixos dos cuidados e descasos dos órgãos públicos vigentes. Composto por 10 cartões rígidos, essas falas escritas com aquarela propoem imagens mentais através dos textos apresentados. Tento criar uma espécie de linha do tempo do próprio Passeio através de críticas positivas e negativas desde sua inauguração até sua última restauração em 2004.

AQUI: UMA LEITURA AMPULHETA

ELIDA TESSLER

Artista e pesquisadora. Doutorado em História da Arte na Université Paris I, Sorbonne. Foi professora do Instituto de Artes da UFRGS. Fundou e coordenou, junto com Jailton Moreira, o Torreão – espaço de produção e pesquisa em arte contemporânea em Porto Alegre/RS (1993 a 2009). Realizou Pós-Doutorado junto à EHESS- Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales e junto ao Centro de Filosofia da Arte , Université de Paris I, Sorbonne.

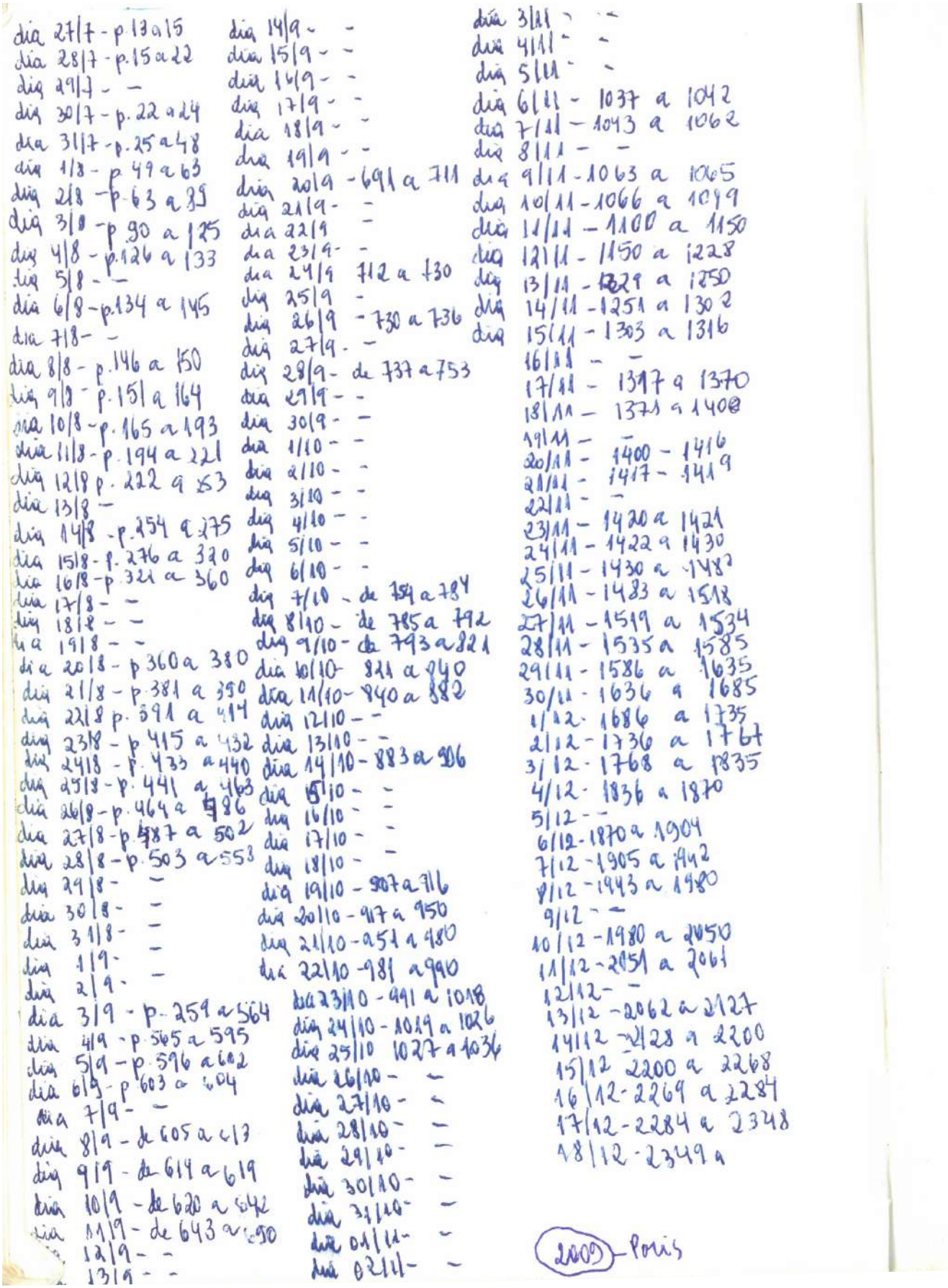
Publicou com Manoel Ricardo de Lima, Falas Inacabadas, [Tomo Editorial, 2000]. Entre suas exposições individuais mais recentes estão Gramática intuitiva na Fundação Iberê Camargo (2013), 365 na Galeria Bolsa de Arte de Porto Alegre (2015) , Recortar Copiar Colar na Bolsa de Arte de São Paulo (2017) Palavrar em três espaços de Porto Alegre: Centro Cultural da UFRGS, Biblioteca Pública do Estado e Galeria Bolsa de Arte (2022) e Word Work World, 744atelier, Porto Alegre (2024)

Sua produção voltada para as relações entre arte e literatura vem sendo apresentada em coletivas como Língua Solta , Museu da Língua Portuguesa em São Paulo, (2021), Rétour à l'Afrique, Bandjoun Station, Bandjoun, Camarões (2019), Ecos Mecânicos: A máquina de escrever e a prática artística , Museu de Arte Contemporânea MAC-USP (2018) , James Joyce & Company, Moufflon Bookshop – House Hadjigeogakis- Nicósia, Chipre (2014), The Storytellers – Narratives in International Contemporary Art., Stenersen Museum, Oslo, Noruega. (2012), Participou da 2ª e 8ª Bienal do Mercosul em Porto Alegre.

DAS QUESTÕES, VOL. 21, N. 1, DEZEMBRO DE 2025, P. [153—160].

Este texto tece reflexões mais recentes a partir do processo de concepção de um livro de artista criado em 2010 cujo título é *Vous êtes ici*. A realização desse trabalho tem como origem a leitura do romance "A la recherche du temps perdu" de Marcel Proust. Aproximando o campo da arte ao da literatura, a palavra temps é colocada em evidência, seja na sua forma escrita ou materializada visualmente, através de um carimbo criado por mim e que reproduz o ícone de localização utilizado pela empresa pública de transporte urbano em Paris, a RATP. Associando o texto às imagens que reproduzem a capa, as páginas abertas do livro e as interferências gráficas nelas presentes, a proposição assume o estatuto de ensaio visual e textual ao mesmo tempo.

tempo, arte e literatura, livro de artista, processo, marcel proust.


dia 27/7 - p. 13 a 15
dia 28/7 - p. 15 a 22
dia 29/7 - —
dia 30/7 - p. 22 a 24
dia 31/7 - p. 25 a 48
dia 1/8 - p. 49 a 63
dia 2/8 - p. 63 a 89
dia 3/8 - p. 90 a 125
dia 4/8 - p. 126 a 133
dia 5/8 - —
dia 6/8 - p. 134 a 145
dia 7/8 - —
dia 8/8 - p. 146 a 150
dia 9/8 - p. 151 a 164
dia 10/8 - p. 165 a 193
dia 11/8 - p. 194 a 221
dia 12/8 p. 222 a 253
dia 13/8 —
dia 14/8 - p. 254 a 275
dia 15/8 - p. 276 a 320
dia 16/8 - p. 321 a 360
dia 17/8 - —
dia 18/8 - —
dia 19/8 - —
dia 20/8 - p. 360 a 380
dia 21/8 - p. 381 a 390
dia 22/8 p. 391 a 414
dia 23/8 - p. 415 a 432
dia 24/8 - p. 433 a 440
dia 25/8 - p. 441 a 463
dia 26/8 - p. 464 a 486
dia 27/8 - p. 487 a 502
dia 28/8 - p. 503 a 558
dia 29/8 - —
dia 30/8 - —
dia 31/8 - —
dia 1/9 - —
dia 2/9 - —
dia 3/9 - p. 259 a 564
dia 4/9 - p. 565 a 595
dia 5/9 - p. 596 a 602
dia 6/9 - p. 603 a 604
dia 7/9 - —
dia 8/9 - de 605 a 613
dia 9/9 - de 614 a 619
dia 10/9 - de 620 a 642
dia 11/9 - de 643 a 690
dia 12/9 - —
dia 13/9 - —
dia 14/9 - —
dia 15/9 - —
dia 16/9 - —
dia 17/9 - —
dia 18/9 - —
dia 19/9 - —
dia 20/9 - 691 a 711
dia 21/9 - —
dia 22/9 —
dia 23/9 - —
dia 24/9 712 a 730
dia 25/9 -
dia 26/9 - 730 a 736
dia 27/9 - —
dia 28/9 - de 737 a 753
dia 29/9 - —
dia 30/9 - —
dia 1/10 - —
dia 2/10 - —
dia 3/10 - —
dia 4/10 - —
dia 5/10 - —
dia 6/10 - —
dia 7/10 - de 754 a 784
dia 8/10 - de 785 a 792
dia 9/10 - de 793 a 821
dia 10/10 - 821 a 840
dia 11/10 - 840 a 882
dia 12/10 - —
dia 13/10 - —
dia 14/10 - 883 a 906
dia 15/10 - —
dia 16/10 - —
dia 17/10 - —
dia 18/10 - —
dia 19/10 - 907 a 916
dia 20/10 - 917 a 950
dia 21/10 - 951 a 980
dia 22/10 - 981 a 990
dia 23/10 - 991 a 1018
dia 24/10 - 1019 a 1026
dia 25/10 1027 a 1036
dia 26/10 - —
dia 27/10 - —
dia 28/10 - —
dia 29/10 - —
dia 30/10 - —
dia 31/10 - —
dia 01/11 - —
dia 02/11 - —
dia 3/11 - —
dia 4/11 - —
dia 5/11 - —
dia 6/11 - 1037 a 1042
dia 7/11 - 1043 a 1062
dia 8/11 - —
dia 9/11 - 1063 a 1065
dia 10/11 - 1066 a 1099
dia 11/11 - 1100 a 1150
dia 12/11 - 1150 a 1228
dia 13/11 - 1229 a 1250
dia 14/11 - 1251 a 1302
dia 15/11 - 1303 a 1316
16/11 - —
17/11 - 1317 a 1370
18/11 - 1371 a 1408
19/11 - —
20/11 - 1400 - 1416
21/11 - 1417 - 1419
22/11 - —
23/11 - 1420 a 1421
24/11 - 1422 a 1430
25/11 - 1430 a 1482
26/11 - 1483 a 1518
27/11 - 1519 a 1534
28/11 - 1535 a 1585
29/11 - 1586 a 1635
30/11 - 1636 a 1685
1/12 - 1686 a 1735
2/12 - 1736 a 1767
3/12 - 1768 a 1835
4/12 - 1836 a 1870
5/12 - —
6/12 - 1870 a 1904
7/12 - 1905 a 1942
8/12 - 1943 a 1980
9/12 - —
10/12 - 1980 a 2050
11/12 - 2051 a 2061
12/12 - —
13/12 - 2062 a 2127
14/12 - 2128 a 2200
15/12 2200 a 2268
16/12 - 2269 a 2284
17/12 - 2284 a 2348
18/12 - 2349 a
2009 - Paris

O tempo perguntou pro tempo
qual é o tempo que o tempo tem.
O tempo respondeu pro tempo
que não tem tempo pra dizer pro tempo
que o tempo do tempo
é o tempo que o tempo tem.

Parlenda popular

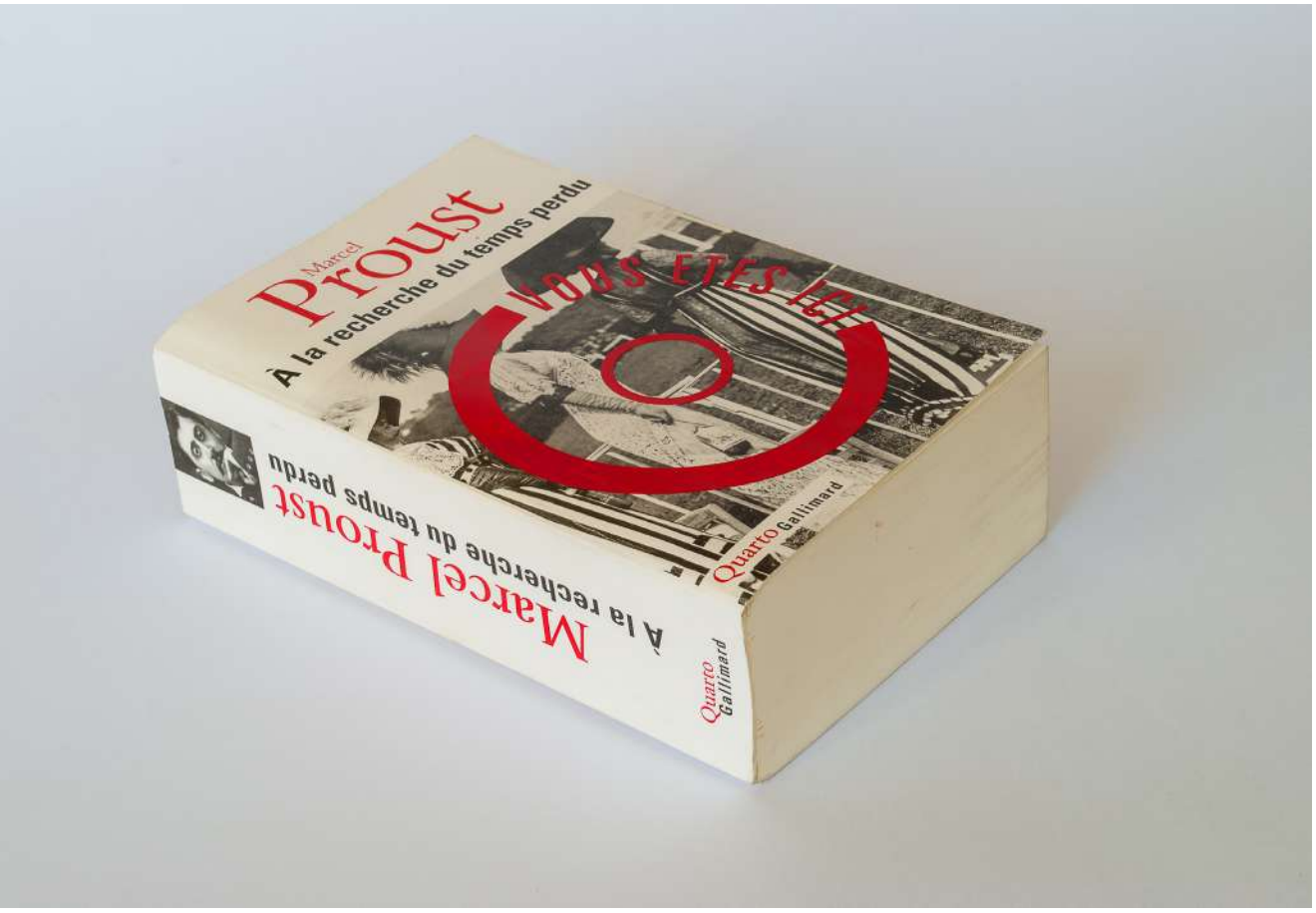


FIGURA 1.
ELIDA TESSLER. VOUS ÊTES ICI, 2010.

As respostas estão ali, onde a gente menos espera. Aqui. Quando?
De tempos em tempos, precisamos de rimas para entender as nossas formas de viver em um mundo que exige pressa, produção e prumo alinhado ao esquadro.

A parlenda é um trava-língua. Língua solta. O que importa é o fio de palavras que compõem o nosso varal cotidiano. Quanto tempo o tempo tem?

Contei 1.474 palavras *temps* no romance *A la recherche du temps perdu* na coleção Quarto da Editora Gallimard publicada em 1999 em Paris. Um só volume reunindo os sete títulos que constituem essa grande obra de Marcel Proust. Se fosse na tradução para a língua portuguesa, teríamos que considerar o singular e o plural da palavra. Em francês, a sutileza se faz poema.

Passados 15 anos da concepção do trabalho *Vous êtes ici* em 2010, recontei o número de marcas carimbadas por mim com tinta vermelha nas páginas do romance. Quando retomamos um livro nas mãos, o inédito acontece. Do contrário, a experiência se reduz à marcha ré.

Perdi tempo?

FIGURA 2.
ELIDA TESSLER. VOUS ÊTES ICI, 2010.

FIGURA 3.
ELIDA TESSLER. VOUS ÊTES ICI, 2010.

A conta pode não estar certa. Matemática intuitiva. Repetir a contagem. Outro resultado: 1449. Mais uma vez e chegamos a 1.600. Contar de novo, falhar melhor.

Nesse processo de revisão, me deparei com anotações que já tinha esquecido. Memórias apagadas. Grafias reencontradas. A leitura faz com que um livro assuma o formato de uma ampulheta. Letras-grãos. Palavras-areia. Corpo-cristal. Como o quadrante solar e a clepsidra, a ampulheta é um dos objetos mais antigos de medir o tempo. Também é conhecida como relógio de areia. O interessante dessa imagem é a visualização da passagem do conteúdo de uma âmbula à outra por um canal de comunicação que deixa transparecer a função do orifício de forma cristalina. Por onde passa o tempo?

O tempo passa.

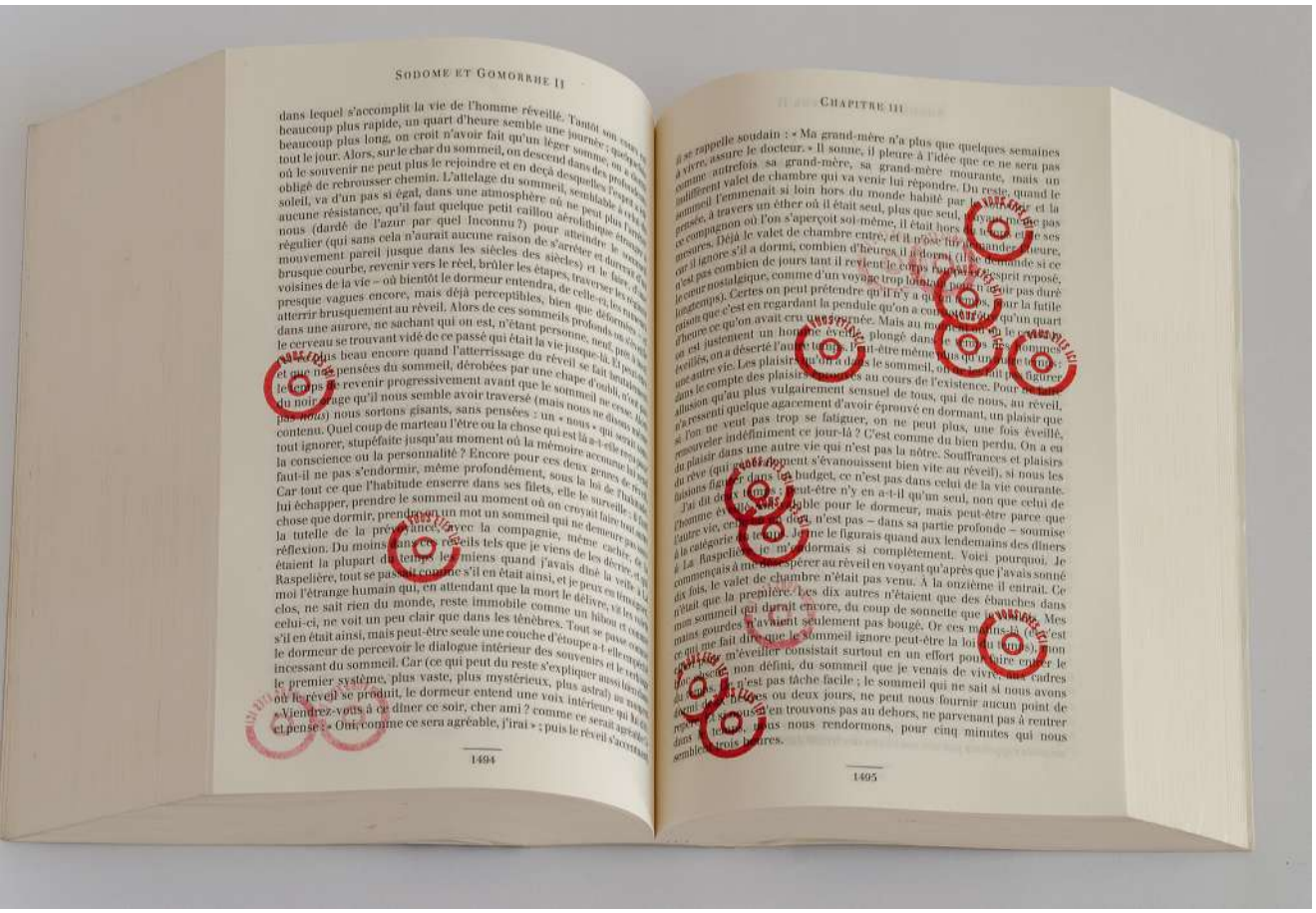
A ampulheta foi muito utilizada na arte para simbolizar a transitoriedade da vida. A morte é muitas vezes representada como um esqueleto com uma foice numa das mãos e uma ampulheta na outra.

O tempo e suas oscilações.

Entre marcas gráficas e manchas amareladas do exemplar da minha primeira leitura de *A la recherche du temps perdu*, uma página entre as últimas se destacou: manuscrita cuidadosamente por mim com caneta esferográfica azul, ela fez surgir um texto temporal, uma espécie de calendário ou relatório aparentemente burocrático. Antes de “Tables des matières” e depois do “Fin” do romance de 2401 páginas, um último suspiro. Uma página não numerada na impressão original mas preenchida com números que correspondem à passagem do tempo. Dia a dia, o percurso de leitura. Como um diário de viagem, os dias foram anotados junto à quantidade de páginas lidas nas cidades de Paris, Veneza, Roma, Berlim, Helsinque e Estocolmo. Pode um romance ser uma espécie de mapa-mundi? A palavra *temps* como ponto de referência espacial. O aqui do agora. O quando do encontro.

De 27 de julho a 18 de dezembro de 2009, uma imersão literária foi vivida, buscada, anotada, traçada, rasurada, imaginada e reinventada, enfim.

FIGURA 4.
ELIDA TESSLER. VOUS ÊTES ICI, 2010.



Tempo Tempo Tempo Tempo

Já tendo as palavras *temps* marcadas no livro, e ainda sem saber o que fazer com elas, escutei uma história que foi contada por uma amiga que percebeu a relação que eu vinha buscando entre palavra e imagem. O que fazer com tanto tempo? Estávamos em uma esquina no bairro da Ópera de Paris e convenci meu casal de amigos a retornar ao Quartier Latin de ônibus ao invés de metrô, como estavam habituados a fazer. Eles tinham todas as referências do transporte subterrâneo, mas se sentiam um pouco inseguros nos trajetos de superfície na cidade. Para que não errássemos o caminho, consultamos um desses cartazes que ficam em painéis de calçada com o mapa reproduzindo o desenho dos percursos oferecidos pela empresa parisiense de transporte público, a RATP. Encontramos emblemático ícone indicando exatamente o local onde nos encontrávamos: *Vous êtes ici* (Você está aqui). Foi naquele momento que Flávia relatou a lembrança de um passeio que havia feito com um sobrinho no Parque da Redenção em Porto Alegre quando ele ainda era uma criança. Um pouco perdidos tentando encontrar o caminho para o mini zoológico do parque, eles se depararam com um mapa indicativo com a seta apontando: *você está aqui*. O menino, percebendo o olhar mais aliviado da tia, perguntou: *Como é que eles sabem?*

Essa pergunta, da maneira como surgiu na conversa, gerou uma faísca no pensamento. O tempo perdido presente no título do romance seria, então, reencontrado. Cada um dos *temps* foi sinalizado por mim com um carimbo que reproduzia o conhecido ícone de localização. A cor vermelha da tinta encontrou a superfície do papel tantas vezes quanto o número de recorrências da palavra, tal como um alfinete no mapa marca os pontos de paradas em um deslocamento. E assim como esse fino pino, atravessou a página e tingiu, com seu rubro líquido, o verso do texto impresso em papel bíblia. Ao acaso, uma palavra é atingida no reverso da folha.

Aqui, nessa leitura ampulheta, escuto uma outra oração ao tempo.

AQUI NO AMOR

FABRICIA JORDÃO

Doutora e Mestre em Artes pela ECA/USP. Em 2019 recebeu o prêmio de melhor tese da CAPES (Artes). Professora nos cursos de licenciatura e bacharelado em Artes Visuais da UFPR e no Programa de Pós-Gradução em Artes Visuais da EMBAP-UNESPAR. Suas pesquisas e reflexões enfocam a relação entre arte e capitalismo na arte contemporânea. Desde 2020 coordena o Laboratório de Imaginário Radical (projeto de extensão vinculado ao DeArtes/UFPR) e integra a Red de Estudios Visuales Latinoamericanos.

DAS QUESTÕES, VOL. 21, N. 1, DEZEMBRO DE 2025, P. [161—172].

O diálogo se inicia com uma troca de votos de final de ano.
É dezembro de 2024.
É Recife.
É a distância
Não sabemos quem é ela, a outra, a que responde.
Mas ouvimos sua voz na que responde
Na resposta a distancia desaparece
Estamos no agora, no aqui, no amor.

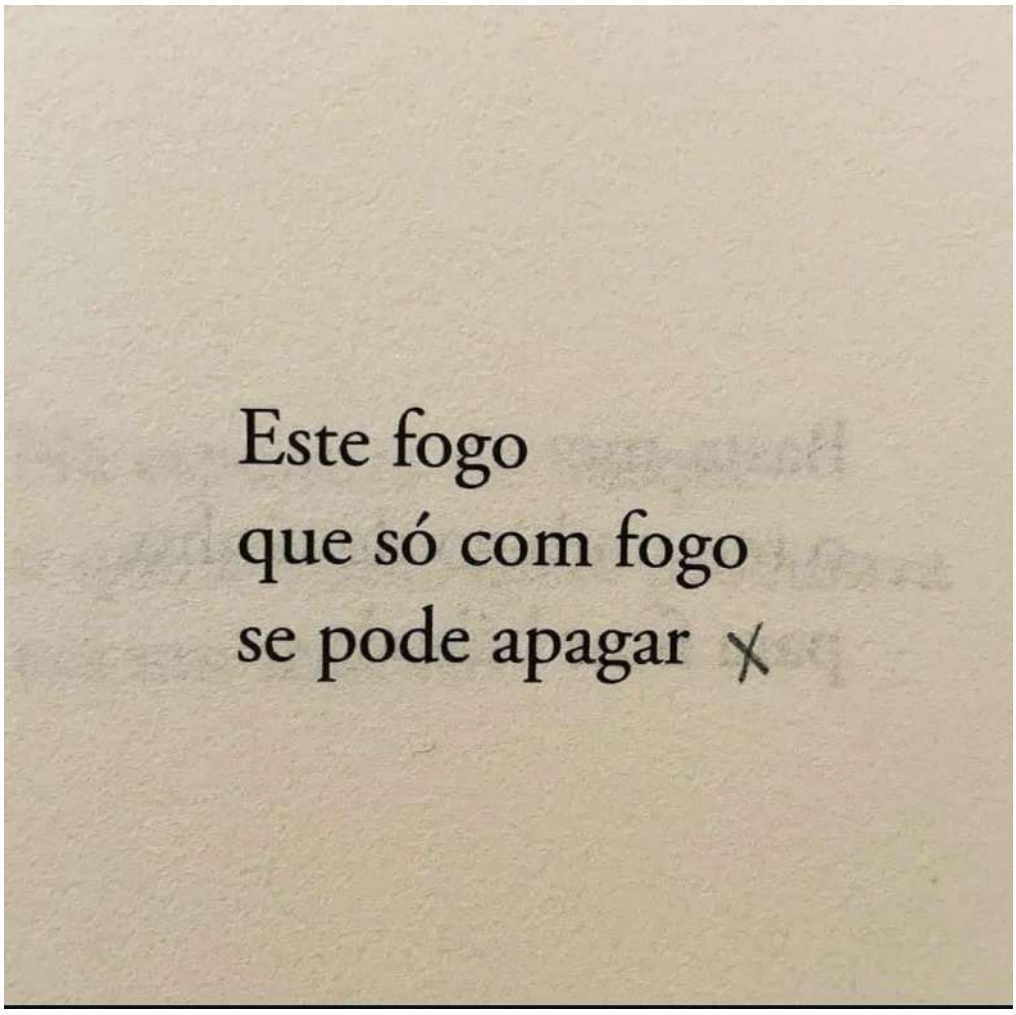
carta,
fogo,
amor,
aqui.

de: [redacted]

para: [redacted]

data: 23 de dez. de 2024, 09:51

assunto: Votos 2025



[redacted]

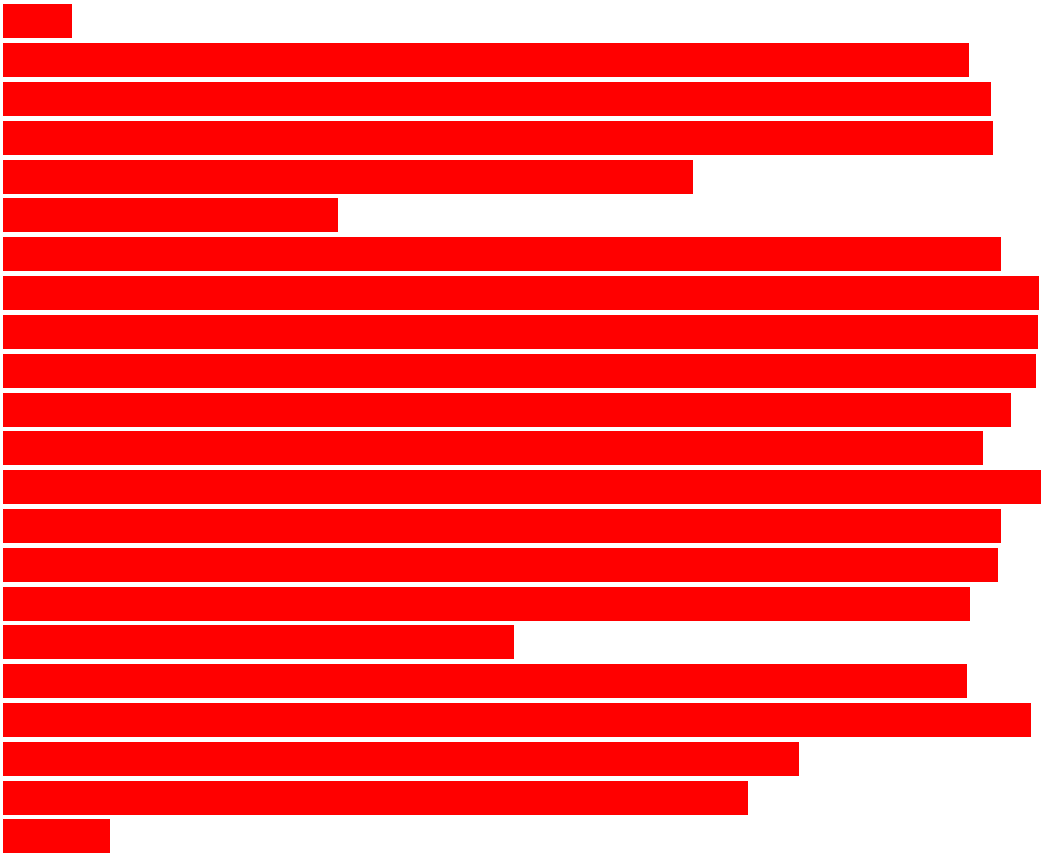
F

de: [redacted]

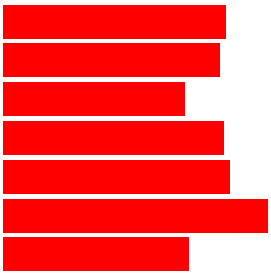
para: [redacted]

data: 23 de dez. de 2024, 22:29

assunto: Re: Votos 2025



M.



de: **Fabricia Jordao** <cljordao@gmail.com>
para: [redacted]
data: 24 de dez. de 2024, 09:27
assunto: aqui no amor

É Recife
É véspera de natal
São as primeiras horas da manhã

Leio as duas cartas

A primeira, um parágrafo apenas.

Carta parecida com os dias de dezembro daqui. Dias curtos, que já nascem cheios de sol, com ventos luminosos vindos do leste.

Carta escrita por Eros: em cada palavra a incorporação do desejo, em cada frase o mapeamento de zonas erógenas.

Os meus olhos ardem, estalam, queimam, são consumidos pela ocupação vermelha da escrita.

A segunda, a carta mais longa, foi escrita em *um dia frio, ao lado* do fogo.

Foi nessa carta que ela contou sobre taquicardia, sobre como o volume de sangue aumenta, sobre como sua carne lateja e o seu corpo treme quando seus olhos se deparam com um outro nome da paixão.

Ela diz (...) *mas quando leio teu nome meu coração dispara e não consigo ignorar.*

E foi só quando ela escreveu
Então li tuas palavras tentando decifrar cada uma. Tentando ler nas entrelinhas alguma que me aquecesse o coração, que entendi.

Ela leu a minha carta como quem busca o fogo. Para ela, escrever *ao lado do fogo* é uma outra forma de incorporar o amor.

Antecedendo o *não consigo ignorar*, a hesitação do *quase não abri*.
Imagino:um problema de difusão.
Com o *frio* a fustigar a chama, a circulação do oxigênio devia tá lenta e vacilante.

No rebote, o desespero da razão.

Então ela escreveu que estava certa em sua verdade primeira.

Ela diz *impossível sermos amigas.*

Como a razão que nunca duvida de si, ela decidiu: *não me escreva mais*.

Então, o amor

-o de verdade -

aquele que por se saber impossível carrega sempre uma margem

improvável de possibilidade armou sua arapuca:

se tornou palavra. Ela sussurrou *com você eu quero tudo ou nada*.

Na frase ambivalente

hesitação?

covardia?

auto traição?

amor de verdade?

Do desejo que não se decide, ela lança
-certeira -
o feitiço.

Ela diz: *A não ser que algum dia queiras tudo.*

Ela canta o canto
[que se tivesse sido cantado no
canto 12 da Ilíada
o astuto Odisseu teria sucumbido]

uma fogueira calma
uma calma ardente
um ardor infinito
um infinito amoroso
um amor verdadeiro
uma verdade desejante
um desejo pleno

E então, enfeitiçada, faço teu exercício amoroso:
faço comigo mesmo o trabalho de fazer meu coração acalmar e de te ouvir falar num sussurro silencioso que me ama.

Gozo

praticando o amor como meditação.

Depois do gozo, a síndrome a
mesma que acometeu Ícaro:

não fosse as asas
liberdade

serviriam apenas
às tragédias

me interrogo sobre aquele amor

acaso ou destino ?

Notas:

As partes em *itálico* e a fotografia foram retiradas da carta de M e são de sua autoria

A imagem poema é de Jorge Sousa Braga em O poeta Nu (poesia reunida), Edição Assírio & Alvim e foi printada de opoemaensinaacair.

A "Síndrome de Ícaro" é um poema de Bruno Leal (A sorte do sopro, Editora Urutau)

EU AINDA ESTOU AQUI: PRÁTICAS TESTEMUNHAIS NAS ARTES VISUAIS

EMERSON DIONISIO GOMES DE OLIVEIRA

Historiador da Arte. Professor do Departamento e do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília. Bolsista Produtividade CNPq.

DAS QUESTÕES, VOL. 21, N. 1, DEZEMBRO DE 2025, P. [173—192].

O presente ensaio busca questionar o papel dos contextos testemunhais na arte contemporânea, tomando obras apresentadas na Bienal de Veneza de 2024 e seu entorno. Para tanto, selecionamos obras que optaram por expor a capacidade da arte ser "ouvida" e de "mostrar-se" pelo e no testemunho. Capacidade de retirar o testemunho do paradigma jurídico-positivista, de abri-lo às novas possibilidades de reconhecimento de alteridade, libertando-o do dever de representação e da esfera da refutação. Optamos por uma breve revisão de literatura e pela aproximação crítico-histórica da produção selecionada.

arte contemporânea, práticas testemunhais, bienal de veneza, memória.

No final de outubro de 2023, as forças armadas israelenses destruíram uma escultura de quase cinco metros em Jenin, na Cisjordânia. A obra era um trabalho coletivo realizado pelos moradores locais em colaboração com o artista alemão Thomas Kilpper[1].

FIGURA 1
O CAVALO JENIN - 2003, JENIN, TERRITÓRIOS OCUPADOS DA CISJORDÂNIA DA PALESTINA. DISPONÍVEL EM: <HTTPS://WWW.KILPPER-PROJECTS.DE/EN/NEWS/>.

1 Em 2023, Kilpper, a convite do Instituto Goethe Ramallah, realizou um workshop de várias semanas com jovens palestinos em Jenin. Além da construção do cavalo, o projeto contava com seu deslocamento por mais de 200 quilômetros pelo território palestino da Cisjordânia; uma versão diferente do cavalo de Tróia, uma vez que transitava não em território inimigo, mas tomado por ele. Em seu diário, o artista escreve: "*a ideia de usar materiais destruídos e esmagados para criar nossa arte foi assumida pelos meus parceiros e amigos de Jenin. Eu já mencionei brevemente em uma informação anterior o assassinato do médico palestino Hallil Suliman ano passado, seu carro-ambulância do Crescente Vermelho enquanto estava em serviço de emergência foi atacado por soldados israelenses com um foguete granado (lançado do ombro de um soldado). Dois outros membros do serviço médico, sentados naquela ambulância, quando emboscados na entrada do campo de refugiados, ficaram gravemente feridos neste incidente. O exército israelense declarou o ataque 'justificado' porque a ambulância não teria parado! Ontem, prendemos partes da porta deste mesmo veículo-ambulância ao cavalo. A ideia de fazer isso veio de pessoas em Jenin (eu nem sabia desse assassinato nem da existência do acidente da ambulância antes)*". (Jenin, 20 de junho de 2003, Thomas Kilpper, on-line).

Constituído a partir de sucata de veículos destruídos, especialmente aqueles utilizados para o transporte de vítimas dos ataques de colonos e de militares israelenses, o trabalho se localizava na entrada do campo de refugiados de Jenin desde 2003. Intitulada simplesmente de “O Cavalo” (*Al-Hissan*), a obra-manifesto representou, por duas décadas, a resistência dos milhares de palestinos que sobrevivem cotidianamente com a invasão de seu território, a destruição da infraestrutura local, prisões e mortes. Segundo Rana Barakat, o cavalo era uma forma de celebrar a resistência após a “invasão do campo em 2002, durante a Intifada de al-Aqsa” (BARAKAT, 2024). Um monumento público que se tornou não apenas parte da paisagem, mas um “marco” do território [Fig.1]. A lembrança de que os palestinos “aqui” resistem.

Al-Hissan de Jenin não é um caso isolado. O cavalo, física e simbolicamente, é um dos elementos mais duradouros da cultura árabe e, em especial, da Palestina. “O cavalo desempenhou um papel essencial nas antigas atividades árabes - viagens, lutas e corridas. O cavalo ficou ligado aos conceitos de originalidade, força e rebeldia” (ZEIDAN, 2013). Ademais, o mercado de criação e adestramento de cavalos “árabes” transformou-se num mercado israelense, onde os palestinos se tornaram uma minoria resiliente como mostra o documentário de Elise Coker, “Stallions of Palestine” de 2019, sobre a família do jovem criador palestino Abdel Naser Musleh, na Cisjordânia[2].

É justamente por sua condição histórica, pela tradição de adestramento, pela sua posição enquanto símbolo de rebeldia e resistência, que o cavalo se tornou o elemento central da pintura de “No Words” (“Sem palavras”), de 2024, da artista palestina Malak Mattar. Concebida em circunstâncias históricas similares, “No Words” reflete uma situação mais dramática ao expor a destruição e o massacre da população de Gaza, terra natal da artista.

Mattar é uma jovem artista que há pelo menos dez anos tem se dedicado à pintura. Inicialmente, sua obra versou sobre as condições de vida da mulher palestina em Gaza. Um processo autobiográfico que envolvia pinturas oníricas com forte apelo e contraste cromáticos, na intenção de apresentar não apenas as dificuldades de tais mulheres, mas seus sonhos e sua posição ativa na sociedade palestina. Contudo, o novo conflito entre Israel e Hamas a partir de 2023, com o ataque do grupo terrorista ao sul do território israelense, seguido da mais desmedida e arrasadora resposta já imputada sobre uma população civil em nosso século, suscitaram uma resposta distinta da artista, que no exílio pintou “Sem palavras” sem cores, sem sonhos ou qualquer indício que pudesse cativar o espectador.

2 Cf. Site da diretora: <https://www.elisecoker.net/stallions>; acesso em 26 de jan. de 2025.

FIGURA 2
MALAK MATTAR, "*NO WORDS*" (SEM PALAVRAS), 2024, ÓLEO SOBRE LINHO PREPARADO, 218 X 485 CM. DISPONÍVEL EM: HTTPS://WWW.TPFF.CA/PROGRAM-GUIDE-2024/2024/8/5/TEMPLATE-9BWEB>.

No centro da pintura [Fig.2], de quase cinco metros, encontramos a representação de um cavalo que "grita" assustadoramente. O animal conduz as famosas "carroças" que carregam casas e vidas inteiras empilhadas, típicas em processos de fuga e desterritorialização. Na condução, uma criança igualmente assustada. Há morte por toda a composição, incluindo um corpo enrolado na carroça. A artista utilizou "imagens testemunho" retiradas das redes sociais, da mídia tradicional e outras fontes para construir um mosaico de desespero, destruição e abandono. Da mesma forma que as imagens nos alcançaram, de forma contundente e recorrente, a artista nos conduziu para um conjunto de imagens "conhecidas": corpos esmagados sob os escombros, pais desesperados carregando crianças e animais feridos ou mortos, objetos e brinquedos de pelúcia deixados nas ruínas, chuva de bombas sobre a arquitetura pulverizada; carros destruídos; animais se alimentando de restos humanos. Enfim, seu quadro é um "horror ao vazio", um processo sinestésico onde o silêncio não é permitido. Há, ainda, uma frase em inglês que diz "irá assombrá-lo para sempre" e outras em árabe, "Gaza quer viver" e "plantar uma revolução, semear uma nação". (EL DIN, 2024).

A escolha de um animal como centro vetor em *Sem palavras* não parece casual, tanto para sua singularidade na vida de Gaza, quanto para a tradição da história da arte ocidental. No primeiro caso, basta lembrar que num território sitiado como Gaza, as forças israelenses deliberadamente bloqueiam e censuram a entrada de todos os tipos de itens necessários à

sobrevivência mínima das pessoas, incluindo combustível. Nessa circunstância, como conta a artista, os cavalos são considerados um meio de transporte seguro. Segundo o veterinário palestino Eid Khreis (apud AL-NAAMI, 2023), habitante de Gaza, o mesmo bloqueio pune os animais, pois muitos deles morrem por doenças comuns, mas impossíveis de serem tratadas com a falta de medicamentos e instrumentos cirúrgicos, que não estão disponíveis diante das restrições israelenses. Pela perspectiva da arte ocidental, com seu cavalo centralizado, Mattar vinculou seu trabalho à famosa obra antiguerra de Pablo Picasso, a pintura-mural *Guernica* de 1937. Nessa última, vemos outros animais (especialmente o cavalo e o touro) em sofrimento. Representações sobre o bombardeio da pequena vila de Guernica, realizado pela força aérea alemã, aliada do fascismo golpista da Falange, na guerra civil espanhola (WARNCKE, 1995, p.387-388). O bombardeio de Guernica durou aproximadamente duas horas. Foi o primeiro bombardeio de saturação aérea de uma população civil. A obra é demasiadamente conhecida para que não façamos uma associação imediata entre a cidade espanhola e Gaza e as técnicas de extermínio e destruição que seriam, posteriormente, utilizadas da II Guerra Mundial até o território palestino nos dias de hoje[3].

Em depoimento à historiadora da arte egípcia Nadine Nour el Din, Mattar indica que seu papel não era oferecer esperança às pessoas. Pelo contrário, sua obra enfrenta a produção da memória individual e coletiva: “Não quero esquecer”. E reitera: “Nós nunca perdoaremos e nunca esqueceremos.” (apud EL DIN, 2024). Mais do que um cavalo, ponto comum dos trabalhos, as obras de Jenin e de Mattar intentam sobre temas caros à contemporaneidade: resistência pela tradição, massacres, ocupações, guerras, genocídios, memória, esquecimento, perdão e testemunho. Essa cadeia acionada pelos exemplos acima nos interessa particularmente porque explora o poder e a potência daqueles que sobrevivem e precisam construir formas de narrar suas existências e sobrepor-se às políticas das memórias manipuladas (RICOEUR, 2007) e dos esquecimentos programados. Nesse breve ensaio, queremos apontar alguns dilemas enfrentados por obras e artistas que articulam formas de compreender a cultura do testemunho na era da circulação incessante de imagens ofertadas pela necropolítica. Menos que observar pelas margens, queremos verificar como isso se dá no centro do sistema nervoso da arte “global”, assunto muito caro a nossa trajetória.

3 Nadine Nour el Din (2024) percorre outra tradição: a dos artistas do Oriente Médio que reiteram o contínuo estado de violência sobre suas populações. El Din filia “Sem palavras” ao “Massacre de Sabra e Shatila” (1982-3) ao pintor iraquiano Dia Azzawi, hoje pertencente ao acervo da Tate Modern, e a série intitulada“*Drawing the Kafr Qasem Massacre of 1956*”(1999-2012) da artista palestina Samia Halaby, que também registra as atrocidades cometidas por Israel, e foram publicados em 2016 pela Schilt Publishing.

A obra de Mattar esteve exposta na Galleria Roberto Ferruzzi, em Veneza, num período coincidente com o da 60ª Bienal de 2024[4]. Tomemos este evento, com toda sua configuração hegemônica, sua sede de apaziguamento e seu oportunismo político, como ponto de inflexão para refletir sobre outras obras, dedicadas às questões que demandam políticas de alteridade e a expressão de uma memória vicária. Para tanto, teremos o testemunho como elemento central. Da mesma forma que *Al-Hissan* e "Sem palavras" são testemunhos ferozes de massacres cotidianos e atuais, vale investigar a dimensão testemunhal na produção visual, seja pela ótica daquele que testemunha como terceiro (Thomas Kilpper), seja pela testemunha em primeira pessoa (os palestinos de Jenin e Malak Mattar).

Pornografia da violência

Quando apresentou suas instalações "Os olhos de Gutete Emerita" (1996) e "O silêncio de Nduwayezu" (1997), em meados dos anos 1990, o artista chileno Alfredo Jaar explicitava os limites do testemunho, de como apresentá-lo pela arte sem pervertê-lo. Emerita e Nduwayezu foram dois sobreviventes do genocídio dos tutsis em 1994, em Ruanda. Jaar passou algumas semanas nos campos de refugiados entre aqueles que haviam sobrevivido ao massacre. Como forma de não transformar as imagens em "pornografia da violência" (apud SHAW, 2019), ele optou por mostrar apenas os olhos dos fotografados na forma de slides. Evitava, assim, a identificação das pessoas e a produção de uma narrativa literal. Jaar apresentou uma solução possível para o que identificamos como a "crise do testemunho". Tal crise atravessou o século XX, iniciado, provavelmente, com o genocídio dos armênios, entre 1915 e 1916; fato até hoje negado pelo Estado turco[5].

A produção artística, seja qual for sua linguagem, no último século, deparou-se com o desafio de exprimir a violência massiva. Já citamos Guernica, talvez um dos casos mais famosos, mas muitos outros projetos *em* arte debruçaram-se sobre como apresentar o testemunho do outro, ou com o outro, de fatos irrepresentáveis. Aqui, é preciso indicar o que estamos chamando de testemunho antes de apresentar mais obras que se arriscaram a tratá-lo.

4 Com a curadoria geral de Adriano Pedrosa, o tema geral da mostra foi "Estrangeiros por toda parte" ("*Stranieri Ovunque*"); trazendo pontos que atravessam outros conjuntos de produções dedicadas a expressar e debater uma série de demandas da contemporaneidade: destruição e preservação ambiental, saberes ancestrais, ativismo político, imigração, políticas para refugiados, xenofobia, formas de resistência, colonialidades, conflitos bélicos, descarbonização, entre tantas outras. Em outro texto inédito (Modernismos em toda parte: Bienal de Veneza de 2024), tive a oportunidade de debater as justas críticas que acusaram a 60ª edição da Bienal de Veneza de ter apelado para fórmulas testadas e atraído artistas celebrados — vivos ou não —, mesmo que de grupos historicamente marginalizados nas periferias globais.

5 Para compreender a questão cf. (ALMEIDA, 2013).

De imediato, é preciso dizer que estamos no campo das negociações da memória, entre nós e os outros, entre individualidades tomadas pela experiência histórica em comum (CANDAU, 2011). Desta forma, quanto mais nos interessamos por tais negociações, mais o testemunho surge como dispositivo operacional capaz de produzir efeitos sobre o saber histórico e, consequentemente, sua importância política se adensou no último século, cujos massacres eventuais ou sistemáticos ficaram mais visíveis.

O testemunho é, portanto, um dispositivo-chave para a memória das ações de violências coletivas e individuais. Nesse aspecto, tanto o extermínio dos armênios, na Primeira Guerra Mundial, quanto de judeus e outros perseguidos pelos nazifascistas, na Segunda, foram cruciais para produzir uma crise de representação inédita, da qual somos herdeiros até os dias atuais, onde os negacionismos produzem uma forte máquina de apagamentos. Tal crise de representação pode ser resumida pela suspeita de legitimidade e de legibilidade da linguagem representacional em apresentar a violência vivida em circunstâncias limítrofes como a *Shoah*. Tanto o campo historiográfico quanto o estético foram confrontados pelo apresentável e pelo irrepresentável (impossibilidade de narração). Um problema que Michael Pollak (1989) localizou no campo das disputas de legitimidade da memória, onde o silêncio, por exemplo, é operador tático de expressão e resistência.

As dinâmicas políticas não pouparam artistas, historiadores, cineastas, escritores, pensadores de toda ordem das polêmicas que atravessaram a crise do testemunho. Tal crise estava enviesada pelo legado positivista e gerenciada pelo discurso judicativo que ganhou fôlego a partir do século XVIII. Essa máquina jurídica, como disse Michel Foucault (2014), é capaz de legitimar apenas o que racionaliza pelo valor documental. Fundada numa deontologia da verdade, tal máquina nos induziu a crer que o testemunho só pode ser aceito como prova quando exprime uma realidade tangível e seu uso só é aceitável diante da legitimidade de quem testemunha. Assim, paradoxalmente, às vítimas das mais atrozes violências cabe apresentar “provas” dentro de um regime jurídico que espelha a lógica justamente de seus opressores e assassinos. Os mesmos que operaram o apagamento dos vestígios, dos corpos, das diretrizes e do funcionamento dos diferentes massacres. Não raro, tais diretrizes criminalizam as vítimas, negam sua autoridade, insistindo que sobreviventes e mortos apresentam provas.

É essa confluência entre as incertezas dos regimes de representatividade da violência – que podem transformar tudo em “pornografia” ao deleite da radicalidade e do gozo neoliberal – e a maquinaria jurídica (e do saber histórico metódico), que a arte contemporânea tem buscado combater; nos lembrando da lição simples de Jacques Rancière (2005, p.12): “o testemunho e a ficção pertencem a um mesmo regime de sentido”. Em tal lição, o filósofo francês preconiza a necessidade de uma “história poética” que articule simultaneamente um regime de *mostração*, próprio do regime

de verdade, quanto seja capaz de apresentar “rastros poéticos inscritos na realidade mesma”. Lembrando-se de que ao fundar o real pela inscrição do testemunho, não se está almejando a realidade derradeira. Real e realidade, aqui, não se confundem (SELIGMANN-SILVA, 2003).

É nessa mesma direção – mas, por caminhos diferentes – que Márcio Seligmann-Silva (2022) traça a necessidade de encontrar novas formas de narrar, de imaginar o testemunho. De retirá-lo do paradigma jurídico-positivista, de abri-lo às novas possibilidades de reconhecimento de alteridade, de compor formas de dizer *com* o outro (e não pelo outro). Formas de inscrever-se na memória declarativa e combater as ambições e os apagamentos de uma história apodíctica (RICOEUR, 2007, p.176). Formas de aceitar o testemunho fragmentado, alusivo, angustiado das vítimas dos traumas. De considerar a simultaneidade do relato que busca lembrar e esquecer e, portanto, é externo e interno aos eventos narrados.

Seligmann-Silva compreende que a arte, quando toma o testemunho como matéria-prima de sua força poética, atua em dois sentidos: empresta do testemunho sua legitimidade política, na busca por justiça e por evidenciar narrativas ocultadas; e doa ao testemunho um *locus* “contra a falsificação da verdade”, libertando-o, ao mesmo tempo, do “dever de representação e da esfera da refutação” (SELIGMANN-SILVA, 2022, p.184), lugares próprios do discurso jurídico. Assim,

> Nossos escritores, cineastas e artistas são justamente alguns dos principais agentes dessa nova arte da memória ética construída a partir dessas novas sensibilidades. Eles têm a capacidade de nos apresentar os conflitos sociais de modo a produzir pontes, abrir arcos que nos conectam com as vítimas daquilo que a ideologia chama de “progresso”, mas que é, na verdade, a continuidade da exploração dos viventes pelos homens e dos homens sobre a natureza. (SELIGMANN-SILVA, 2022, p.19).

Essas novas sensibilidades, contudo, implicam responsabilidade e posturas éticas que testam a própria capacidade da arte ser “ouvida” e de “mostrar-se” pelo e no testemunho. O problema que Jaar enfrentou nos anos 1990 só se radicalizou com a capacidade das políticas neoliberais de produzir políticas outricidas e naturalizá-las. De forma fragmentária, sem a pretensão de esgotar e ou sintetizar os problemas apresentados pelas obras, vejamos como outros artistas enfrentaram as práticas testemunhais.

O Lago dos Cisnes

"O Lago dos Cisnes" é um dos três balés do compositor russo Piotr Ilitch Tchaikovsky — o primeiro a ser escrito por ele em 1876, cuja estreia se deu em 1877 no Teatro Bolshoi, em Moscou. A história centra-se no amor de Odette pelo príncipe Siegfried. Odette, essa jovem aprisionada no corpo de um cisne por um bruxo, vive num lago formado pelas lágrimas de sua mãe durante o dia, mas à noite retoma sua forma humana. Trata-se de um balé dramático em quatro atos que, já incluídos os intervalos, a depender da montagem, pode durar entre 120 e 140 minutos, que do fracasso de crítica em sua estreia se tornou um dos ícones da arte russa (CAMARGO, 2016). Transferido para as bases culturais da antiga União Soviética, em 1982 pôde ser aprendido nos mínimos detalhes, quando foi exibido por três dias sem intervalo, num looping contínuo na televisão estatal soviética, justamente quando Leonid Brejnev, líder soviético, havia morrido. Fato que se repetiu com os falecimentos de seus sucessores.

Naqueles anos, "O Lago dos Cisnes" já havia se tornado um símbolo da lembrança e do fim, um símbolo tardio da Páscoa, assim o destino de Odette também passou a ser associado à censura soviética, como lembra a artista russa Anna Jermolaewa, que vive na Áustria desde 1989 e foi a primeira estrangeira a ocupar o pavilhão austríaco na última 60ª Bienal de Veneza. Neste evento, a artista conceitual optou por investigar suas experiências por meio das políticas de resistência não violentas, especialmente aquelas direcionadas contra regimes autocráticos e ditatoriais.

Dentre as cinco obras apresentadas em Veneza, a videoinstalação "Ensaio para o Lago dos Cisnes" [Fig.3] revelou-se um bom exemplo de seu processo. Mirando na repetição contínua do balé, ela denuncia a censura operada pelo regime soviético: "Eu vi isso acontecer três vezes quando era adolescente. Nos dias em que Brezhnev, Andropov e Chernenko morreram, o balé ficou na tela da TV o dia todo, em vez da programação habitual. Enquanto isso, a mudança de poder estava sendo finalizada nos andares superiores", conta Jermolaewa (2024).

Para realizar o trabalho performático, a artista russa convidou a bailarina e coreógrafa ucraniana Oksana Serheieva, que durante uma hora e meia executou trechos do balé em colaboração com outros bailarinos. O trabalho conjunto entre Jermolaewa e Serheieva implica considerar "Ensaio para o Lago dos Cisnes" uma ação "exilada", na medida em que tal colaboração dá-se em plena guerra entre os países de origem das artistas, no segundo ano de invasão da Ucrânia por Putin. Como se trata de uma peça que evoca a transição de poder, Jermolaewa não titubeia ao declarar que busca oferecer esse código de esperança para os povos dos dois lados, "qualquer pessoa que tenha vivido num país soviético entende este código" (apud SCHEYERER, 2024).

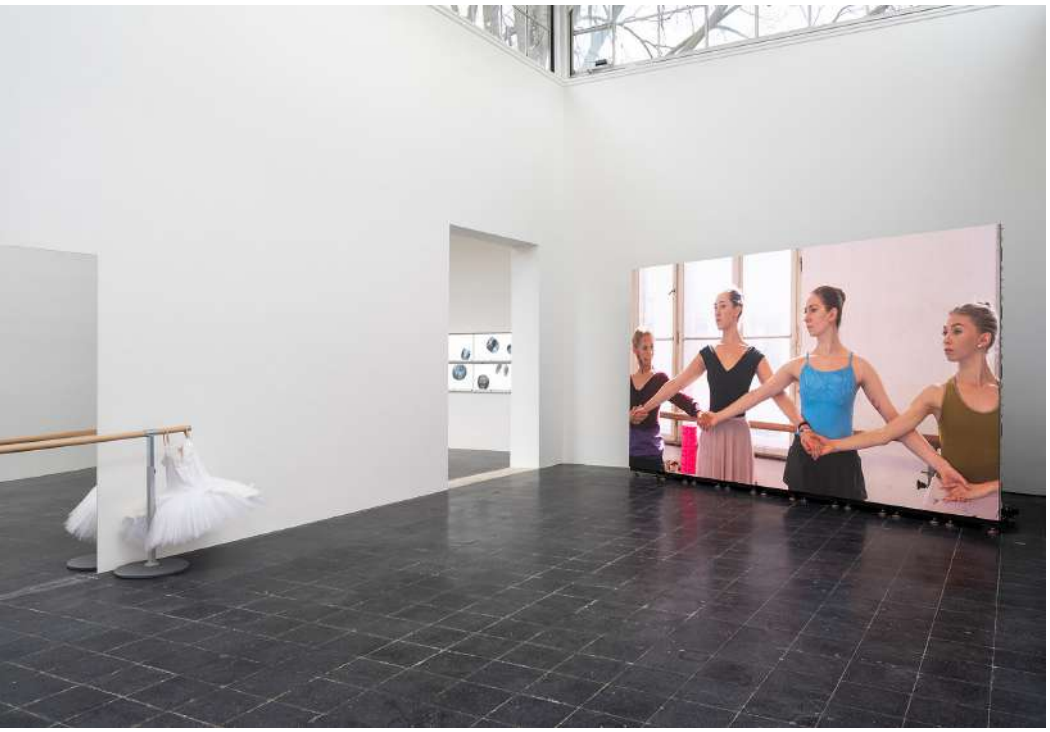


FIGURA 3
ANNA JERMOLAEWA, ENSAIO PARA O LAGO DOS CISNES, 2024, VIDEOPERFORMANCE. PAVILHÃO DA AUSTRIA NA 60ª BIENAL DE VENEZA. FONTE: <HTTPS://RECESSED.SPACE/00187-VENICE-BIENNALE-AUSTRIA-ANNA-JERMOLAEWA>.

"Ensaio para o Lago dos Cisnes" parte da autobiografia da artista e se realiza na partilha da memória em outros corpos, nesse tocante temos um deslocamento do relato confessional para uma espécie de autoficção conceitual vivido pelos corpos das bailarinas. Através daqueles que testemunharam as horas do balé apresentados na televisão soviética, Jermolaewa duplica a realidade para provocar um estranhamento e a rememoração. O balé funciona como cavalo de Jenin: são catalisadores da memória comum identitária (CANDAU, 2011). Assim, essa produção de uma metarrealidade implica ativar pelo evento-fragmento do passado os fundamentos da opressão, da manipulação da informação, da ocultação e centralização das ações do poder, vigentes na atual empreitada bélica: no cenário testemunhal o tempo passado é o do presente.

A obra de Jermolaewa conta com uma audiência informada sobre as práticas de poder na antiga União Soviética. Uma forma testemunhal que opera pela ausência dos corpos dos líderes do passado e dos corpos dos mortos no presente. Como Jaar, ela conta com a inscrição da produção no campo da pedagogia museológica, das práticas expositivas contemporâneas, que oferecem algumas pistas aos visitantes. Um caminho distinto é seguido pelos artistas e cineastas de Kiev, Roman Kimei e Yarema Malashchuk. Eles preferiram apresentar os corpos das vítimas em sua integralidade. Mas, ao contrário da comoção domesticada, optaram por buscar um efeito paralisante, o mesmo ambicionado por "Sem Palavras" de Mattar.

Você não deveria ter que ver isso

"Você não deveria..." é o título da instalação de Kimei e Malashchuk, de 2024, que esteve presente na exposição paralela à bienal, chamada "Da Ucrânia: atreva-se a sonhar". A instalação nos apresenta crianças ucranianas que foram deportadas para a Rússia e depois retornaram à Ucrânia. A Rússia vem sequestrando crianças e levando-as para seus territórios desde 2014, início da guerra russo-ucraniana. As estimativas do número de casos variam de 20 mil a mais de 700 mil crianças. Este último número foi escandalosamente confirmado pela comissária russa para os direitos da criança, Maria Lvova Belova, alegando motivos humanitários (ANDERSSON, 2023).

A obra chama atenção para esse crime de guerra e, concomitantemente, retrata a infância durante o conflito. A instalação nos oferece outra dimensão das práticas testemunhais, o silêncio (sono) como zona paradoxal que, ao mesmo tempo, destaca a sua opacidade e permite que se alcance uma visibilidade possível [Fig.4]. Antes da guerra, a dimensão

FIGURA 4
ROMAN KHIMEI E YAREMA MALASHCHUK, "VOCÊ NÃO DEVERIA TER QUE VER ISSO", 2024, INSTALAÇÃO DE VÍDEO DE SEIS CANAIS. FOTO: VALENTYNA ROSTOVIKOVA, PRYZM PHOTOGRAPHY. FONTE: <HTTPS://YM-RK.COM/YOU-SHOULDNT>.

testemunhal já era um ponto crucial dos curtas-metragens dos artistas, como “Para que não digam que não nos lembramos”, de 2020, dedicado aos acidentes industriais na região de Donbass. Em “Você não deveria...”, o interesse é explorar a falsa sensação de envolvimento do espectador distante da guerra, de colocá-lo na desconfortável situação de violar a intimidade dessas crianças. Pois, cenas com crianças são delicadas em todo lugar, contudo, é preciso criticar a naturalização da barbárie. Desta feita, evita-se a espetacularização da violência e as vítimas são apresentadas no contexto ordinário, corriqueiro, do qual elas nunca deveriam ter sido retiradas.

Mirando no mesmo conflito, o *Open Group*[6] utiliza outras ferramentas do contexto testemunhal para construir suas produções. Seus trabalhos envolvem participantes em interações e situações abertas, não programadas. As ideias das obras, portanto, surgem com a participação coletiva entre artistas e “não-artistas”. Na iminência da invasão russa à Ucrânia, os serviços públicos começaram a preparar a população civil com materiais e informes distintos que apresentavam como deveria ser a reação da população diante dos ataques. Para identificar qual a dimensão e a forma da agressão, uma das táticas é identificar pelo som quais armas estavam

FIGURA 5
OPEN GROUP, *REPEAT AFTER ME*, INSTALAÇÃO, 2022-2024.
FONTE: <HTTPS://BLOKMAGAZINE.COM/OPEN-GROUP-REPEAT-AFTER-ME-AT-GALERIA-LABIRYNT%EF%BF%BC/>.

6 Open Group foi criado em 2012 em Lviv, no oeste da Ucrania, por seis artistas: Eugene Samborsky, Yuriy Biley, Anton Varga, Oleg Perkovsky, Pavlo Kovach, Stanislav Turina, cf. Site Oficial do grupo: <http://open-group.org.ua/en/about-us>.

sendo usadas: sons de fuzil, bombardeio de artilharia ou de lançador múltiplo de foguetes, bombardeio aéreo etc. Foi assim que surgiu *"Repeat after me"* (2022-2024), em suas duas versões.

Na versão montada para a Bienal de Veneza de 2024, podemos observar refugiados fugindo das regiões ocupadas pela Rússia e "temporariamente" abrigados em um acampamento em Lviv. Nos vídeos, eles compartilham sua experiência com os sons da guerra. Os mesmos que apreenderam a identificar como forma de reconhecimento da dimensão da ameaça. Os relatos não são óbvios à primeira vista, os testemunhos reproduzem os ruídos de ataques aéreos, de bombardeios, artilharias [Fig.5].

Na constituição da obra, o grupo optou pelo humor ao apresentar os vídeos sob comandos e espaços que emulam um karaokê, com microfones disponíveis para os visitantes. Uma estratégia que expõe a cumplicidade do público abastado da bienal com uma guerra-espetáculo, um divertimento, assistido em todo o mundo. Nesse tocante, há um componente pilhérico partilhado entre as testemunhas e os espectadores. Por outro lado, os testemunhos onomatopeicos são montados para mimetizar e reinterpretar, dentro das categoriais da resistência, a compulsão da repetição tão necessárias para constituir o "difícil trabalho de rememoração", como explorou Paul Ricoeur em suas investigações (RICOEUR, 2007, p.92).

Numa perspectiva política, o imperativo utilizado parece dedicado a constranger o público que pode, na "segurança" do espaço expositivo ou na "fantasia" de um karaokê, reproduzir os sons emitidos. Um mal-estar distinto aquele ofertado por "Você não deveria ter que ver isso" e na mesma direção da pintura de Mattar, que nos lembra que "Vocês são todos cúmplices, sinto muito. O fato de vocês estarem vivendo uma vida normal, estou com muita raiva disso" (apud EL DIN, 2024).

Formas coletivas e incorporadas de ouvir

Os trabalhos apresentados até aqui formam um conjunto poético que dialoga com o testemunho coletivo vivido em guerras sistêmicas. Mas há um outro *front* da questão: as violências contínuas, igualmente mortais e dramáticas, que eliminam lentamente populações e grupos inteiros da paisagem e de um contexto histórico. Há mais de dez anos, Gabrielle Goolai vem investindo em sua instalação *Personal Accounts* [Fig.6], que exibe testemunhos de pessoas pertencentes a grupos marginalizados, "sobreviventes" de violências e de perseguições na África e na Europa. Geralmente, mulheres e homens da comunidade LGBTQIAP+. Seu trabalho é um dentre tantos outros que trata de tais populações marginalizadas pelo planeta. Contudo, a artista intuiu que os relatos poderiam perder-se no ambiente cosmético das salas de exposição. Desta forma, como em *"Repeat after me"*, ela encontrou no recurso para-linguístico a chave para expor, não expondo.

FIGURA 6
GABRIELLE GOLIATH, PERSONAL ACCOUNTS, VIDEOINSTALAÇÃO, 2024 (DETALHE).
FOTOGRAFIA: AUTOR.

Ao contrário do modelo documental, cujo objetivo é produzir a inteligibilidade das histórias contadas, a artista sul-africana distorce deliberadamente as gravações, retendo a voz dos entrevistados, que, por sua vez, são sincronizadas para produzirem um fluxo sonoro com repetições, pausas, zumbidos, gritos e risos. Assim, a obra nos faz verificar nossa capacidade não apenas de ouvir o testemunho alheio, mas de fixar-se nele[7]. "Renunciando à lexicalidade, este é um gesto de cuidado e reconhecimento, desarmando as pré-condições de 'legibilidade' e 'credibilidade' que tão regularmente minam os testemunhos e experiências dos sobreviventes", explica a artista (Goolai, 2024). Ou seja, ela compreende perfeitamente os efeitos gerados pelo colapso da credibilidade dos testemunhos diante da máquina jurídica-histórica positivista. Da mesma forma, o aparato construído desvia nossa atenção para os rostos das testemunhas, num processo de reconhecimento do outro pela imagem.

Gollai, em sua obra, nos alerta para outro problema do testemunho, diante da pós-verdade: a incapacidade de instaurar o lugar de negociação no presente comum. A artista parece explicitar a crise do testemunho, mas seu objetivo é outro. Busca a constituição de um espectador-ouvinte autoconsciente. Menos que a credibilidade de quem "quase" fala, a instalação parece questionar a credibilidade de quem ouve e, sobretudo, seu interesse no "outro", como lembra a curadora Tandazani Dhlakama, a obra "perturba a falsa dicotomia de 'voz' e 'ausência de voz', ela se concentra em formas coletivas e incorporadas de ouvir." (BIENNALE ARTE, 2024, p. 159).

7 A alteração dos depoimentos é consentida pelas testemunhas. Os depoimentos integrais ficam preservados no site da artista, cf. <https://www.gabriellegoliath.com/personal-accounts-about>.

FIGURA 7
BOUCHRA KHALILI, *THE MAPPING JOURNEY* (2008-2011), VIDEOINSTALAÇÃO.
FOTOGRAFIA: AUTOR

Numa outra perspectiva, temos o projeto da franco-marroquina Bouchra Khalili, a videoinstalação *The Mapping Journey* (2008-2011), que apresenta testemunhos de migrantes, refugiados, pessoas em trânsito, especialmente entre a África e a Europa [Fig.7]. Na Bienal de Veneza, foram oito vídeos projetados em grandes ecrãs que apresentam as vozes e as mãos sobre mapas. O elemento visual predominante em cada vídeo é uma mão segurando uma caneta que desenha sobre os mapas, apresentando os trajetos realizados pelos imigrantes[8]. Tais trajetórias são distintas do cálculo lógico dos percursos comerciais ou turísticos. A maioria destes "indesejados" não pode percorrer os caminhos rotineiros, então, inventam novas lógicas de cruzar territórios e países. Novamente temos fragmentos de testemunhos *exemplares* que se encadeiam menos para propor a confiabilidade de cada relato e mais para construir um coletivo de relatos deliberadamente reunidos para indicar as violências da globalização.

8 *The Mapping Journey* desdobra-se em outra série *The Constellations*, onde cada uma das jornadas apresentadas e destacada e serigrafada; cf. (SILVA, 2020).

Aquela que não vai embora

Os trabalhos de Khalili, Gollai, Khimei, Malashchuk, Jermolaewa e do *Open Group* não estão concentrados na fiabilidade dos testemunhos. Um ponto comum a todos é o desejo de "produzir" uma escuta. A história individual de cada sujeito funciona como uma voz que não é apenas a sua, não é apenas a do outro, mas constitui-se no diálogo com alguém. Nesse tocante diferem de outros projetos apresentados na Bienal que insistem no formato documental e na transparência do processo testemunhal histórico[9]. Ao mesmo tempo, alinham-se a outros tantos artistas que depositaram no testemunho uma forma de construir pontes poéticas, embora dolorosas, como Kara Walker, Teresa Margolles, Anselm Kiefer, Christian Boltanski, Rachel Whiteread, Li Songsong, Doris Salcedo, apenas para citar artistas "globais", preocupados com uma nova poética do testemunho. Em todos eles, podemos encontrar a busca de um espectador-ouvinte, capaz de acolher o testemunho como meio de construção crítica da história e de nossa autoimagem. Nesse tocante, vale lembrar as palavras de Jeanne Marie Gagnebin:

> a testemunha não seria somente aquela que viu com os próprios olhos (...), a testemunha direta. Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras *revezem* a história do outro: não por culpabilidade ou por paixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repetir infinitamente, mas ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente. (Gagnebin, 2004, p.91).

No momento em que escrevemos esse ensaio, o filme "Ainda estou aqui" (2024), com direção de Walter Salles Jr, alcançou o feito de ganhar o

9 Cito especialmente os trabalhos de: Fred Kuwornu com a videoinstalação *"We Were Here: The Untold History of Black Africans in Renaissance Europe"*; Alessandra Ferrini com sua videoinstalação *"Gaddafi in Rome: Anatomy of a Friendship"*; *"The Museum of the Old Colony"* do porto-riquenho Pablo Delano; todas de 2024. Outras obras, presentes na bienal, investiram no testemunho transgeracional – o que excede as ambições deste ensaio -, operando traumas do passado transfigurados nos corpos e nas biografias dos artistas, como é o caso do premiado trabalho de Archie Moore, a instalação-projeto *"Kith and Kin",* de 2024. Projeto autorreferente que negocia com as memórias entre viventes e não-viventes, com a construção de genealogias da violência do colonialismo europeu na Oceania. Além das obras de Glicéria Tupinambá, "Dobra do tempo infinito" (2024) e "Okará Assojaba" (2024), que abarca a história nômade e os exílios dos mantos de seu povo, nos cantos tradicionais do povo Karapotó, o tema da violência é contundente na instalação "Cardume" (2024), obra de Ziel Karapotó; e Olinda Yawar Tupinambá explora os embates sobre a posse da terra em sua instalação "Equilíbrio" (2020-2024), a partir do ativismo ambiental conduzido por ela na Terra Indígena Caramuru. Todos empenhados em construir possibilidades de transitividade, entre viventes e os ancestrais (humanos e não-humanos), na constituição de um testemunho que, como nos lembra a etimologia, nos lega um *testamento* dos genocídios que marcaram a história dos indígenas.

primeiro prêmio *oscar*[10] na história da cinematografia brasileira. Adaptado do livro homônimo de Marcelo Rubens Paiva, lançado em 2015, o filme conta a história do sequestro e morte de seu pai, Rubens Paiva, realizada pelo Estado, em plena ditadura civil-militar de 1964. Toma-se a ótica de sua família e, em especial, a visão de sua mãe, Eunice Paiva. Personagem que ganha volume dramático e que, em nossa perspectiva, parodiando as palavras de Gagnebin, "aquel[a] que não vai embora". As obras antes mencionadas também expressam essa dimensão tripla do testemunho: aquele que fala, aquele que ouve, aquele que transmite.

Da revolta de "Sem palavras" – pois somos todos cúmplices – às derivas de *"The Mapping Journey"*, passando pela anti-pornografia de Jaar, em dimensões e lugares distintos, as obras apresentadas enunciam: "eu ainda estou aqui". Isso significa, como já vimos, que para o testemunho se realizar, enquanto prática discursiva e política, é preciso que exista um ouvinte, aquele que recebe esse testemunho. E mais, que fica para transmitir sua mensagem, pois a violência sistemática significa o derretimento dos contextos, como nos lembra Seligmann-Silva (2022). Seja qual for a arte, sua potência insiste em transmitir as ruínas do testemunho alheio, afastando-o de sua destruição e de seu apagamento. Mesmo dentro dos "supermercados" da cultura global (Bienal de Veneza e o "Oscar"), tais obras permanecem ativos modelos contra hegemônicos[11], não literais e capazes de nos aproximar dos fatos por meio das vozes emudecidas, apesar dos ouvidos indiferentes.

10 Prêmio concedido pela Academia de Artes e Ciências Cinematográficas estadunidense. Neste tocante, continuamos no âmbito das grandes estruturas que organizam a cultura e as artes de forma global, como é o caso da Bienal de Veneza.

11 Nos guiamos pela famosa leitura gramsciana operada por Raymond Williams sobre hegemonia, contra-hegemonia e hegemonia alternativa. O que significa que, ao tratar da Bienal de Veneza e de um prêmio da indústria de entretenimento massivo, empresto do autor a seguinte chave-interpretativa: "Todo o processo hegemônico precisa ser especialmente atento e capaz de responder às alternativas e oposições que questionam e desafiam sua dominação" (WILLIAMS, 1979, p.112). Temos nos dedicado a investigar justamente as práticas surgidas do embate dos processos hegemônicos e de suas refutações.

Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Ligia Cristina Sanchez de. *Armênios e Gregos Otomanos: a polêmica de um genocídio*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História Social. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 2013.

AL-NAAMI, Abdallah. Animals without Rights: The Untold Story of Gaza's 'Illegal' Arabian Horses, *The Palestine Chronicle*, May 6, 2023. Disponível em: <https://www.palestinechronicle.com/animals-without-rights-the-untold-story-of-gazas-illegal-arabian-horses-photos/>. Acesso em 19 fev. 2025.

ANDERSSON, Hilary. Missing Ukrainian child traced to Putin ally, *BBC Panorama*, 23 November, 2023. Disponível em: <https://www.bbc.com/news/world-europe-67488646>. Acesso em 07 mar. 2025.

BARAKAT, Rana, Jenin and Her Horse: The Power of Symbols, *Jadaliyya*, Arab Studies Institute, Feb.6, 2024. Disponível em: https://www.jadaliyya.com/Details/45774. Acesso em 02 fev. 2025.

BIENNALE ARTE. *Foreigners Everywhere.* 60th Internacional Art Exhibition. Venezia: La Biennale di Venezia, 20024.

CAMARGO, Andréia V.A. O voo do cisne: quando o corpo testemunha a dança, *Sala Preta*, vol. 16, nº 2, 2016, p.131-144. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v16i2p131-144>. Acesso em 28 fev. 2025.

CANDAU, Joel. *Memória e Identidade*. São Paulo: Contexto, 2011.

EL DIN, Nadine Nour. Malak Mattar: No Words, Only Scenes of Ruin, *The Markaz Review*, 26 April, 2024. Disponível em: <https://themarkaz.org/malak-mattar-no-words-only-scenes-of-ruin>. Acesso em 19fev. 2025.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória, história, testemunho. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (Orgs.). *Memória e (res) sentimento: indagações sobre uma questão sensível*.Campinas: Ed. Unicamp, 2004.

GOLIATH, Gabrielle. Personal accounts of survival and repair. A conversation with Gabrielle Goliath. [Entrevista concedida a] Laura Cocciolillo. *Art-frame*, Venice, 7 jun. 2024. Disponível em: <https://art-frame.org/index.php/2024/06/07/personal-accounts-of-survival-and-repair-a-conversation-with-gabrielle-goliath/>. Acesso em: 15 jan. 2025.

JERMOLAEWA, Anna. In the Studio: Anna Jermolaewa, Vienna. [Entrevista concedida a] Alexandra Markl. *Collectors Agenda*, Vienna, 2024. Disponível em: <https://www.collectorsagenda.com/en/in-the-studio/anna-jermolaewa-2>. Acesso em: 15 jun. 2024.

KILPPER, Thomas. Al hissan, o cavalo jenin. In:_____. Site oficial do artista. Seção Notícias, p.4. Disponível em <https://www.kilpper-projects.de/en/news/page/4/>.Acesso em 19 fev. 2025.

POLLAK, Michael. 1989. "Memória, esquecimento, silêncio". *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, pp. 3-15.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir. Nascimento da Prisão*. Trad. Raquel Ramalhete. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política.* Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Exo Experimental Org.; Editora 34, 2005

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução Alain François [et al.]. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

SCHEYERER, Nicole. Hoping for Swan Lake: Anna Jermolaewa. *Spike*, Viena, n. 79, spring 2024. Disponível em: <https://spikeartmagazine.com/articles/portrait-hoping-for-swan-lake-anna-jermolaewa>. Acesso em: 01 jun. 2024.

SCHIETTECATTE, J.; ZOUACHE, A. The Horse in Arabia and the Arabian Horse: Origins, Myths and Realities, *Arabian Humanities,* nº 8, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/cy.3280>. Acesso em 28 fev. 2025.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A virada testemunhal e decolonial do saber histórico*. Campinas: Editora da Unicamp, 2022.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. O testemunho: entre a ficção e o “real”. In:____ (org.). *História, memória, literatura: O testemunho na era das catástrofes.* Campinas: Editora da Unicamp, 2003, p.371-385.

SHAW, Anny. Alfredo Jaar revisits Rwandan genocide 25 years after the atrocity, *The Art Newspaper*, 15 November 2019. Disponível em: <https://www.theartnewspaper.com/2019/11/15/alfredo-jaar-revisits-rwandan-genocide-25-years-after-the-atrocity>. Acesso em 28 de fev. 2025.

SILVA, Valdir Pierote. The Mapping Journey Project de Bouchra Khalili: fazendo mapas falarem, *Arte & Ensaios*, vol.26, nº39, 2020.

WARNCKE, Carsten-Peter. *Pablo Picasso 1881-1973.* Tomo II. Obras de 1937-1973. Köln: Benedikt Taschen, 1995.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.

ZEIDAN, Kamal. Symbols in Traditional and Contemporary Palestinian Art, *An-Najah National University, Nablus*, 2013. Disponível em: <https://staff.najah.edu/en/publications/1230/>; acesso em 19 fev. 2025.

TOTIPOTENTE

FERNANDO VIERO

Artista, escritor e professor, graduando UFPR em Artes Visuais Licenciatura. Pesquisador na intersecção entre artes visuais, poesia, capitalismo e narrativas de fim de mundo. Associado do Laboratório de Imaginário Radical, coordenado e orientado pela Dra. Fabrícia Jordão.

DAS QUESTÕES, VOL. 21, N. 1, DEZEMBRO DE 2025, P. [193—200].

Nos lugares onde as condições geológicas permitiram a preservação de fósseis do filo porifera, nota-se a proliferação e a sobrevivência de esponjas marinhas após todas as cinco grande extinções em massa - e até hoje. Neste poema de 6 peças, escrevo sobre as esponjas; escrevo sobrevivência, passado, futuro e agora, sob uma práxis da pergunta situada no novo regime climático.

poesia,
esponjas,
capitaloceno,
aqui.

há aproximadamente
trezentos e cinquenta e nove milhões de anos

uma esponja marinha

[filo porifera

quase-imóvel respira

matéria orgânica

resíduos

de mandíbulas carboníferas

*

no ar metano e enxofre
florestas esparsas, deserto vasto

caos é o padrão climático

[o permiano-triássico
também chamado de grande morte

foram extintos os trilobitas, artrópodes
os corais rugosos

[recifes do paleozóico

os lírios do mar
e os peixes de armadura óssea

ineficaz
contra a anoxia do oceano

nos fósseis-guia da esponja, encontramos

agência e passividade]

da glaciação ao severo
vulcanismo devoniano

*

quando a usina explode
as camadas da História
não revelam resposta

[praticamos a pergunta agora

o marcador estratigráfico
do capitaloceno será:

o depósito de plástico

o resíduo radioativo

as espécies invasoras

ou o cretáceo

[perfurado pelo poço
Z-44 Chayvo?

*

no fundo das florestas de bambu
no condado de Anji, leste da China
em uma camada de dez metros de lodólito
uma paisagem
do fim do ordoviciano

o rescaldo do que pensamos
ser a primeira extinção em massa
pinta um próspero horizonte

onde quase tudo
é esponja

*

é corpo
de canais e cavidades
digerindo a grande morte
em um ecossistema próprio

singrando as cinco
grande extinções em massa

e o segredo, dizem os biólogos

[é a simplicidade

TOTIPOTENTE

células indiferenciadas
que se transformam

[no que for necessário

*

aqui

no novo regime climático

no pacífico tropical

logo após o El niño

já podemos ver

uma breve abundância

do filo porifera

EROSÃO[1]

FRAN FAVERO

Doutoranda da linha de Arte e Tecnologia do PPGAV/UnB. Mestra em Artes Visuais pela linha de Processos Artísticos Contemporâneos pelo PPGAV/UDESC. Bacharela em Artes Visuais pela UDESC e Bacharela e Licenciada em Ciências Biológicas pela UFSC. Realizou intercâmbio acadêmico para o Bacharelado em Artes Visuais e Midiáticas da Université du Québec à Montréal - UQÀM, com apoio do programa ELAP - Emerging Leaders in the Americas Program. Foi diretora do Museu Nacional da República da SECEC/GDF, de 2024 a 2025. Atuou como professora do Departamento de Artes Visuais da UDESC, de 2020 a 2023. Como artista visual e pesquisadora, investiga as relações fronteiriças que permeiam territórios, corpos e memórias.

1 Texto apresentado no Seminário Experiência na Paisagem - Ciclo de Palestras 2025 no Museu Nacional da República, em 2025, uma realização do MuN, da UnB e da UDESC, no contexto de ativação da exposição Outras Paisagens. *Erosão* resulta de trechos e reescritas da dissertação *Rembe*, de 2019, orientada pela Prof. Raquel Stolf, no PPGAV/UDESC, disponível na íntegra em https://pergamumweb.udesc.br/acervo/146907.

DAS QUESTÕES, VOL. 21, N. 1, DEZEMBRO DE 2025, P. [201—207].

Erosão **propõe uma reflexão acerca do conceito de fronteira, entendida não apenas como limite geográfico, mas como construção histórica e epistemológica. A partir do pensamento de Walter Mignolo e Gloria Anzaldúa, o olhar se volta para a margem como espaço de criação, conflito e resistência, onde emergem outras formas de conhecimento e subjetividade que movimentam a produção artística. A partir de uma vivência da autora na tríplice fronteira entre Brasil, Paraguay e Argentina, são articulados corpo, língua e território, destacando o termo guarani *Y* (água) como metáfora da fluidez e da interconexão. A barragem de Itaipu, construída durante o período ditatorial, surge como símbolo da tentativa de contenção dessas forças vitais e culturais. Além disso, a obra de Aníbal López evidencia a fronteira como espaço erodido e em constante transformação, reafirmando uma perspectiva decolonial que valoriza o movimento, a especificidade e outras epistemologias.**

arte contemporânea, fronteira; margem, decolonialidade, linguagem.

Fronteira: linha dura traçada no mapa que demarca incontestavelmente onde termina um Estado-nação para que outro comece. Essa noção de fronteira deriva do contexto do final do século XIX nos movimentos de colonização de países da América, em que "a fronteira era o marco móvel (em direção a Oeste) da marcha da missão civilizadora, a linha divisória entre civilização e barbárie" (Mignolo, 2003, p. 403). Ir em direção ao Oeste era empurrar essa linha adiante, a fim de ocupar os "espaços vazios" que estavam à espera de que a civilização e o progresso os alcançassem. Só havia um movimento possível: marchar adiante, sempre à frente, em uma urgência para demarcar um domínio.

A fronteira era linha de movimento único, impermeável, impenetrável, muro de proteção que demarcava a separação entre o dentro e o fora, entre a luz e as trevas. Essa fronteira não era apenas geográfica, mas também epistemológica, "o local do primitivo e do bárbaro era a 'terra vazia', do ponto de vista da economia, e o 'espaço vazio' do pensamento, da teoria e da produção intelectual" (Mignolo, 2004, p. 403). A partir do pensamento de Gloria Anzaldúa, Mignolo argumenta que a fronteira da civilização do fim do século XIX se torna a margem do final do século XX. As margens "não são mais as linhas onde se encontram e dividem a civilização e a barbárie, mas o local onde uma nova consciência, uma gnose liminar, emerge da repressão acarretada pela missão civilizadora" (Mignolo, 2003, p. 403). Para Anzaldúa, essa margem é local de uma nova consciência mestiza.

> O que eu quero é um acerto de contas com todas as três culturas – branca, mexicana, indígena. Eu quero a liberdade para esculpir e talhar meu próprio rosto, estancar o sangramento com cinzas, moldar meus próprios deuses a partir de minhas entranhas. E se ir para casa me é negado, então eu terei que me erguer e reivindicar meu espaço, fazendo uma nova cultura – a cultura *mestiza* – com minha própria madeira, meus próprios tijolos e cimento, minha própria arquitetura feminista (Anzaldúa, 1987, p. 22).

Os escritos de Anzaldúa apontam caminhos possíveis para um habitar à/na margem que passam pela invenção de uma forma de viver. Uma vida marcada por conflitos e ambiguidades que não permite uma síntese totalizadora. Pensar a partir da margem é questionar dualidades e desfazer paradigmas, lidar com questões conflitantes e com movimentos contrários, ao habitar um terreno flexível, instável e múltiplo.

Nesse sentido, a movimentação das margens deixa de ser unidirecional. Ao invés de uma caminhada em direção ao Oeste, é do próprio Oeste, das margens, que partem epistemologias outras, que permitem reimaginar relações, inclusive entre a arte e o entorno. É a partir da margem que evoco e tensiono a noção de limite: como alguém que cresceu em um território fronteiriço tríplice, entre Paraguay, Brasil e Argentina, no Oeste do Brasil; entre os rios Paraná e Iguaçu; por entre português, espanhol e guarani, idiomas e palavras transfronteiriças que correm, escorrem e confluem neste território.

Como propõe Cecília Vicuña, “as palavras desejam falar e ouvi-las foi o primeiro a se fazer [...] palavrar mais ou palabrir é montar e desmontar palavras para ver o que elas têm a dizer” (Vicuña, 2017, p. 55). Investida do desejo de escuta, aceito também o convite de Robert Smithson para “olhar por bastante tempo, ouvir por bastante tempo para que as palavras mostrem suas fendas e rupturas” (Smithson, 2006, p. 191), para que se quebrem em um terreno de partículas, um campo de sedimentos em suspensão. Aguardo até que decantem no leito do rio. Faço o mesmo com as fronteiras, com os idiomas, com os Estados-nações.

Em guarani, a fronteira está relacionada com o termo *rembe*. *Rembe* pode ser traduzido como margem. Já *rembe´y,* a fronteira, é uma associação entre margem e água (*Y*): é a beira do rio, a orla, a ribeira, a costa, o limite, o litoral. *Rembe* guarda ainda um outro significado: é a margem do corpo, ou seja, os lábios, a boca, o que sugere uma conexão intrínseca entre língua, corpo e geografia.

Água foi também a primeira palavra em guarani que aprendi quando era criança, no caminho de ida e volta da escola, ao escorregar por entre a normatividade do ambiente escolar que só permitia falar o castelhano – sintoma de uma longa história de repressão ao idioma e às comunidades indígenas, iniciada com os colonizadores espanhóis, passando no Paraguay pela ditadura do general Stroessner que perdurou até 1989. Por essa interdição, o uso do guarani - ou do *jopara* que é a mistura entre-línguas - acontecia durante a minha infância fora da sala de aula, escapava pelas frestas do cômodo de madeira, soprava na imensidão dos campos onde poderia reverberar livremente, na dimensão da vida.

Água em guarani é *Y,* um som que surge diretamente de dentro dos pulmões, um sopro de ar. Encontro também o *Y* no desenho da confluência dos rios Paraná e Iguaçu, corpos d’água que atravessam e mediam a fronteira tríplice. *Y* é também “e” em espanhol, a conjunção mediadora que aproxima palavras e constrói frases, que conecta falas y ideias. Vejo um texto escrito com a conjunção *Y* atravessado por uma série de rios e correntezas que tornam possíveis relações, aproximações e confrontos.

Assim que comecei a aprender o português escrito, depois de já ter sido alfabetizada em espanhol, recebi uma prova de geografia com uma palavra incorreta assinalada: Paraguay. Não entendi. Tudo parecia estar correto, a posição geográfica dos países e suas capitais. Questionada, a professora me explicou que não se tratava de um erro geográfico, mas ortográfico: Paraguai se escreve com i. Fiquei um pouco confusa, afinal, eu sabia que Paraguay se escrevia com y, já tinha escrito esta palavra tantas e tantas vezes. Tive que aprender que o Brasil havia “traduzido” o nome do país vizinho e, nesse movimento, tirado dele o que era principal: o *y*, água. Nesse movimento, trocou o *y-água*, ou ainda o *y- conjunção*, pelo I, pela barreira.

Desde a construção da barragem da hidrelétrica Itaipu, nos anos 1970/80, o rio Paraná deixou de ser *y-água* e passou a ser *I-fronteira*. De um corpo múltiplo que corria carregando sedimentos - que despencava soltando sua voz no mais alto volume nos Saltos das Sete Quedas, para depois voltar a se horizontalizar - tornou-se volume estático, lago parado de margem inundada, corpo d´água silencioso.

É preciso despender muita energia para segurar a água, para impedir sua "necessidade de só obedecer à sua gravidade [...] dispondo de meios excepcionais para satisfazer esse vício: contornando, transpassando, erodindo, filtrando" (Ponge, 2022). A enorme parede de concreto dita suas regras, abre suas comportas apenas quando deseja, cria uma cachoeira mecânica que serve para controlar o nível do rio, afinal, é preciso monitorar o rio-tornado-lago para evitar que consiga correr, cair, erodir. É preciso evitar a queda, a todo custo.

Em uma ocasião, sobrevoei a barragem de Itaipu. A vista aérea não deixa dúvidas do tamanho da construção e da massa de água que parece querer transbordar a qualquer momento. Logo abaixo da usina, perto da Ponte da Amizade, é possível ver a nossa casa, a minha casa de infância. Quando era criança, sem a possibilidade de ter essa compreensão panorâmica, demorei a entender que havia uma imensa parede nas nossas costas, segurando um rio inteiro, que, caso se rompesse, inundaria o lado de cá, do mesmo jeito que agora inundava o lado de lá. A casa desapareceria, nós junto com ela.

A casa estava sempre em vias de inundação, à beira do rio e à beira de desaparecimento. Instalada em terreno perigoso, ela tentava se proteger como podia: muros altos, cadeados nos portões, grades nas janelas. A paisagem vista através dessas janelas era entrecortada pelas linhas e padrões metálicos – a casa vestia-se de fronteira-barreira. Ir para a rua também exigia cuidado: as histórias das crianças roubadas na fronteira eram relatos frequentes. Em uma ocasião, escondi-me debaixo de um móvel – a casa parecia encaixar no corpo. Em segundos minha mãe já se desesperava com o meu desaparecimento.

Não desapareci e nem a casa, que, no entanto, foi sendo erodida pela força do tempo. Uma das madeiras se rompeu, abrindo uma fresta que deixava ver seu esqueleto. Assentada firme sobre o solo, eu acreditava ser este um corpo todo maciço, compacto, resistente. Entretanto quando olhei pela fresta, entre uma parede e outra não havia concreto, mas um espaço, preenchido apenas por um bloco de ar. A casa era feita de matéria aérea, corpo impregnado de correnteza que fazia as vezes de fundação. Se viver entre-línguas é ter a fundação da casa permanentemente abalada (Molloy, 2018, p. 12), habitar a casa-margem é assentar-se no ar, na correnteza.

Aníbal López parece ter encontrado essa mesma matéria aérea que faz as vezes de fundação quando visitou a zona fronteiriça, durante uma

residência artística ali promovida pela 6a Bienal da Mercosul, em 2007. Em *Escultura passada de contrabando do Paraguai ao Brasil*, o artista contrata um grupo de contrabandistas para que transportem ilegalmente 500 caixas de papelão vazias de uma margem a outra do rio Paraná, do Paraguay ao Brasil, em um ponto de intenso comércio e contrabando de mercadorias. Essas caixas são envoltas em sacos plásticos pretos e transportadas por barco ou lançadas ao rio para que atravessem pela força da correnteza. Na escultura final, instalada em Porto Alegre, as caixas são apresentadas empilhadas sobre uma base de madeira, ainda envoltas nas sacolas pretas. As sacolas são indícios que remetem diretamente à passagem dos objetos pela fronteira Brasil-Paraguay, já que em Ciudad del Este é comum a utilização dessas embalagens para criar uma camada opaca que dificulta a identificação das mercadorias na alfândega.

O trabalho pode ser entendido como um comentário sobre o limite entre legalidade e ilegalidade, entre arte e não-arte. Se as caixas nada carregam, ainda podem ser consideradas contrabando? Ou são as próprias caixas as obras de arte, e portanto, objeto de ilegalidade? O gesto de demarcação da fronteira presente nesta proposta é como tentar traçar com o dedo uma linha permanente na água. A linha é temporária e não se completa, a água persiste e impede a demarcação ao seguir seu fluxo. Aníbal López evidencia a característica fronteiriça como instável e sempre em transformação, resistente a uma determinação única e estável. O que o artista carrega de um lado a outro não é nem obra de arte nem mercadoria: é a própria fronteira. Embala, carrega e torna visível a fundação aérea e aquosa da fronteira-margem, que faz erodir qualquer gesto que tenta contê-la, civilizá-la, determiná-la, encontrando sempre um novo escape e uma outra fresta.

Referências Bibliográficas

ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands / La frontera:* The New Mestiza. San Francisco: Spinsters/AuntLute, 1987.

MIGNOLO, Walter. *Histórias locais/Projetos globais:* colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MOLLOY, Sylvia. *Viver entre línguas.* Belo Horizonte: Relicário, 2018.

PONGE, Francis. *Partido das coisas.* Tradução de Adalberto Müller. São Paulo: Iluminuras, 2022.

SMITHSON, Robert. Uma sedimentação da mente: projetos de terra. In: FERREIRA, Glória, COTRIM, Cecília (org.). *Escritos de artistas anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

VICUÑA, Cecilia. *Palavrarmais.* Tradução de Ricardo Corona. Editora Medusa, 2017.

ENTRE NOMES E MAPAS, UM *AQUI* FABULOSO

GABRIEL TEIXEIRA RAMOS

Doutor em Teoria e História da Arquitetura e Urbanismo (IAU-USP), mestre em Urbanismo (FA-UFBA) arquiteto e urbanista (DAU-UFES), professor (UFG-Goiás/PPG-Projeto e Cidade), escritor, realizador e pesquisador, com interesse específico nas franjas da arquitetura e urbanismo com a estética, linguagens, narrativas, modos de expressão e representação, subjetividades, relações de poder, anti-racismo, reparação histórica, paisagens e ecologias críticas.

DAS QUESTÕES, VOL. 21, N. 1, DEZEMBRO DE 2025, P. [208—217].

Este texto propõe o *aqui* encontrado em um lugar, por meio de diferentes nomes, que revelam tanto as histórias contadas nele, junto-com ele e a partir dele, quanto as disputas que o constituem como tal. Por meio da toponímia e da cartografia, fabulações podem emergir de maneira a contestar as relações de poder sobre o que se conta de um lugar, principalmente quando a geografia física, pelas árvores e águas, enuncia outros dizeres do mundo e a experiência corporificada pode dar pistas de afetos encontrados no *aqui*.

aqui,
toponímia,
cartografia,
fabulações,
experiência
corporificada.

Dos nomes do *aqui*

Para buscar pistas junto-com o *Vaga-mundo: poéticas nômades*, pondero, inicialmente, o *aqui* pensado para esta reflexão enquanto disputa de diferentes pontos de conexão entre nós e mundo e os outros entre si. Para isso, parto de algo familiar: o lugar pelo meio do qual nos tornamos quem somos. Esse *aqui* surge assim pelo que o contém em termos de afetos. Dito de outro modo: como é que damos a um *aqui* uma identidade, uma insígnia, um nome – e, muitas vezes, incontáveis outros nomes – por meio de experiências junto-com e nele?

Essa reflexão parte portanto de uma dimensão pela qual todo *aqui* é um ponto de disputa cuja enunciação sempre pode aparecer nova, a cada vez que pisamos num chão novo e outros tantos pisam nesse chão. Todo chão contém pelo menos um *aqui* e muitos desses chãos se encontram material e simbolicamente com aqueles que lhe nomearam. Todo *aqui* é pelo menos um lócus e seus eventuais nomes podem mostrá-lo como lugar de disputas.

A toponímia, área interdisciplinar da linguística, debruça-se sobre o conjunto dos nomes de lugares, os topônimos, com função de denominar, especificar e categorizar o espaço físico geográfico. *Topos*, lugar, *nímia*, nome. Insinua todo *lugar* necessariamente coletivo, havendo, para tal, uma conjuração forjada por determinados grupos, que, historicamente, detêm as relações de poder, motivando não somente o nome como o porquê de sua existência, mas não deixando de exprimir disputas.

Nas cidades, isso é bastante perceptível: nomes de vilas, bairros, logradouros. “Aragarças”, município mato-grossense, é um nome-agenciamento: o encontro do rio Araguaia com o Garças. Algo de belo ressoa desse encontro, uma espécie de comunhão, uma conexão, um deságue. Lembro ainda a literalidade portuguesa e sua impressão linguística e geográfica num mundo colonizado: “além-mar”, “trás dos montes”, “aguada de baixo”. Já “Brasil”, cor de brasa, deriva do pau-brasil, como sabemos. Mas possui um nome menos ouvido, dado pelos tupis, “Pindorama,” “*pindó--rama*”, região das palmeiras. Inegavelmente, nossas árvores, enquanto ainda estão de pé, parecem encantar a todos, em sentidos que nos permite indagar: “Brasil” seria uma brasa incendiária, um desejo dominante de que seja incendiado, uma fagulha que vinga? Talvez um pouco disso tudo.

No campo dominante da cartografia, o da produção de mapas estratégicos, esse *aqui* implica certa posição: um alfinete, uma circunscrição de área muito bem definida, com limites esclarecidos, fronteiras sempre visíveis, deslocamentos por vezes vertiginosos, mas certos das conexões ponto a ponto. Mesmo quando em meio a travessias, há certeza sobre as entradas e saídas nesse *aqui*. Se tomarmos os corpos que habitam esse *aqui*, apostaríamos como justapostos e muito organizados, controlados,

guiados, fixados. Assumiríamos ainda haver nesses corpos o desejo de serem demasiadamente esguios, eretos, detentores de suas contenções enormemente bem balizadas. Se formos adiante, sugeriríamos essa dominância induzir que tais corpos devam ser inclusive belos, certos de seus contornos.

Já quando investigamos a partir de uma posição gramatical, tal alcance jamais seria reticente e interrogatório. Para os sujeitos que estremam essas posições, não há dúvidas, muito pelo contrário: são quase exclamatórios, incansavelmente cirúrgicos, demiurgos de seus próprios círculos. São principalmente detentores de seus domínios e propriedades. Refreiam tanto que babam em seus domínios, e mais ainda, em conluio com os demais que igualmente subjugam, inclusive rindo juntos. Raríssimos são os que seguem como travessões a esperarem pela próxima definição.

Durante a Ditadura Militar (1964-1985), vários foram os locais que ganharam nomes de militares, generais, coronéis Brasil afora. Medicilândia, no Pará, leva o nome de Emilio Garrastazu Médici até os dias de hoje, e a cidade não pode ser dissociada do imaginário da construção da Rodovia Transamazônica, destruindo florestas, dando vazão para o plantio de cana de açúcar e, décadas depois, ser expoente da produção cacaueira brasileira. Quando inaugurado por Paulo Maluf, em 1971, o viaduto que conecta o centro de São Paulo à Barra Funda foi nomeado Elevado Presidente Costa e Silva, em homenagem ao militar. As coisas começaram a mudar por meio da lei municipal 13.180/2001, ao timidamente indicar que a alteração de nome de um logradouro “deverá ocorrer de forma a causar o menor inconveniente para a cidade, considerando para tanto, conjuntamente, o seu significado na malha viária, a sua notoriedade, o seu valor histórico e antiguidade e a densidade de edificações.”

Em janeiro de 2025, já no âmbito global, assistimos apáticos a Donald Trump, em meio a seus devaneios imperiais, renomear o Golfo do México para Golfo da América e ter a imponente Google (e seu Google Maps) como agente desse ato, galgando para os estadunidenses simbólica e discursivamente o poderio da região. Cabe pensarmos que um *aqui* nomeado no mapa não é somente um *aqui* nomeado no mapa: é sempre expurgatório, desejoso de apartar as diferenças. Mas, como dito, *aqui* enquanto topos é lugar de disputa. Não é possível, atualmente, não haver confrontações, outras apostas de mundo. No caso do antigo Elevado Presidente Costa e Silva, fora renomeado para Elevado Presidente João Goulart, outrora golpeado pelos militares em 1964, e em 2016, o viaduto se tornou, também, o Parque do Minhocão, dando vazão para os dois nomes coabitarem esse *aqui*. Já No Rio de Janeiro, vimos a impessoal “Rua Projetada D” ser transformada em Rua Marielle Franco, numa enunciação coletiva que se tornou exemplo para várias outras cidades: um pequeno e necessário movimento perto de tantas ruas dadas a homens e torturadores, certos de suas falocêntricas homenagens.

Um *aqui* determinado e um *aqui* corporificado

Durante muito tempo, um *aqui* enquanto alfinete fincado no mapa foi tratado como representação de um mundo a ser conquistado e exemplificado como melhor e mais correto modo de se viver, havendo para isso uma retórica profunda do próprio discurso cartográfico. Ou seja, como bem aponta Pickles (2004, p. 12), pouco se considerou sobre as motivações e condições políticas, sociais e culturais para o modo como as formas de mapeamento "codificaram objetos e produziram identidades". Dito de outro jeito, no curso da história, houve a frequente pulverização de uma visão crítica sobre o porquê de determinada representação ser de tal modo, em forma e conteúdo. Há uma miríade de exemplos, mas, para essa reflexão, recorremos a dois: a Europa aparece no centro das cartografias dominantes, e Inglaterra e Groenlândia têm suas representações tão maiores do que alguns países africanos que fica difícil crer serem menores fisicamente. Aliás, "os ingleses gostaram especialmente da forma como a [projeção] Mercator lisonjeou o Império Britânico com um meridiano central através de Greenwich e proeminentes colônias distantes na Austrália, Canadá e África do Sul" (TALLY JR., 1991, p. 96).

Denis Wood (1992), um dos renomados críticos da cartografia, apresentou importantes contribuições sobre os mapas enquanto construções socioculturais. Ao analisar sua história, o autor apresenta distintos argumentos que afirmam a utilização de mapas como eixo estruturante para consolidação de territórios, fronteiras e reforçar estruturas dominantes de governo. Wood contribui para uma discussão de que há escolhas nos mapas que tornam visíveis e invisíveis interesses específicos, sendo toda decisão cartográfica uma priorização de determinados agentes, Estados-nação, governantes etc.

Pela visão superior do mapa, as decisões de posição são sempre estratégicas: *aqui* deve funcionar uma base, *aqui* deve ser um local de espera, *aqui* deve acontecer a circulação das pessoas, *aqui* elas devem trabalhar, estudar, recrear. O *aqui* do mapa determina quais coisas funcionam e quais não devem funcionar nele. Os urbanistas são historicamente as figuras responsáveis por essa determinação. No longínquo 1928, em La Sarraz, os arquitetos e urbanistas modernos afirmaram, numa carta que leva o nome da cidade em questão, o urbanismo ser o responsável por realizar a organização das funções da vida coletiva (MUMFORD, 2000; FRAMPTON, 1997). Os modernos sempre entenderam o *aqui* da estratégia do mapa como onde as coisas deveriam acontecer. Entretanto, como bem orientou Michel Certeau (1998), quem de fato experimenta a cidade no cotidiano acaba por desenvolver táticas, ou seja, maneiras de fazer que jogam com as regras do que é dado como estratégico. A característica subversiva das táticas neutraliza a influência da estratégia, funcionando como formas de resistência, que afirmam a vida a partir de práticas cotidianas.

Experimentar a cidade caminhando, por exemplo, é uma tática, um modo de fazer que questiona a dimensão controladora do alfinete do mapa. É praticar a cidade e poder modificá-la, ainda segundo Certeau (Idem), como uma língua oficial é transformada pelas gírias e dialetos. Um lugar o é porque as pessoas o habitaram ou porque determinaram que o fosse? E o nome que lhe foi dado, quem lhe deu? Como estabelecemos as condições para que um *aqui* seja de fato um *aqui*, a partir de seu nome e de suas naturezas geográficas?

Estar corporificado em um *aqui* pode permitir a compreensão sobre o que o constitui como tal, mas também imaginar o que ele seria se fosse diferente. Ursula Le Guin (1989) fabula sobre cestos, bolsas, potes e pequenas cabaças terem sido as primeiras ferramentas verdadeiramente importantes durante a transição do nomadismo para o sedentarismo da espécie humana. Para a autora, embora a caça e os instrumentos de cortes, como machados, lanças e facas, sejam parte de uma narrativa mais interessante e heroica, seriam as triviais bolsas repletas de coletas de pequenos alimentos, sementes, granolas, aveias e frutos a garantia da alimentação de populações. Muito possivelmente realizada por mulheres, com o cuidado e a garantia de uma alimentação mais rica e saudável. Se formos além nessa fabulação, provavelmente os locais onde aconteciam essas coletas também fossem evidenciados num mapa mental elaborado por elas, garantindo a sobrevivência dessas populações.

Esse *aqui* teria permitido refeições qualificadas e balanceadas nutritivamente, porque o mapa mental forjado por meio de caminhadas e coletas dessas mulheres admitia saber os locais de onde poderiam ser extraídos alimentos para tal. Menos um *aqui* determinado de onde deveriam ocorrer e mais um *aqui* corporificado onde se saberia que existiriam potenciais colheitas, pela experiência de caminhar e coletar naqueles locais. Quando experimentamos fisicamente um *aqui*, temos condições de dizer alguma coisa sobre ele. Não que não pudéssemos dizer outras coisas sem estar nele, mas estarmos nele situados nos permite perceber uma camada que gera aderência ao local em sua permanência nele. Essa experiência corporificada possibilita imprimir sensações que a impessoalidade da visão do plano dos pássaros, zepelins, aviões, satélites e drones não dão conta de exprimir. Elas transcendem e geram afetos e qualidades de sonharmos sobre/pelo/junto-com o lugar.

Um *aqui fabuloso*

Costumamos dar nomes a um *aqui* quando temos afetos junto-com ele: dele eventualmente gostamos ou desgostamos, nele, vivemos coisas incríveis. Por vezes, nele sofremos, rimos, fazemos amizades e bebemos enquanto vemos o tempo passar. Um *aqui* corporificado nos permite ir além do que observamos, aliás, podemos junto-com ele imaginar: como será que era esse *aqui* antes dessa árvore bonita existir? Onde é o aqui

que aquele casal se conheceu e se encontrava escondido? Por que esse *aqui* se chama assim?

Numa especulação desse *aqui*, nomeado para esta comunicação como *fabuloso*, porque advém do ato de fabular e qualifica aquilo que se imagina, podemos nos permitir reconhecer lugares vividos e experimentados corporalmente, e até perguntarmos para eles por que são o que são. Um lugar chamado "Laranjeiras" teria tido pés-de-laranja? As pessoas comiam as frutas do seu pé? Podemos pensar ainda nas cidades que têm seus nomes herdados de palavras indígenas, e que, por vezes, nos deixam curiosos para sabermos seus significados, gerando aquela surpresa e contemplação de quando descobrimos. O tupi é particularmente rico nesse sentido, mostrando tanto os saberes dos indígenas sobre os habitantes e territórios, quando observados em nossas cidades: "Atibaia", cabelo grande sobre as orelhas ou "Botucatu", serra boa – quanto sobre suas práticas, "Guarapari", arma de matar guarás.

Se fizermos um pequeno esforço, podemos até apostar na toponímia enquanto uma espécie de mapa cartográfico, porque ela sintetiza condições de formação de determinados lugares. Assim como os mapas exibem o que é escolhido, dando indícios para temas específicos, os topônimos também o fazem pelas palavras. Além disso, tal qual os mapas podem ser reabertos e rearranjados, os topônimos também o são capaz. Todavia, a grande e fundamental diferença entre essas duas representações é o fato de o mapa, enquanto objeto, tender a uma retórica e ao encolhimento da imagem e, consequentemente, da imaginação, enquanto a toponímia gera certa dúvida sobre, por exemplo, a escolha das palavras que melhor traduziriam qualquer expressão e as possibilidades de que cada pessoa imagine de variados modos situações geográficas. Para quem nunca esteve em Aragarças, o encontro dos rios Araguaia e Garças poderia ocorrer tanto a céu aberto quanto no meio de uma mata. Ou em meio a um terreno declivoso que chegaria num deságue, ou dois planaltos que se encontrariam. A toponímia convida a um *aqui* corporificado, enquanto o objeto-mapa parece ter uma resposta prévia, que pode inibir, em alguma medida, uma eventual ida ao *aqui*.

Há, em boa medida, uma grande possibilidade de fabular com o *aqui* estando nele corporificado: ir ao lugar e imaginar as condições, situações, causas e tantas outras que fazem dele ser o que é. Se falarmos "Rua da Biquinha", a tendência é imaginarmos que, em determinada rua, há uma biquinha de água. Logo, se formos a essa rua e não encontrarmos uma biquinha, o que podemos pensar sobre este lugar? Foi o que aconteceu comigo, ao recuperar uma lembrança de ter vivido,[1] quando garoto, entre

1 Isto se deve por ocasião de uma reflexão coletiva da pesquisa que participo, com pesquisadores multidisciplinares de distintas instituições brasileiras, nomeada: "Várzeas urbanas: resiliência e diversidade em paisagens latentes", Chamada CNPq/MCTI Nº 10/2023 - Faixa B - Grupos Consolidados, realizada pela Unesp.

fins de 1980 até meados de 1990, numa rua que tinha esse nome: Rua da Biquinha. Somente anos depois fui saber seu nome oficial ser Rua Bolívia, e mais tardiamente, que a biquinha de que ouvia falar nunca fez parte fisicamente da minha vida, mas de meus pais.

Tal topônimo me acendeu uma fagulha desejosa de ir novamente a esse *aqui*, distante física e temporalmente. Escrevi um pouco de cabeça sobre o que me lembrava desse local, conversei com meus pais, li algumas coisas sobre ele. Após isso, acabei por ver, no Google Maps e Street View, como estavam as condições da rua. Completamente distinta do que imaginava, a rua estava ainda mais transformada, contendo agora um parque que supostamente valorizaria a água da biquinha, que nunca havia visto. A biquinha de minha memória não continha uma água saindo da bica, mas continha chuvas, enchentes, alagamentos, dias de banho de mangueira e de tanque. Essa memória aquosa me permitiu corporificar uma ida à Biquinha, questionar-me sobre no que o local se transformou e produzir um filme,[2] por meio do qual me pus a imaginar como poderia ser esse *aqui* da biquinha verdadeiramente aquoso e transbordado da memória de seus usuários, e não um parque cuja flora e terreno originais foram depauperados e transformados.

A biquinha reimaginada se transformou em um *aqui* fabuloso, distinto daquele previamente inscrito no mapa ou apresentado pelo projeto urbanístico e paisagístico executado para seu parque. Essa reimaginação não foi apenas uma ressignificação simbólica, mas uma abertura do próprio topônimo à sua condição essencial de *topos-nomos* – ou seja, do nome do lugar enquanto um campo de forças que oscila entre a estabilidade da designação e a fluidez das experiências que ali podem se desenrolar. Se, no geral, elementos geográficos determinam e fixam a nomenclatura de um território, conferindo-lhe um *aqui* reconhecível dentro de uma lógica cartográfica e histórica, entanto, podemos começar a questionar essa relação entre o nome e o lugar, abrindo espaço para reimaginar as condições que sustentam essa equivalência aparentemente natural, mas que é, na realidade, construída e negociada ao longo do tempo.

Nesse processo, podemos recorrer às importantes pistas deixadas pelos cartógrafos da psicologia, que subvertem a noção clássica de “método” (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2013), cuja etimologia, *metá-hodós*, significa “por meio do caminho”. Ao inverter essa lógica para *hodós-metá*, ou seja, “o caminho pelo meio”, vemos ser deslocada a evidência para a própria experiência da travessia, para o processo de errância e para a transformação contínua que ele implica. Tal perspectiva não apenas reposiciona o método como processo, e não como mera ferramenta de acesso a um resultado, mas também sugere uma abordagem mais sensível à produção de sentidos nos territórios habitados.

2 O filme “Memórias aquosas de uma biquinha reimaginada” pode ser visto em: https://www.youtube.com/watch?v=8hxM8E4JyC4. Acesso em 18/02/2025.

Pensar o *nomos-topos*, ou “o lugar do nome”, enquanto um *aqui fabuloso*, exige, colocar a dúvida antes da identidade: em vez de tomarmos como dado o nome que determina o lugar, podemos inverter a relação e perguntar sobre os processos que fazem com que um nome se materialize, questionando seu surgimento, permanência e desdobramentos. Esse exercício de reimaginação nos convida a estarmos corporificados no *aqui,* abrindo-nos às experiências que o constituem, e que, por sua vez, o fazem sempre outro. Trata-se de um *aqui* que escapa às limitações do objeto-mapa, pois não pode ser totalmente contido ou fixado: ele existe na interseção de vozes, percursos e narrativas que o refazem constantemente, tornando-o sempre inacabado e em contínua reinvenção.

Referências Bibliográficas

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano 1: artes de fazer.* Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

FRAMPTON, Kenneth. *História e crítica da arquitetura moderna.* São Paulo: Martins Fontes, 1997.

LE GUIN, Ursula. The Carrier Bag Theory of Fiction. In: LE GUIN, Ursula K. *Dancing at the Edge of the World: thoughts on words, women, places*. Tradução: Priscilla Mello. Revisão: Ellen Araujo e Marcio Goldman. Nova York: Grove Press, 1989, p. 17-24.

MUMFORD, Eric. *The CIAM discourse on Urbanism 1928-1960*. Cambridge: MIT Press, 2000.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana de. (org.). *Pistas do método da cartografia*. Porto Alegre: Sulina, 2013.

PICKLES, John. *Cartographic Reason, Mapping and the Geo-Coded World*. London: Routledge, 2004.

TALLY JR, Robert. *Spatiality (the new critical idiom)*. New York: Routledge, 2013.

WOOD, Denis. *The Power of Maps.* New York: Guilford Press, 1992.

SOBRE MANTOS E MUSEUS:

UM BREVE RELATO

GAËLLE DIAS AMBELAKIOTIS

Gaëlle Dias Ambelakiotis é belgo-brasileira e doutoranda em arqueologia amazônica na Universidade Paris 1 Panthéon Sorbonne. Por esta mesma instituição, é graduada em arqueologia, e possui mestrado em História do Patrimônio e dos Museus. Sua pesquisa tem como foco a ornamentação corporal da Amazônia antiga a partir do estudo de peças arqueológicas. Investiga também sobre as exposições e acervos de peças etnográficas e arqueológicas brasileiras nos museus europeus.

DAS QUESTÕES, VOL. 21, N. 1, DEZEMBRO DE 2025, P. [218—227].

Neste texto, em forma de relato, compartilho com o leitor as minhas observações sobre as formas como os mantos Tupinambá são expostos em três museus europeus, nas cidades de Copenhague, Bruxelas e Milão. Hoje símbolo de luta e resistência Tupinambá, o que nos diz a presença do manto nestas instituições? Quais discursos são criados e dados às peças? Qual história e para quem ela é contada? Nas salas cheias de objetos e de visitantes, sua presença não passa despercebida.

manto
tupinambá,
expografia,
museu.

*

Era abril de 2021, quando, terminando a graduação em arqueologia[1], comecei a pesquisar sobre os mantos Tupinambá. Logo em seguida, durante o meu Master 1, primeiro ano de mestrado na França, realizei várias pesquisas de campo onde visitei e estudei os mantos conservados nos museus de Copenhague, Milão, Bruxelas e Basileia. Nestas viagens, estudava cada centímetro das peças, contava as plumas, os nós, olhava para a preservação e os dispositivos de conservação dos mantos. Também estudei as museografias, os mecanismos elaborados por cada instituição para expor os mantos ou conservá-los em suas reservas técnicas. Olhei para os tipos de vitrine, se escolhiam mostrar o manto vertical ou deitado na horizontal, sua exposição à luz do sol, as fichas descritivas e tantos outros detalhes que compõem o campo de atuação em museologia e museus. No meio destas análises técnicas, exigidas pela minha área de atuação, cada visita foi acompanhada de momentos íntimos de encantamento, frustrações e alguns incômodos. Estas experiências deram luz à minha primeira dissertação de mestrado em Patrimônio e Museus[2]. Compartilho aqui alguns destes momentos e as percepções que tive das exposições que visitei. Dos quatro mantos que estudei, três estavam expostos nos museus de Copenhague, Bruxelas e Milão. Esta é uma reunião de notas de uma viagem para avistar os mantos e, quem sabe, o meu continente.

*

Para entender o lugar que ocupam os mantos nos museus europeus hoje, é importante falar da relação entre o povo Tupinambá e os europeus. Todos aprendemos que no dia 22 de abril de 1500, os portugueses chegam na costa brasileira. Os Tupinambá fazem parte dos primeiros povos a ter contato com os europeus desde o começo da invasão. Rapidamente, se espalha na Europa um imaginário discriminador do “selvagem”, influenciado em grande parte por textos publicados por missionários e viajantes. O exemplo mais marcante é o livro de Hans Staden que conta sua vivência como prisioneiro dos Tupinambá por nove meses, publicado em 1557. Ele conta em detalhes a realização do ritual antropofágico no qual o

1 Realizei minha graduação em arqueologia e o meu mestrado em História do Patrimônio e dos Museus, ambos na Université Paris 1 Panthéon Sobrbonne. Atualmente sou doutoranda em arqueologia na mesma instituição.

2 Na França, realizamos duas dissertações de mestrado, uma no Master 1 e outra no Master 2. No Master 1, defendi a dissertação intitulada « Les manteaux Tupi dans les musées européens: objets d’ethnographie, objets de Patrimoine ». Já a segunda, do Master 2, se intitula « La culture matérielle Karajá sous le prisme de la collection du Musée d’Art et d’Histoire de Bruxelles ». Ambas sob a orientação de Stéphen Rostain.

manto era usado. Acompanhados de desenhos e gravuras de Théodore de Bry, mas também de outros relatos como os de Jean de Léry, Claude d'Abbeville e André Thevet, estes textos espalham um imaginário das Américas, focalizado no canibalismo e no lado dito "selvagem" das populações. Como era de costume, uma rede de comércio foi criada para trazer objetos das Américas para Europa, incluindo mantos Tupinambá que se tornariam objetos de prestígio para se ter nas coleções. Isto explica diretamente a presença de peças nos acervos dos museus europeus que foram herdadas de coleções dos gabinetes de curiosidade e de coleções privadas da nobreza. Hoje, sabemos da presença de mantos espalhados nos acervos em Bruxelas, Paris, Basileia, Florença, Milão e Copenhague. Um destes mantos, conservado em Copenhague, foi recentemente restituído ao Brasil graças ao trabalho encabeçado por Glicéria Tupinambá[3].

É importante ter este contexto colonial em mente para entender o lugar que ocupam os mantos nas instituições museais hoje. Quais discursos são dados a estas peças e como elas são mostradas ao público europeu? Qual história e para quem ela é contada? Símbolo de luta e resistência Tupinambá, qual o lugar dos mantos na Europa?

*

O manto que ficava exposto no Museu Nacional da Dinamarca, hoje restituído ao Brasil, apresenta um estado de conservação excepcional. Não falarei aqui das qualidades e detalhes técnicos da fabricação desta peça, aspectos abordados em minha dissertação de mestrado[4]. Nosso foco será a sua exposição.

Ele fazia parte do percurso etnográfico do museu, percurso que se estende por dois andares e tem como objetivo expor as populações do mundo. Nesse espaço, o visitante entraria na pele de um viajante que faz a volta do globo. Proponho que nos focalizemos na sala brasileira do percurso etnográfico, onde ficava exposto o manto escarlate. Antes de começar, é importante deixar claro que a descrição a seguir se baseia nas observações realizadas em fevereiro de 2022 e podem não ser mais de atualidade. Apesar disto, elas nos permitem refletir sobre a importância da museografia e dos discursos veiculados pelas instituições, mas também

3 Glicéria Tupinambá é uma artista, pesquisadora e liderança da Terra Indígena Tupinambá de Olivença, no sul da Bahia. Ela viaja o mundo ao encontro dos mantos Tupinambá e confecciona novos mantos a partir de suas experiências. Defendeu recentemente o seu mestrado no programa de pós graduação em antropologia social do Museu Nacional/UFRJ.

4 Ver "Les manteaux Tupi dans les musées européens : objets d'ethnographie, objets de Patrimoine", dissertação de mestrado, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, defendida em junho de 2022.

os discursos dados às peças expostas. Fica então aqui o registro de uma experiência que nunca mais será a mesma.

Na época da minha visita, a sala apresentava cinco vitrines que expunham principalmente peças plumárias. As vitrines eram divididas por temáticas e davam informações muito gerais, sem instruir qualquer data ou nome do grupo que deu origem às peças. Isto valia também para o manto Tupinambá, exposto ao lado de um arco e flechas em uma vitrine dedicada à caça, com uma ficha técnica que sequer mencionava os Tupinambá. Além do problema de contextualização das peças, o discurso emitido pelos poucos painéis explicativos contribuía à propagação de um pensamento hoje obsoleto que não faz distinção entre os diferentes povos indígenas e os coloca todos na mesma categoria do "exotismo".

Além das cinco vitrines, a sala estava recoberta de obras do pintor Albert Eckhout[5], encarregado de produzir uma série de pinturas que refletiriam a vida na América do Sul em seus sete anos como membro da missão científica de Willem Piso[6]. Seus quadros do século XVII representam cenas ditas "cotidianas" da vida das populações Tupinambá, Tarairiú e Africanas. No entanto, ele pinta os indivíduos mais de um século após a primeira chegada europeia e vemos claramente as mutações culturais influenciadas/impostas pelos colonizadores. Eckhout pintou seus quadros nos anos 1640 e representa indivíduos com roupas brancas, às vezes com alguns adornos, contrastando então com as vitrines cheias de plumas. Na sala, uma obra chamou a minha atenção, a *Índia Tarairiú (Tapuia)*, pintada em 1641. Nela, vemos uma mulher segurando uma cesta cheia de membros humanos cortados. Ironicamente, o seu olhar está direcionado para o manto Tupinambá, observando-o atentamente. Não sei em que medida este detalhe é intencional ou não, acredito que não o seja. De qualquer maneira, ela está lá, vigiando atentamente o manto. Como uma sentinela, que não perde de vista a vista.

Ao atravessarmos a sala e, ao observarmos as peças nas vitrines, temos a sensação de estarmos nós mesmos sendo observados de todos os lados. O que me olha? De onde olhar o que me olha? Nesse encontro de tempos distintos, os objetos sussurram histórias.

Depois de horas passadas estudando cada aspecto, cada nó, contando o número de plumas no manto, decidi sentar e observar os visitantes, a maioria dinamarqueses que vinham em família, em casal ou sós. Apesar da então falta total de contextualização, o manto Tupinambá era sem dúvida alguma a estrela da sala. Enquanto a maioria passava alguns

5 Na exposição, estas pinturas estão acompanhadas de um vídeo explicativo.

6 Willem Piso era médico e naturalista holandês. A pedido de Mauricio de Nassau, então governador da colônia holandesa do Brasil, montou uma expedição composta por cientistas e artistas para registrar e conhecer a geografia do Brasil. Esta viagem deu origem às pinturas de Albert Eckhout.

segundos olhando as vitrines, o manto tinha direito a vários minutos, a discussões, a questionamentos. Observei crianças encantadas com a presença do manto Tupinambá, impressionadas com suas plumas escarlates de guará. Imagine se alguma explicação fosse associada à peça na época? Não voltei ao museu desde 2022 mas fui informada que, desde o retorno do manto ao Brasil, um outro manto fica agora exposto nesta vitrine e acredito que a ficha técnica que o acompanha foi atualizada para oferecer mais contextualização.

Na entrada da sala, o manto se posiciona como um guardião, vigiando e protegendo todas as peças. Hoje no Brasil, este manto representa um símbolo da luta Tupinambá, que por muito tempo foram considerados como extintos. Isto acentua ainda mais a importância do retorno do manto e o trabalho de Glicéria como um símbolo de afirmação. Afirmação de existência, de ter sua existência reconhecida, de ter o espaço para transmitir e afirmar sua própria história.

Cada experiência visitando um manto Tupinambá é única. Cada museu tem o seu próprio ambiente, a sua própria expografia e suas próprias prioridades e pontos de vista. Convido o leitor a sair das terras dinamarquesas e pousar em Bruxelas, onde encontramos o nosso próximo manto.

*

O manto de Bruxelas é o maior exemplar de todos e é composto de uma junção de duas peças separadas, o que lhe confere o seu tamanho de quase dois metros. Ele fica em uma das salas de exposição do Museu Real de Arte e de História de Bruxelas. Lembro a primeira vez que entrei neste museu, que hoje conheço muito bem. O prédio é grande e expõe artefatos de todos os continentes. Pensava que teria que procurar o manto por um tempo pois errei de direção quando me indicaram onde encontrá-lo. Abri uma porta sem saber se estava no caminho certo. De repente, para a minha surpresa, me vi face a face com o manto Tupinambá e, por alguns segundos, parei de respirar. Em uma sala do percurso museográfico dedicado às Américas, exposto dentro de uma grande vitrine no centro do espaço, o visitante se depara, como eu, cara a cara com ele. A sala é calma, escura, com as luzes projetadas para as peças expostas nas vitrines. No meio dos adornos, instrumentos e armas nas paredes, o manto é como uma aparição. Dentro de um museu enorme, com artefatos de todos os períodos e de todos os lugares do mundo, o manto nos convida a pausar, respirar e observar. Protagonista claro da exposição, este manto escarlate híbrido torna impossível ao visitante de ignorá-lo. Ele está lá, imóvel e em silêncio, sob a luz dos projetores.

Para finalizar nossa viagem, proponho irmos mais ao sul para visitar o manto que está guardado em Milão em um ambiente muito diferente.

*

O Manto Tupinambá de Milão está conservado na Pinacoteca Ambrosiana, pertencente à Biblioteca Ambrosiana fundada em 1607 pelo Cardeal Federico Borromeo. A Pinacoteca foi fundada em 1618 e foi inicialmente pensada para acolher a coleção de pinturas, desenhos e estátuas do cardeal. O espaço se transformou hoje em um museu e expõe principalmente pinturas, incluindo o esboço em desenho do famoso afresco *Escola de Atenas* de Raphaël que está no Vaticano. Em meio a pinturas, esculturas, manuscritos e desenhos, alguns objetos qualificados de "curiosidades", termo utilizado pela instituição[7], estão presentes em diversas salas do percurso museográfico, provenientes principalmente da coleção de Manfredo Settala. Em uma destas salas se encontra um manto Tupinambá. Exposto dentro de sua vitrine, está colocado de forma a ser um elemento central da sala. Ele está acompanhado por uma ficha explicativa que o descreve como "Manto cerimonial Tupinambá", e que dá informações sobre sua aquisição por Settala, uma menção de sua restauração em 2018, e o associa a um rito canibal. Colocado em uma vitrine horizontal, no meio de quatro colunas, no centro da sala, o visitante pode observar a peça de todos os lados. Sua posição me lembrou os túmulos dos reis ou de pessoas importantes que encontramos nas catedrais, sempre colocados em posição central no espaço. Essa percepção se reforça quando observamos o manto do andar de cima, onde, se olharmos para baixo, o vemos em sua vitrine. Nesse olhar zenital, o manto adquire outra dimensão.

Com esta descrição que, até o momento, pode ser considerada como clássica, convido o visitante que me acompanha neste texto a prestar atenção nos demais objetos presentes na sala. Na entrada, temos uma variedade de peças relacionadas ao tema da viagem e da navegação, de astrolábios a esferas armilares. Associados ao manto, estes instrumentos criam um discurso ligado aos viajantes europeus que trouxeram objetos de terras longínquas, testemunhos de populações distantes. Ao lado do manto, encontram-se, para a minha surpresa, o corpo de um mamífero e um chifre de cervo. Ainda na mesma sala, vemos pinturas representando cenas religiosas. Não pude deixar de notar que a disposição do manto faz com que seu capuz aponte diretamente para a *Ascenção da Virgem* de Giovanni Agostino da Lodi. Novamente, não sei se este detalhe é intencional. Mas ele está lá.

Penso que esta sala merece ser discutida. A mensagem dada é a de um gabinete de curiosidade, onde não há nenhuma relação entre os objetos expostos, a não ser sua ligação com a ciência para os astrolábios e animais, ou ao "exótico" com o manto Tupinambá, ou à religião com as pinturas. Há

7 Convido a acessar o site da instituição para mais informações.

uma clara analogia com as viagens de exploração e a importação de todos os tipos de objetos e "curiosidades". Para o caso específico do Brasil, uma das consequências diretas destas navegações foi a chegada dos jesuítas com o objetivo de evangelizar as populações indígenas. Os jesuítas também são considerados responsáveis pelo envio de vários objetos para a Europa, estimulando então o colecionismo de objetos das Américas também pelo clérigo de Roma (Buono, 2007, p. 212). Eu vejo no cenário desta sala uma alusão, voluntária ou não, a este contexto de cristianização do Brasil colonial. Recriaram um gabinete de curiosidade e o manto não é nada mais que um objeto exótico, um representante de uma cultura longínqua, do Outro. Mais uma vez, visualmente, o manto é a figura central da sala. Como um túmulo, ele permanece sob a guarda do busto de Giovanni Calbiati, prefeito da Ambrosiana no começo do século XX, no meio de animais, astrolábios e santos, bem longe de sua terra de origem.

*

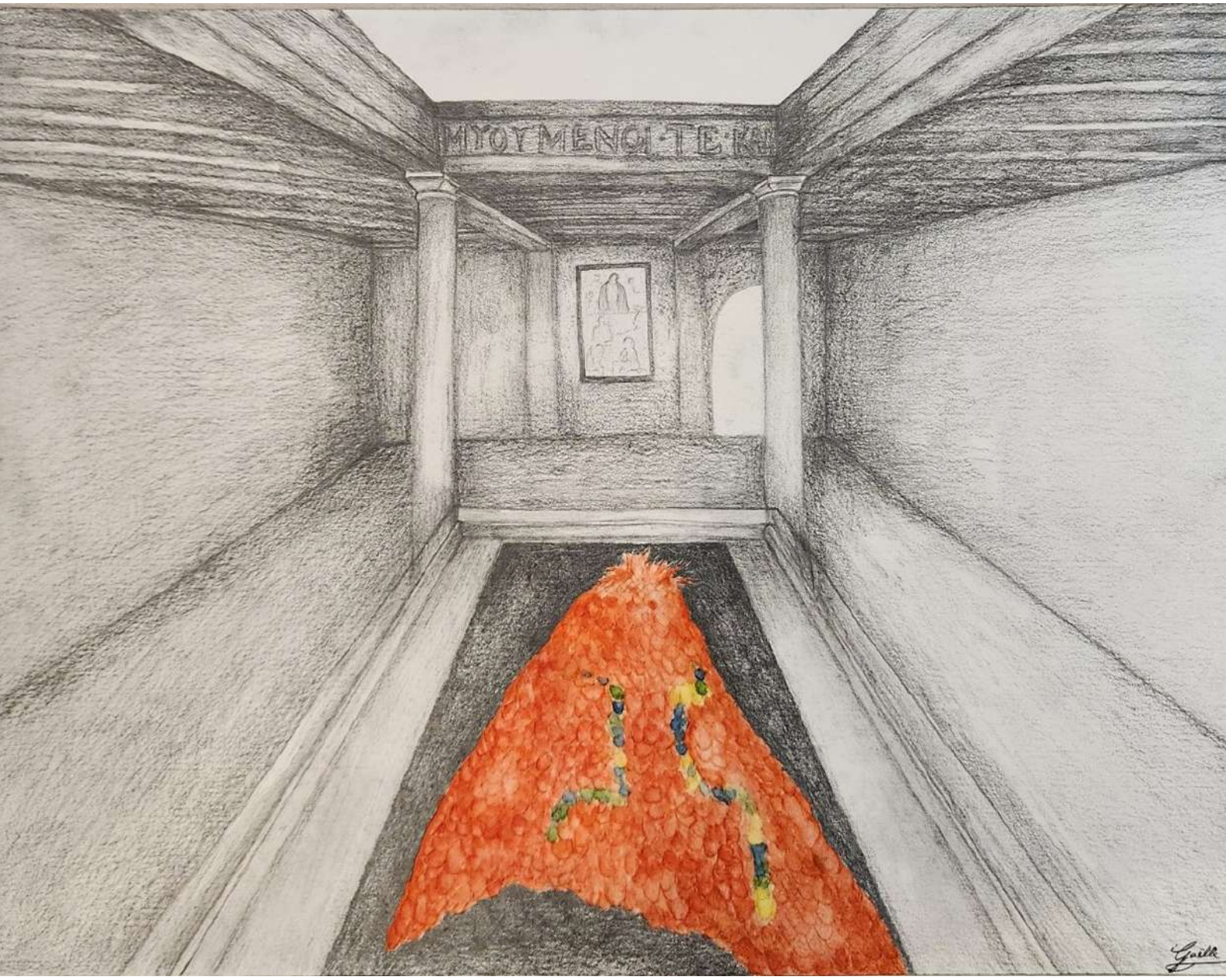
Lado a lado, estes três exemplos nos mostram escolhas museográficas muito diferentes. Em Copenhague, o manto era apresentado como peça etnográfica no meio de diversos objetos de culturas diferentes do Brasil não referenciadas. Ele agia como guardião da sala. Em Bruxelas, ele é uma presença, ele pede silêncio. Em Milão, ele está vagando em território desconhecido. Exposto fora de seu contexto, este manto parece estar perdido no meio da instituição que é a Pinacoteca Ambrosiana, como um estrangeiro retido em território distante.

Os acervos etnográficos, principalmente os conservados na Europa, trazem muitos questionamentos éticos, com peças muitas vezes provenientes de espoliações. Vemos hoje um crescimento do pensamento decolonial, onde exigimos reparações históricas e uma mudança na maneira de escrever a História. Os museus etnográficos, criados nos anos 1800, têm o dever de se adaptar a estas mudanças e reconhecer sua parte de responsabilidade na propagação de discursos, pensamentos e ideologias coloniais. Com o movimento decolonial, populações por muito tempo marginalizadas (re)afirmam cada vez mais sua existência, sua independência e sua história. Uma parte desta história fica preservada nos objetos. Como fazer quando não se tem acesso a estes objetos? É tempo de repensar a noção e o papel do museu etnográfico europeu, que ele se torne um lugar de informação não só sobre cultura material, mas sobre os desafios contemporâneos dos povos que produziram estas peças. O museu etnográfico precisa se inscrever na contemporaneidade. É imprescindível, como nos ensina Edouard Glissant (2023, p. 140-141), complexificar o interior dos museus, multiplicar o número de mundos dentro dos museus.

Pouco tempo após defender minha dissertação, tive o prazer de conhecer e trabalhar com Glicéria Tupinambá em uma de suas viagens a

Copenhague. Glicéria conduz sua pesquisa em busca dos mantos Tupinambá na Europa com um ponto de vista e uma perspectiva que lhe são únicos. Seu trabalho é fundamental. No meio destes acervos e exposições, o manto é sempre central. Nas salas cheias de objetos e de visitantes, sua presença não passa despercebida. Ele nos diz, estou aqui.

FIGURA 1
MANTO TUPINAMBÁ APONTANDO A ASCENÇÃO DA VIRGEM,
GIOVANNI AGOSTINO DA LODI, 1515-1520
DESENHO: G. DIAS AMBELAKIOTIS



Referências Bibliográficas

BUONO, Amy. *Feathered Identities and Plumed Performances: Tupinamba Interculture in Early Modern Brazil and Europe*, tese de doutorado, University of California, 2007.

DIAS AMBELAKIOTIS, Gaëlle. *Les manteaux Tupi dans les musées européens : objets d'ethnographie, objets de patrimoine*, dissertação (mestrado Patrimônio e Museus). Paris: Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, 2022.

GLISSANT, Edouard; OBRIST, Hans Ulrich. *Conversas do arquipélago*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2023.

JESUS DA SILVA, Glicéria. Arenga Tata Nhee Assojoba Tupinamabá. *Tellus*, 21, n. 46, 2022, p. 323–339. DOI: 10.20435/tellus.v21i46.816.

LÉRY, Jean de.*Histoire d'un voyage faict en la terre du Brésil : autrement dite Amérique* [online]. 1578. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54640v.

STADEN, Hans. *Nus, féroces et anthropophages*. Paris: Editions Métailié, 2021.

PALAVRA OU ÁRVORE

GÊ ORTHOF

Gê Orthof é artista e professor no Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília onde coordena o grupo de pesquisa Da condição anfíbia: a-método-artifício. Nasceu às 23h30 na fria neblina das montanhas, onde sua avó Gertrud Alice o ensinou a conversar em silêncio. Curiosamente, antes disso, nasceu em 1836 na Dinamarca pelas mãos de Hans Christian Andersen. Entre uma página e outra realizou Doutorado em Artes Visuais na Columbia University- NYC e Pós-Doc no Museum of Fine Arts - Boston e na Penn State School of Visual Arts. Orthof é um dos vencedores do Prêmio Marcantonio Vilaça e duas vezes indicado ao Prêmio PIPA, além de conquistar o prêmio APCA-SP. A escrita sempre esteve presente de forma fragmentada em suas obras, que incluem desenhos, pinturas e instalações. Agora, esses fragmentos ganham autonomia em forma de livro.

DAS QUESTÕES, VOL. 21, N. 1, DEZEMBRO DE 2025, P. [228—254].

Poema_desenho_distração sobre a provocação tempo_espacial sobre o intervalo entre o antes e o depois diante de uma bifurcação existencial.

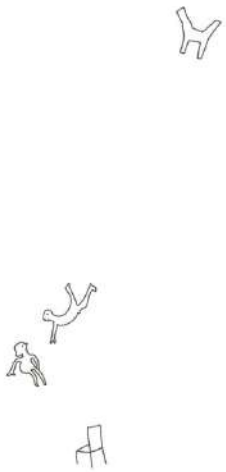
poesia,
desenho,
bifurcação,
miniatura,
devaneio.

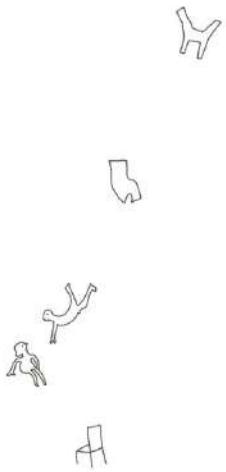
_aqui é palavra ou árvore:?

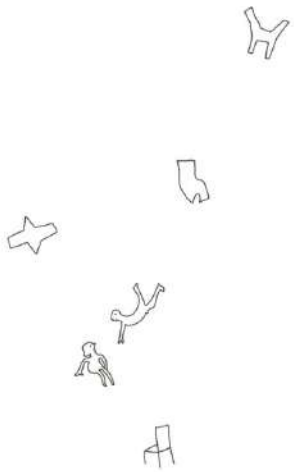
pela estrada, um menino carrega um estilingue no bolso

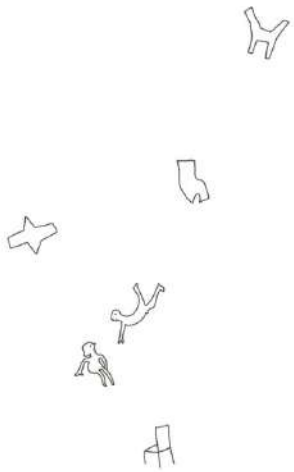
é palavra, ou é árvore

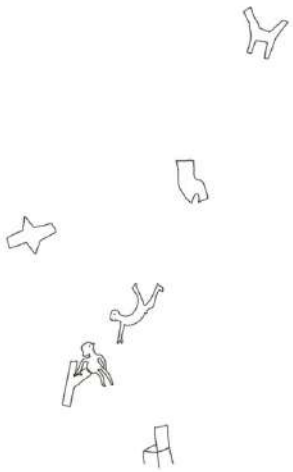
_ a poesia?











carnaval _2025

AQUI CABE UMA PRAÇA

GU DA CEI

Gu da Cei é filho de maranhenses, artista visual, produtor cultural, bacharel em Comunicação Organizacional e mestre em Artes Visuais pela Universidade de Brasília e um dos fundadores da Galeria Risofloras. Desenvolve o seu trabalho artístico no âmbito da intervenção urbana, instalação, poesia, performance e vídeo, além de buscar compreender as possibilidades dialógicas entre processos históricos e contemporâneos da fotografia, bem como seus espaços de exibição e circulação. Discute vigilância, imagem, direito à cidade e transporte coletivo. Ganhou Prince Claus Seed Awards 2023 e o 3º Prêmio de Arte Contemporânea Transborda Brasília. Integra a coordenação do Festival Foto de Quebrada e alguns de seus trabalhos também podem ser conferidos no livro “O Direito Achado na Rua: Introdução Crítica ao Direito à Comunicação e à Informação”.

DAS QUESTÕES, VOL. 21, N. 1, DEZEMBRO DE 2025, P. [255—260].

Na Caixa D’Água de Ceilândia cabe uma praça. Intervenção urbana sobre o uso do espaço público na periferia. Uma reflexão sobre o direito à cidade e a ausência de infraestrutura de lazer e convivência. Na ausência, há um convite à imaginação e reivindicação.

intervenção urbana, praça, ceilândia.

Aqui cabe uma praça

Aqui cabe uma praça
Marechal
444731

Aqui cabe uma praça
OZ MUDANÇAS
593/9343032

E O RIO SE CHAMAVA NUVEM

PAISAGEM SONORA

IANNI LUNA

Ianni Luna é artista, educadora e pesquisadora do som. Seus trabalhos elaboram mundos imersíveis na articulação entre arte, tecnologia e ficção. A partir da escuta enquanto conceito estético, desenvolve projetos que operam a partir da noção de ambiente. Desde 2012 expõe instalações, vídeos e performances sonoras. É pós-doutora em Artes e bacharel em Artes Visuais e em Antropologia, todos pela UnB.

DAS QUESTÕES, VOL. 21, N. 1, DEZEMBRO DE 2025, P. [261—263].

‘E o rio se chamava nuvem’ é uma composição em paisagem sonora que opera desde uma escuta para a imaginação sônica, tensionando elementos de uma realidade auditiva aumentada. Aqui ressoam as palavras de Heráclito, o Obscuro, segundo as quais *“não se pode entrar no mesmo rio duas vezes”* e coloca-se a questão da impermanência, que, como uma fenomenologia de mergulho, remete ao presente do instante.

paisagem sonora, escuta, imaginação sônica, síntese sonora, fenomenologia.

Aqui,
Se a gente olha pro horizonte,
É um céu que parece um rio.
E o rio se chamava nuvem.
As formas nascendo e morrendo,
sendo outras,
as mesmas...
Foi de dentro da nuvem
que surgiu o primeiro peixe.

INSTRUÇÕES SOBRE A PROPOSTA:

A paisagem sonora surge a partir do poema acima.
Sugere-se que a escuta seja com fones de ouvido.

ESTAR AQUI

IRACEMA BARBOSA

Iracema Barbosa é artista visual há mais de trinta anos, formada na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, foi assistente de ateliê do artista neoconcreto Aluisio Carvão, e tem sua formação teórica orientada pelo crítico brasileiro Ronaldo Brito. Iracema, entre 2000-2013 morou na região de Paris e, entre 2014-2024, em Brasília, onde foi professora da Universidade Nacional de Brasília (UnB). Artista, com trajetória bastante experimental, transita entre pinturas, desenhos, objetos, vídeos, instalações, entre outros, com numerosas obras em acervos, tais como do Conseil Départamentale du Val-de-Marne, na França, do Instituto de Geociências da Universidade Autônoma do México (UNAM) e do Museu Nacional da República em Brasília.

DAS QUESTÕES, VOL. 21, N. 1, DEZEMBRO DE 2025, P. [264—266].

Poema sobre o aqui ser só estar aqui.

aqui,
é,
só,
estar,
aqui.

aqui é aqui

é só é só

estar é só estar

só aqui só aqui

é só estar só só

aqui é estar só estar

é ar ar

estar aqui é só estar aqui é só estar

AQUÍ

JAZMÍN ANAHÍ ACOSTA

Doctora en Filosofía, Universidad Nacional de Córdoba. Ensayista, investigadora, poeta. Integró diferentes equipos de investigación en las Áreas de Filosofía y de Letras del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades (CIFFYH, UNC). Actualmente es miembro del Grupo de Estudios en Teoría Política “Arqueologías del Porvenir” (CIECS, CONICET, UNC).

DAS QUESTÕES, VOL. 21, N. 1, DEZEMBRO DE 2025, P. [267—271].

El poema discurre entre diferentes tiempos y espacios. Es la cartografía tentativa de un presente como compost de estratos, de acontecimientos de diferentes escalas: íntimos, individuales, cósmicos. Insinúa el peso de la huella humana y la contaminación, inquiere por la falta de valor para afrontarlas. "A vuelo de pájaro" alude a la sombra del extractivismo, componiendo una forma posible del aquí donde la figura del colibrí contrarresta desde una velocidad otra un presente de tiempos acelerados.

memória,
comunidade,
pertencimento,
paisagem,
resistência.

¿Es aquí adonde el colibrí se posa
en medio de algún corazón reverdecido?

Es aquí
adonde el sol me duele
detrás de mi cobardía

Es aquí,
en medio de la noche
del mamífero terrestre,
aquí en medio
del oscuro tremolar
de sus raras intenciones

No es allí donde la vida ciega
compite todavía con el asfalto.
Es aquí en el esqueleto
de esa sórdida palabra
que se me murió en la garganta
temblando de miedo

Es aquí
adonde el canario minero
jamás regresa,
el secreto de los gases
y la tierra
grabado en los pulmones

No es allí
adonde el iris se enreda
en sus propios juegos de arcos;
es más allá de la sombra
que dibuja en el suelo
cualquier manada

Es allí donde los dinosaurios
corrieron desgarrados
hacia el abismo,
el polvo del gran cometa
destrozándoles los ojos

Y es aquí también
donde el colibrí se posa
en medio de algún corazón reverdecido

Es aquí
donde no hay aire
ni espacio
Donde hay huellas y nubes
gigantes por todas partes,
Y quizá algunos días
Y quizá algunas flores
Y quizá en las últimas mareas
los últimos caracoles

Es aquí,
mañana

JÚLIA DE CARVALHO HANSEN

Júlia de Carvalho Hansen nasceu em São Paulo, em 1984. Publicou, entre outros livros, *Alforria blues ou poemas do destino do mar* (2013), *Seiva, veneno ou fruto* (2016) e *Romã* (2019), pela Chão de Feira. Formada em letras pela Universidade de São Paulo (USP), é mestre em estudos literários pela Universidade Nova de Lisboa. É poeta e astróloga.

Em dezembro de 2024, o Vaga-Mundo Poéticas Nômades convidou a poeta Júlia de Carvalho Hansen para estar conosco neste dossiê. Recebemos a seleção de poemas feita pela autora e, com alegria, compartilhamos o aqui das próximas páginas.
Os poemas integram o livro *Ano Passado*, publicado pela Editora Nós em 2025.

11 de março

Na minha terra as florestas chovem
o meu pequeno cão teme as tempestades
os trovões lhe dizem coisas
que estouram os tímpanos
parte de mim tem pena
da ingenuidade
do cachorrinho
outra parte pensa que é minha
a ingenuidade de não ter instintos
afinal as tempestades estão cada vez mais severas
quando não chove os incêndios estão em toda parte
nós somos os filhos da transição
os nossos pais e antes ainda os nossos avós
destruíram o tempo e o espaço
assim como nós os destruímos
também.

quinta-feira

O dia seguinte de te ver enfim é feito.
Parece que a gente tomou cogumelo na floresta.
A órbita do mundo girou, eu girei
com os olhos fixos em você e na cadência do mundo
eu me deitei, eu descansei – eu enfim sonhei.
Um resto de folhas pousou na minha cabeça
e agora quando penteio as fibras do meu cabelo
os fios são vegetais em um processo de compostagem
acontecendo na luz que antecede a minha cabeça.
Puxo uma das folhas, olho detidamente para ela.
É sempre assim: finalmente entendo alguma coisa.
Isto quer dizer: estamos virando adubo!
Que tempos! Adubos num poema de amor!

1 de outubro

Seremos em breve
todos Ulisses
buscando a Terra
pra regressar.

A primavera trouxe a chuva.
Impressionante a chuva.
Faz as coisas começarem a desaparecer.
Faz as coisas começarem a brotar.

CARTAS

LETÍCIA MIRANDA

Poeta, artista visual e professora. Vive e trabalha em Brasília. É co-fundadora e integrante do Clube de Colagem de Brasília (CCBSB), do grupo Antiquário, onde atua ao lado do músico Lucas Marques e do Coletivo Zarafas. É formada em Letras Português pela Universidade de Brasília (UnB) (2017), especialista em Fotografia pela Faculdade Unyleya e Espaço f/508 de Cultura (2019), mestra em Artes Visuais pela UnB e atualmente doutoranda do mesmo programa. Seus trabalhos relacionam poéticas e linguagens (como poesia, colagem e fotografia) a fim de encontrar rastros e traços de um mundo possível.

DAS QUESTÕES, VOL. 21, N. 1, DEZEMBRO DE 2025, P. [278—284].

Considerando a possibilidade de dialogar com um ser misterioso, quatro cartas são escritas - a conversa se dá a partir do desejo. A proposta consiste em reunir cartas enviadas a uma mulher chamada Francisca. Um nome comum, para uma realidade comum - o apagamento da herança feminina dentro das famílias afro-brasileiras. Essa mulher aparece como um oráculo, como uma ponte para o desconhecido, ao mesmo tempo que provoca pensamentos reflexivos sobre a investigação sugerida. O "aqui" é elaborado a partir da tentativa de estabelecer um diálogo com Francisca, mesmo sem obter nenhuma resposta - as datas e o local marcam a presença do corpo no tempo e no espaço. O mistério ao redor dessa personagem é a sustentação e a causa das cartas.

cartas,
invenção,
herança
familiar,
mulheres.

DISTRITO FEDERAL, 03 DE JANEIRO DE 2025

Cara Francisca,

Você pode me ouvir?
Não sei como vão as coisas por aí, não tenho tido notícias suas. As pessoas ao meu redor parecem ter deletado toda e qualquer informação sobre você. Por isso, te escrevo.

Conseguiu encontrar o caminho para casa?

Recentemente perguntei ao meu avô como era a vida na juventude, como eram os anos 50. Ele abandonou todas as histórias sobre a vó Rosa. Só se lembra de si mesmo... que profunda frustração. Tudo que tenho encontrado são rostos tristes, meio sérios e poucas palavras. Ninguém diz nada sobre ela. É como se fosse um nome maldito.

Ela, silenciosa, sentenciada a ser só - morta ou viva. Calada. Interrompida. Sem grandes feitos e sem grandes histórias. Uma mulher deixada à própria sorte. Gostaria de ter perguntado a ela: como foi engolir o silêncio a vida toda?

O que você acha que ela diria?

Por favor, me mande alguma notícia dela, uma história, algum tipo de rastro... se possível uma lembrança que me ajude a refazer a cadência de sua voz. As coisas aqui seguem pulsando, mas achar palavras pra tanto vazio dói os dentes - eu tenho bruxismo.

Tenho me lembrado de um de seus ensinamentos. Escrever, de fato, tem sido um ato de sobrevivência, um modo de ser menos só. Se a vó Rosa tivesse um diário... talvez tivesse resistido ao tempo.

O “se” causa muita angústia. O que preciso é pensar com lucidez, situar o corpo no mundo.

Você me ajuda a dar pé?
Espero ter notícias suas!

Com amor,
Letícia

DISTRITO FEDERAL, 20 DE JANEIRO DE 2025

Cara Francisca,

Espero que esteja bem. Não sei o que houve, mas não tive nenhuma resposta sua sobre a minha última carta. Tomara que eu não tenha errado o seu endereço. Por aqui as coisas vão indo. Tenho tido muita dor de cabeça, parece que algo foge dos meus olhos e meu cérebro dilata. Isso tem me feito pensar na transição da vegetação. Você sabe, estou me preparando para viajar até a Bahia. Saio daqui do cerrado (comido pela soja) e vou para a caatinga (devorada pelo tempo e pelo homem). Essa alteração, certamente, vai causar algo no meu corpo.

A vó Maria tinha grande sensibilidade no topo da cabeça. Ela entenderia o que quero dizer. Você já conversou com ela sobre isso? Preocupação também atola a mente. Imagine ela, quantas questões não tinha... Onze filhos no mundo... onze! Deixá-los não deve ter sido fácil. Ela também foi carcomida por aquele câncer. Os filhos ficaram um tanto desamparados, atordoados, sem chão. Penso que *perder a mãe* é como esquecer o caminho de casa. Vai ver é por isso que insisto em saber se você conseguiu chegar.

Não tenho dúvida de que a casa é um alicerce, ela amarra o tempo, o corpo... Amarrar pode não ser o verbo adequado... O que quero dizer é que a casa dá contorno e isso tem me faltado. O passado não tem nos oferecido muito alento. Minha sensação é que o corpo se dobra com o tempo. Mas deixemos essas angústias filosóficas para quando nos encontrarmos. Quero te atualizar do que tem acontecido aqui.

O vô Silvio vai embora em breve. Foi para Sobradinho há umas semanas, de lá vai voltar pra Bahia. Acho que não vou mais vê-lo por aqui. Não tivemos chance de nos despedir. Nem sei se queria. Claro que amo meu avô, mas ainda não o perdoei pelas palavras enrijecidas sobre a vó Rosa. Essas histórias mal contadas me remetem ao que Grada Kilomba diz no prefácio de “Peles negras, máscaras brancas”, *algo é tornado ausente* até que deixe de existir. Eu revogo essa sentença. Minha avó não será jogada nesse lugar. Ela há de permanecer. Eu vou seguir insistindo.

Desculpa se tenho te feito muitas perguntas e aberto muitas lacunas (na esperança de você preencher), mas você é a pessoa mais próxima do olho desse furacão. Você é meu oráculo, sempre olhando pro passado para ver melhor. Enquanto espero um sinal seu (aprendi a ler fumaça recentemente) vou tentando executar alguns movimentos - o que veio antes deixa pistas.

Com amor,
Letícia

DISTRITO FEDERAL, 24 DE FEVEREIRO DE 2025

Cara Francisca,

Passam os dias e me questiono se você me lê. Certa vez disseram que seus olhos são diligentes. Minhas palavras encontram esse zelo?

Há algumas semanas foi meu aniversário. Uma dor no joelho me impediu de comemorar como tinha planejado. Acabei ficando em casa, de molho, lendo e escrevendo, vivendo o ordinário nesse dia de virada... paciência. 24 anos atrás comemorei na casa da vó Rosa. Mamãe fez um bolo de chocolate que vovó não comeu. A crendice dela não lhe permitia - chocolate à noite faz mal, era nisso que ela acreditava.

Gosto dessa história. Imagino ela recusando o bolo e apenas observando todos comendo, como quem admira o tempo correr. Digo *imagino* porque essa lembrança não é minha. Minha mãe e meu pai me contaram. Você foi lá nesse dia? Não lembro de te ver e como pode ver, a memória de uma criança de 5 anos é vacilante.

De quais outras coisas vó Rosa não gostava ou tinha medo? A lista de superstições devia ser longa. Arrisco dizer que ela temia falar.

Tenho pensado na cadência da voz (às vezes é só um pensamento sobre silêncio). Como será que falavam as iniciadoras do meu mundo? A Letícia de 5 anos, por outro lado, só se perguntava como era crescer com vó.

E você? O que tem a dizer sobre suas iniciadoras?

Há alguns meses você me incentivou a te escrever - a princípio, não entendi sua obsessão com as cartas - e agora tenho receio de ser repetitiva, mas endereçar cartas é sobre isso também. Nos confidenciamos. Afinal, como lembrar do que lhe enviei? Confiei aos seus olhos atentos às minhas palavras.

Com amor,
Letícia

DISTRITO FEDERAL, 14 DE MARÇO DE 2025

Cara Francisca,

Minha alegria é triste.

O tempo tem sido rígido. Os períodos simples parecem bons companheiros de pés cansados, mas não ajudam muito. Preciso recorrer a muitas ações para dar conta do sufocamento que tenho sentido. Pareço faltar a mim mesma - é preciso coragem para admitir. Quando essa sensação chega desejo ficar só, comer minha melancolia devagar. Hoje estou aqui, sentenciada a ser quem sou.

Você deve saber (ou ter percebido) que tenho me desgastado com o silêncio ao redor de minhas avós. Me irrita, profundamente, notar o desdém. Poderia acabar essa carta aqui. Mas insisto em falar. Pra quê tanta teimosia? Talvez eu deva deixar as palavras falharem e ficarem pelo caminho, seria mais sensato não me comprometer tanto... O problema é que a linguagem me puxa - esse lugar traiçoeiro. Recorrer às palavras ainda é um jeito de existir.

Se falo tanto é por querer ir contra o veneno que Rosa e Maria comeram: o silêncio. Insisto na voz e na sonoridade, na ideia de que algo pode quebrar o vazio, o nada onde essas histórias foram escritas. A cada carta que te escrevo constato a vontade de estruturar esses enredos a partir dos rastros sonoros. O que elas diriam?

Dizer algo sobre estar aqui é uma tentativa de encontrar a voz.

Talvez eu só esteja tentando me achar por meio delas ou talvez eu esteja tentando vingá-las ou talvez eu esteja tentando entender o que fazer com tantas agulhas no palheiro.

Francisca, o que há no fim desse redemoinho?

Se puder, me sopra uma palavra.

Com amor,
Letícia

Companheiros de escrita

BETHÂNIA, Maria. *As canções que você fez pra mim*. Rio de Janeiro: Polygram, 1993, MP4 (3:44).

FANON, Franz. *Peles negras, máscaras brancas.* Trad. Sebastião Nascimento e colaboração de Raquel Camargo; prefácio de Grada Kilomba; posfácio de Deivison Faustino; textos complementares de Francis Jeanson e Paul Gilroy. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

GARCIA, Marília. *Parque das Ruínas*. São Paulo: Luna Parque, 2018, p.25.

HARTMAN, Saidiya. *Perder a mãe: uma jornada pela rota atlântica da escravidão.* Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2021.

WALKING FINDINGS

LIGIA SATO

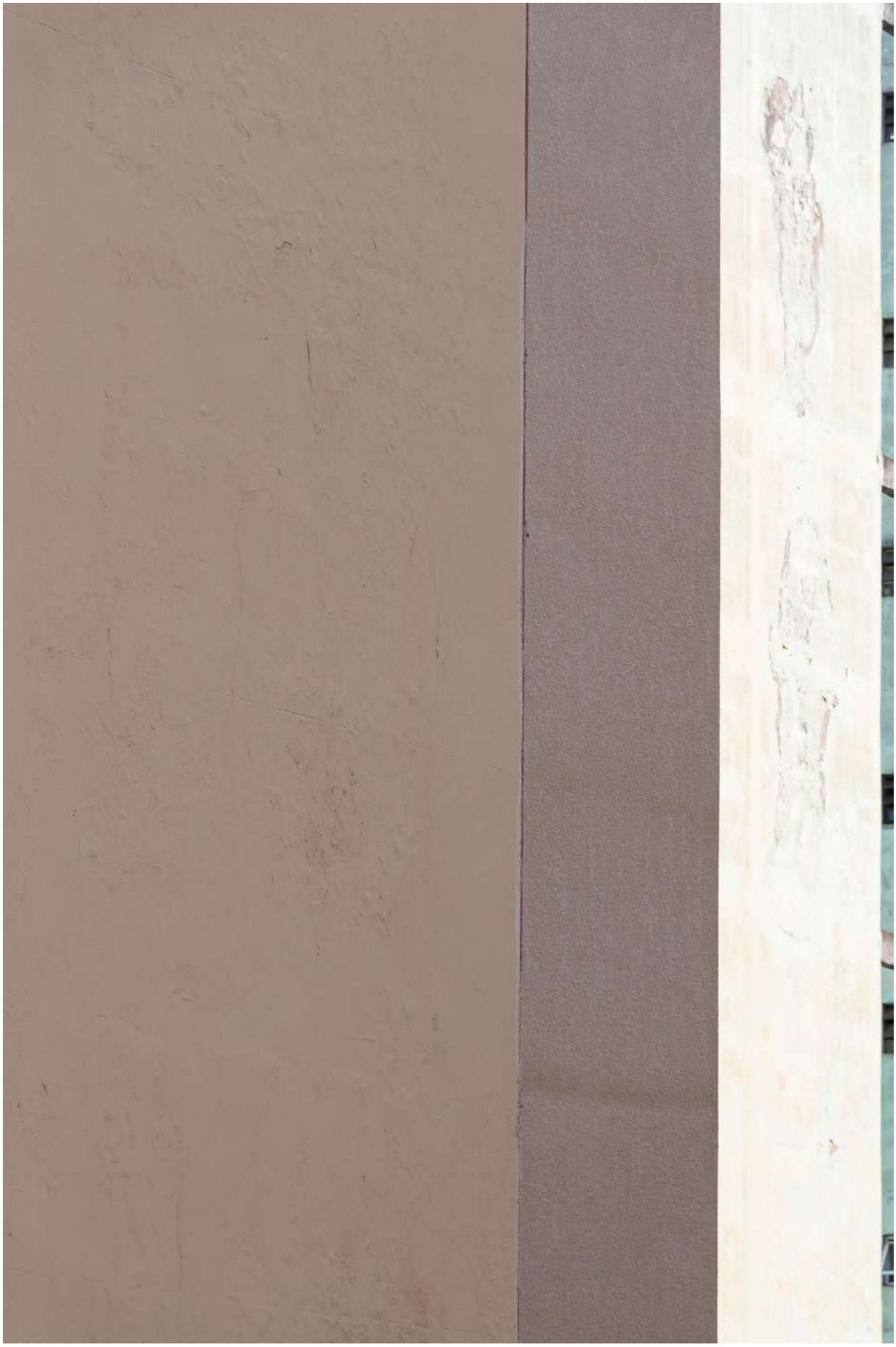
Ligia Sato é uma artista brasileira que explora o ambiente urbano por meio da fotografia, do vídeo, da instalação e da performance. Formada em Design pela Universidade de São Paulo (FAU-USP), e mestranda na University at Buffalo (SUNY), onde atualmente leciona fotografia, teve seu trabalho exposto em exposições no Brasil e nos Estados Unidos.

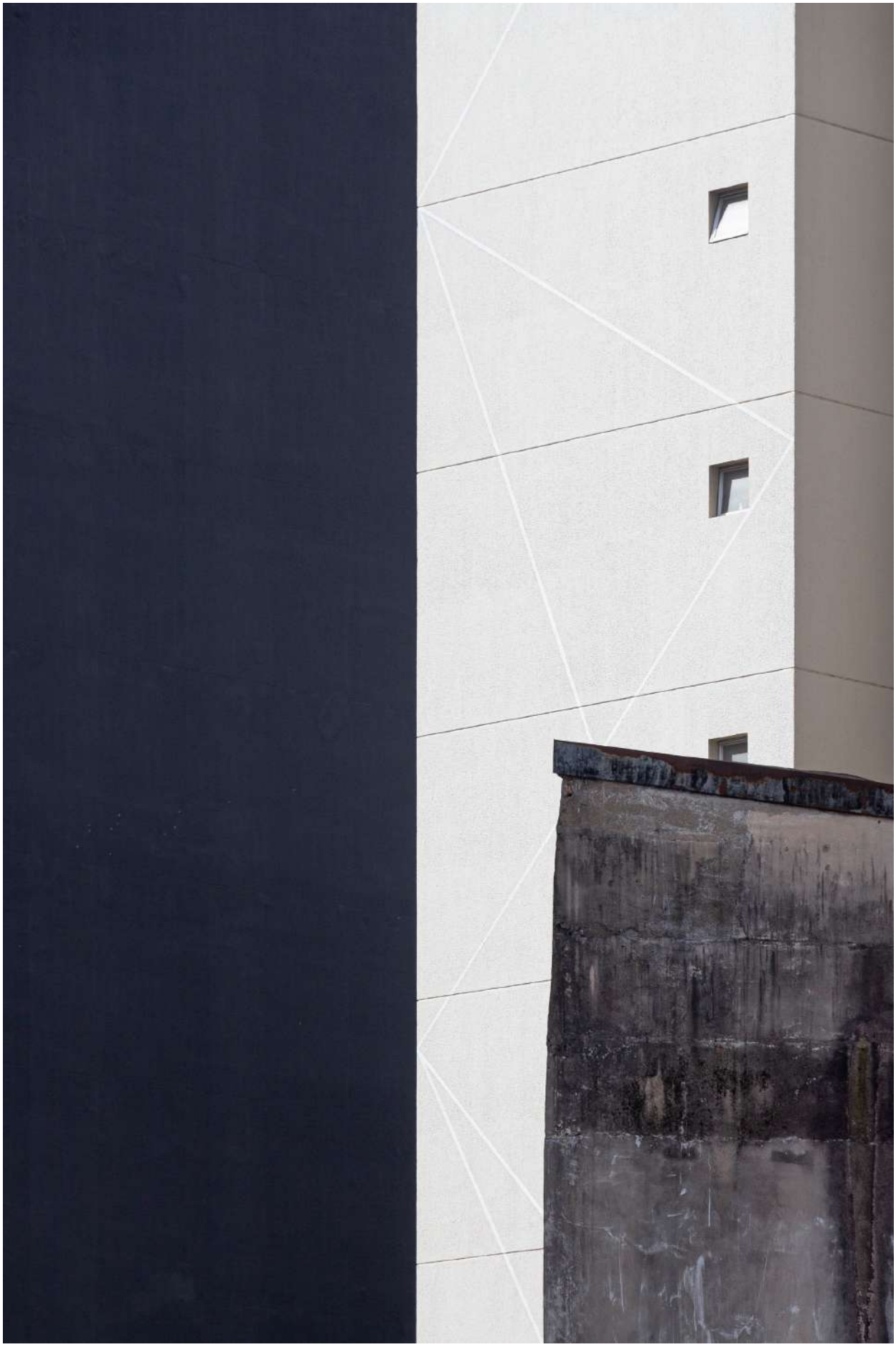
DAS QUESTÕES, VOL. 21, N. 1, DEZEMBRO DE 2025, P. [285—298].

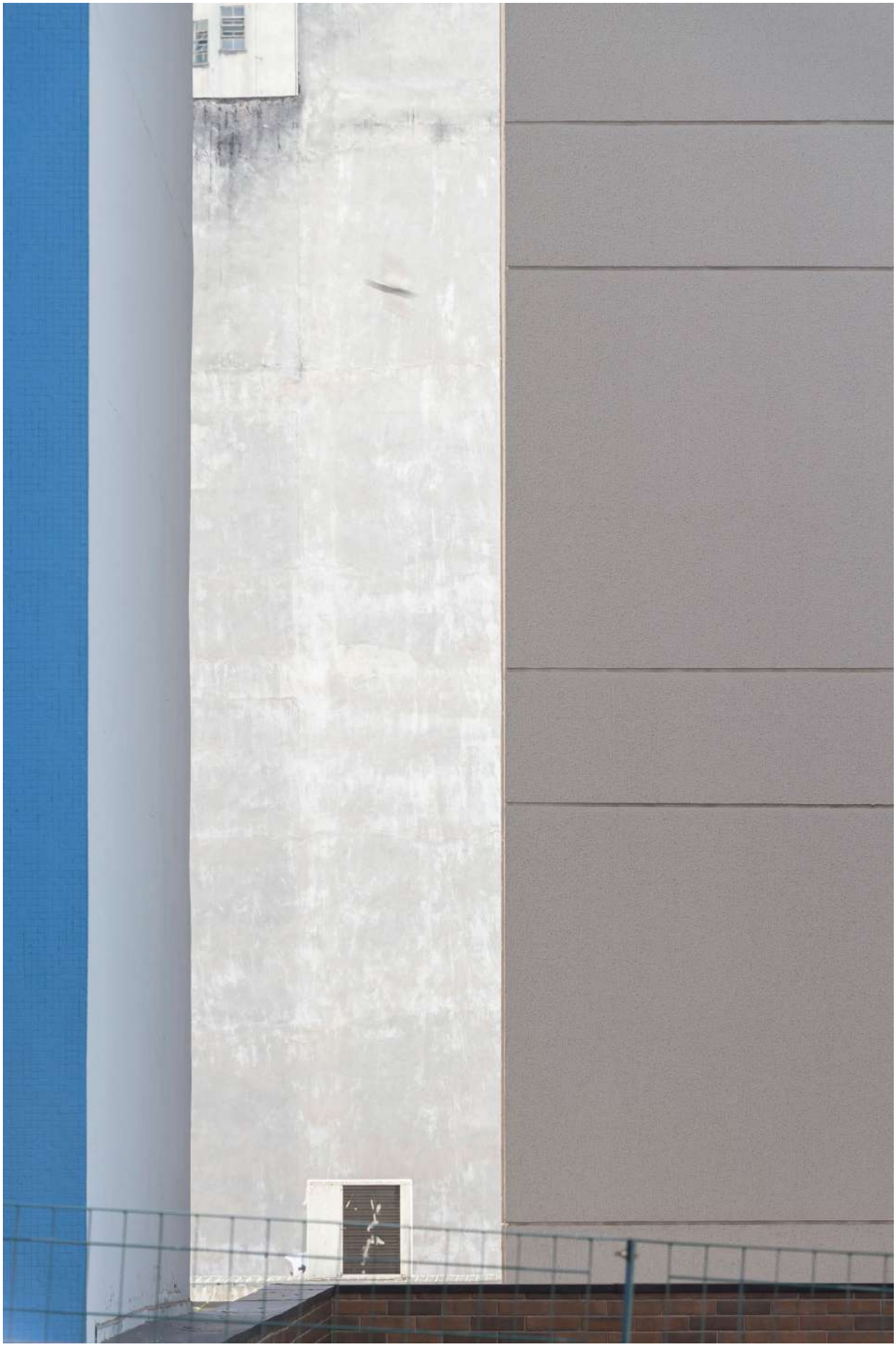
Walking Findings **é um ensaio visual de fotografias geométricas e fragmentadas montadas como placas de rua. Feitas no Minhocão, em São Paulo, Brasil, as imagens refletem sobre a atual caminhabilidade do espaço e a sua reapropriação pelos pedestres. Como fragmentos do ambiente urbano, essas imagens são o resultado de um caminhar atento—observações que só são possíveis ao percorrer o espaço a pé. A série busca mostrar que apenas através da caminhada atenta é possível compreender como as estruturas das cidades moldam nossas sensações diárias e aprofundar a conexão com os lugares que habitamos.**

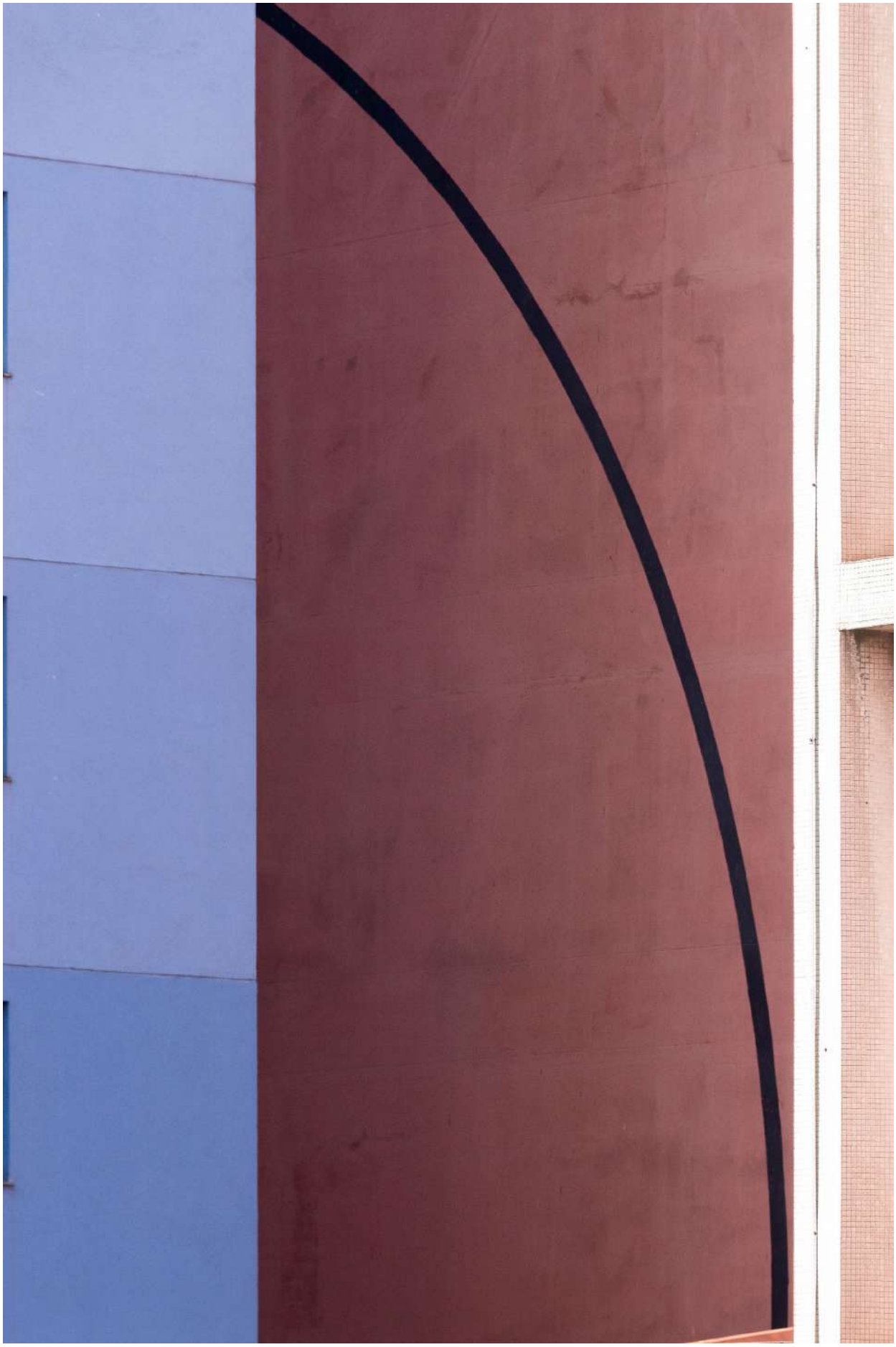
Em sua expografia, foram montadas como placas de rua, no objetivo de transportar a linguagem visual da cidade para o espaço expositivo, transformando-se em objetos que imitam a sinalização urbana. Ao trazer elementos urbanos para a galeria, a instalação convida o público a vagar entre as peças, recriando o próprio processo de produção das imagens—caminhar, vagar e observar atentamente as estruturas ao redor.

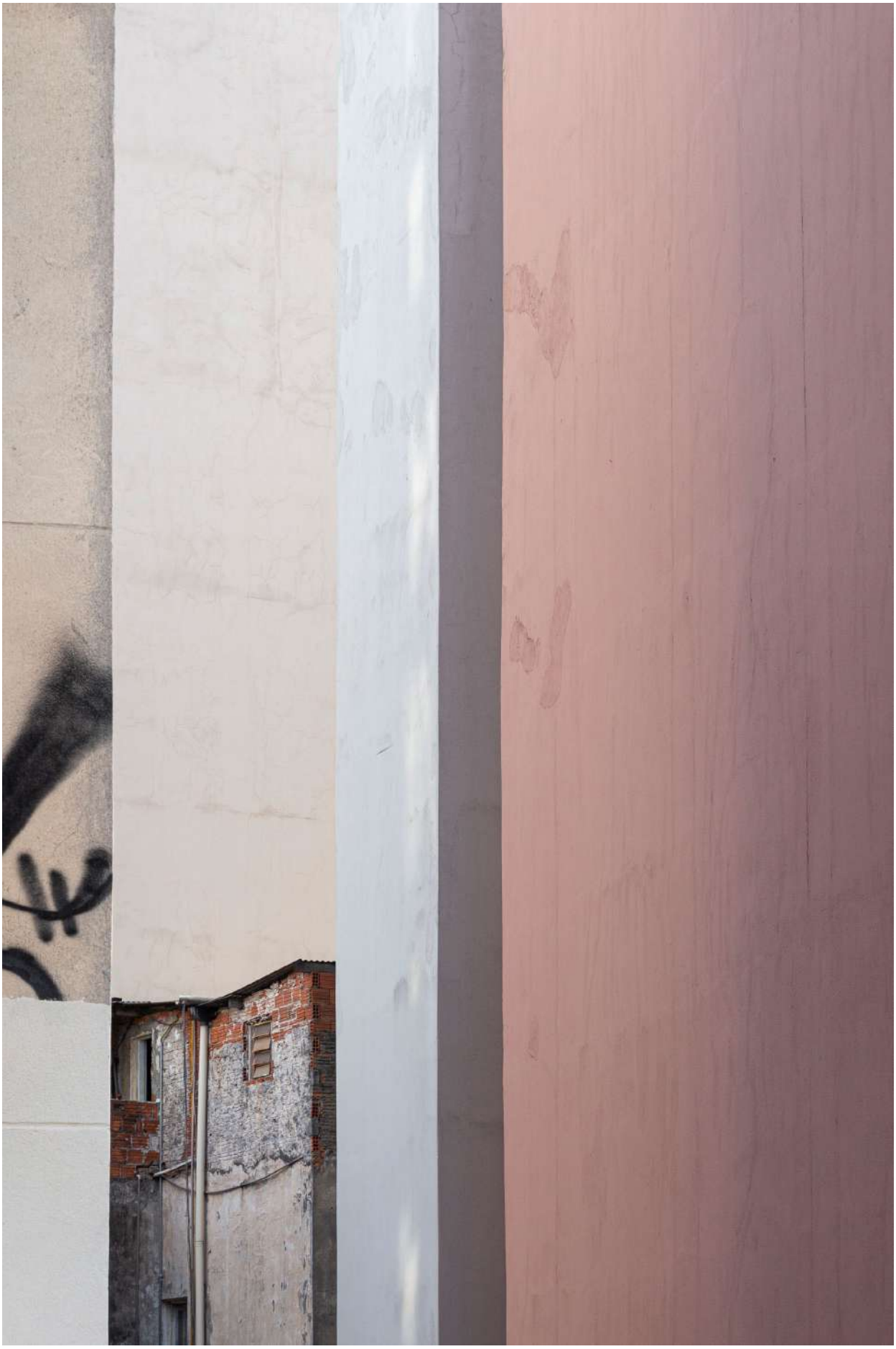
fotografia,
ensaio visual,
caminhabili-
dade,
urbanismo.

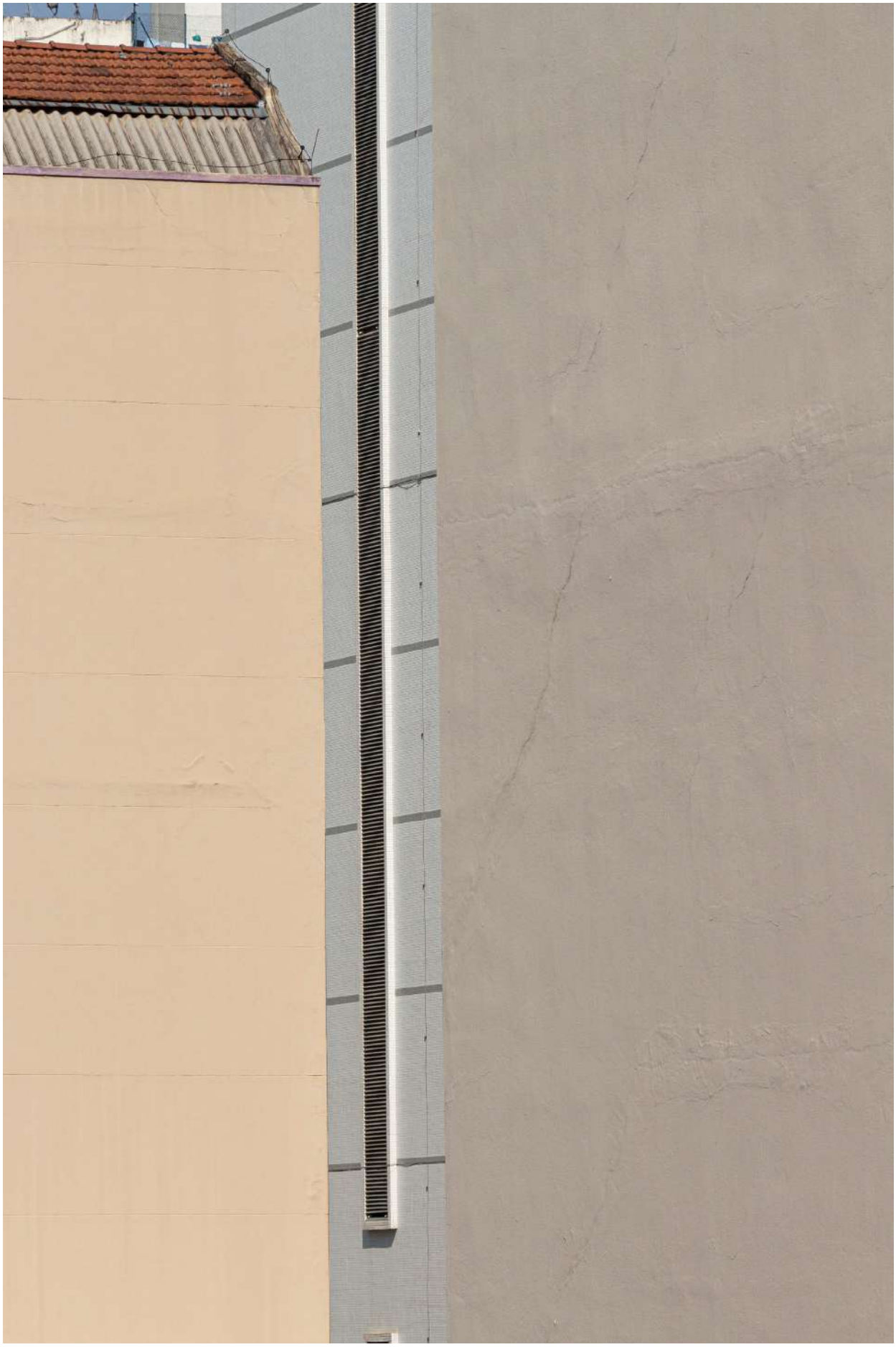


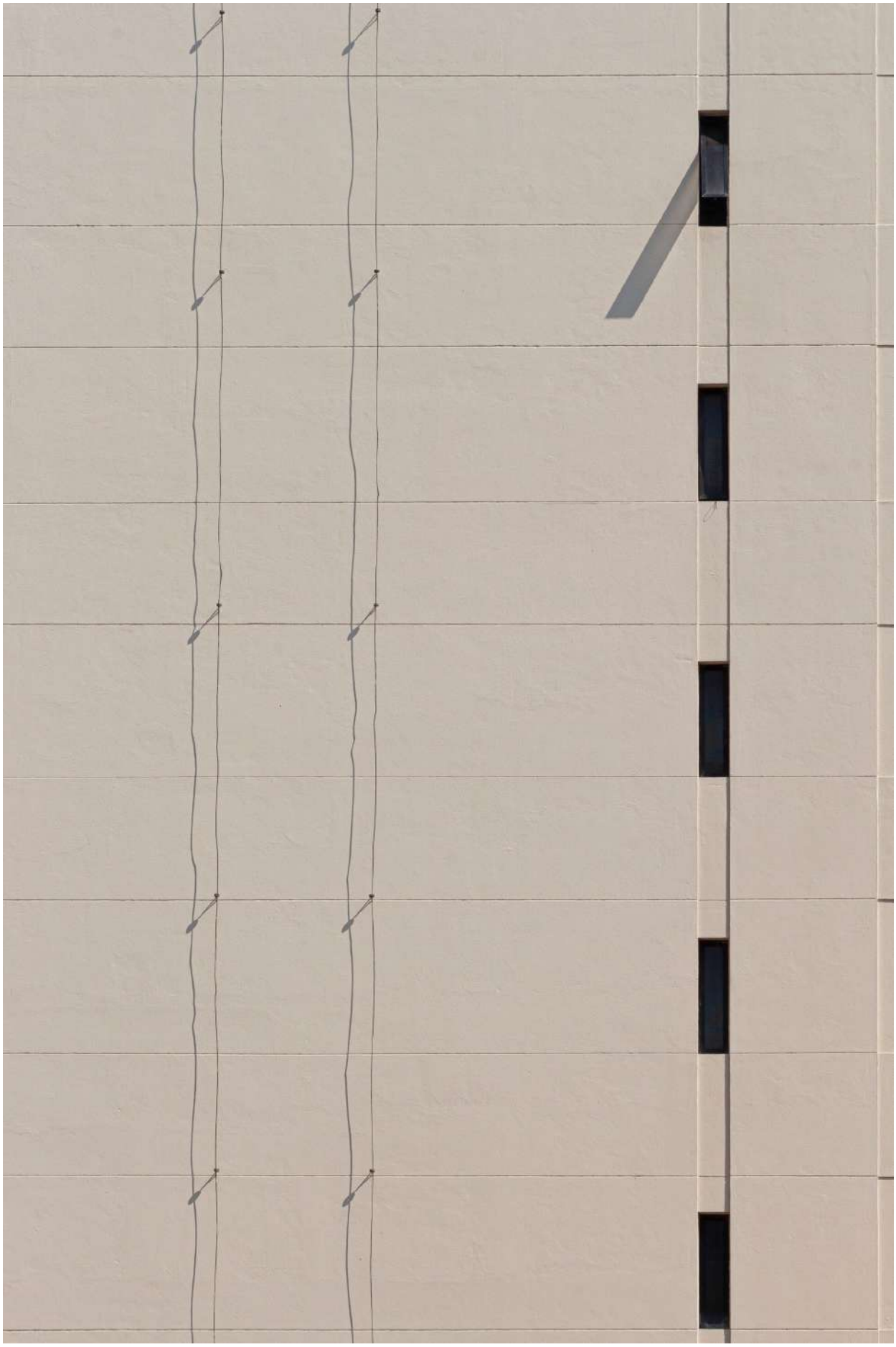


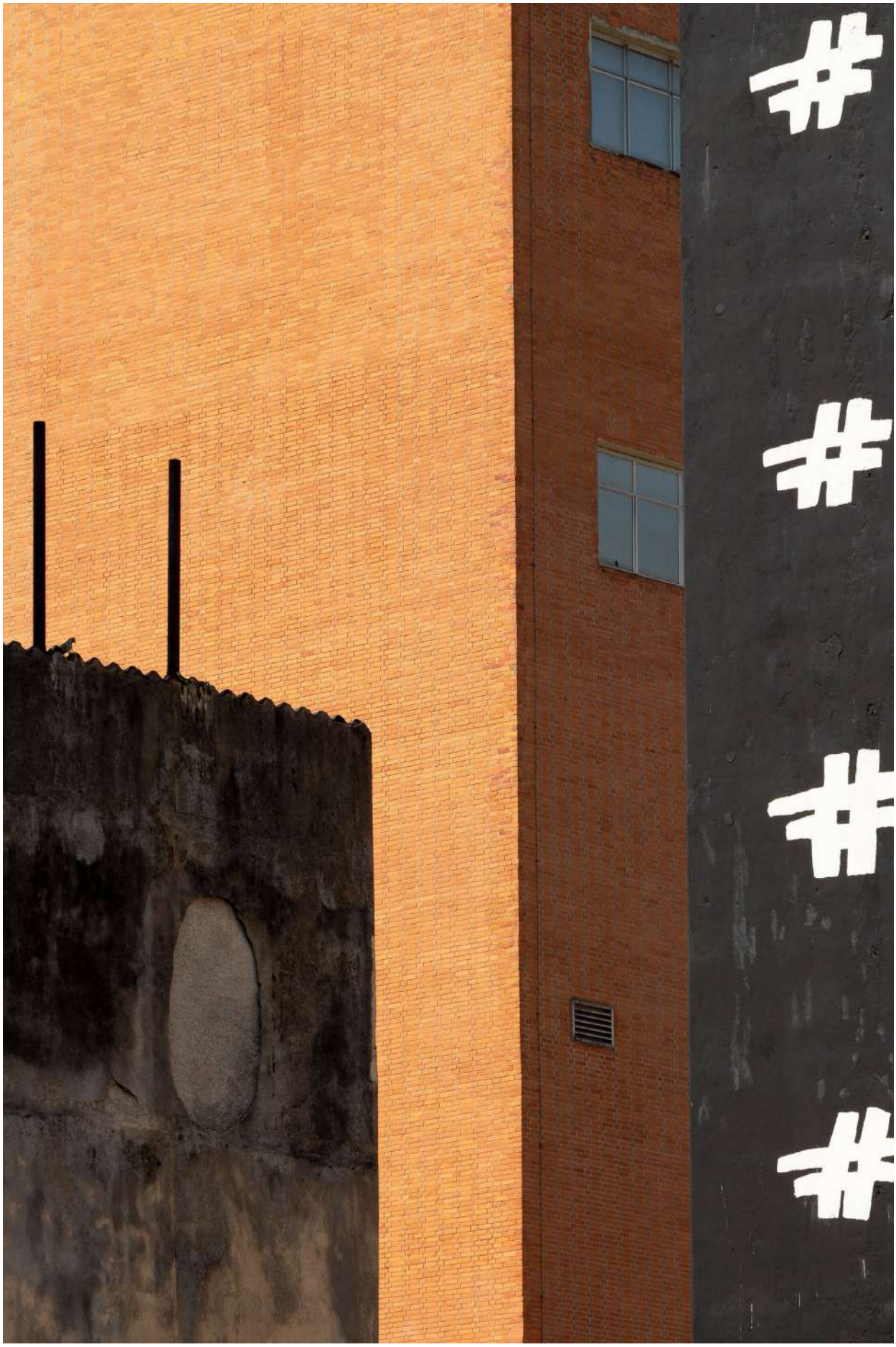












A EXISTÊNCIA COMO EMARANHAMENTO CONTRA A INDIFERENÇA GENERALIZADA:

UMA ANÁLISE A PARTIR DE "*DIAS PERFEITOS*"

LORI SOUZA CORRÊA

Graduanda em Licenciatura em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Goiás.

DAS QUESTÕES, VOL. 21, N. 1, DEZEMBRO DE 2025, P. [299—314].

A partir do filme “Dias Perfeitos”, que retrata o cotidiano de Hirayama, este artigo busca analisar a dualidade entre a ontologia da indiferença, própria do capitalismo, e uma ontologia relacional do emaranhamento que Hirayama vive em seu cotidiano. Por meio da atenção ao seu redor, ele não apenas rejeita uma ontologia da indiferença, como também rejeita a metafísica do individualismo. Ao invés disso, ele encarna em seu cotidiano a beleza e mistérios de uma existência emaranhada.

dias perfeitos, realismo agencial, capitalismo, wim wenders, emaranha-mento.

Introdução

O filme “Dias Perfeitos”, de Wim Wenders (2023), aborda o dia-a-dia de Hirayama (interpretado por Koji Yakusho), um senhor de meia-idade que vive em Tóquio e trabalha para o The Tokyo Toilet. Em contraste com o movimento frenético e o barulho constante do restante apresentado da cidade, o bairro onde o personagem mora é pacato e o principal som que se ouve é o das vassouras utilizadas por pessoas idosas para varrer a rua. O comportamento de Hirayama, com sua atenção para a vida e a multiplicidade de existências, também oferece um grande contraste com o movimento frenético e a indiferença generalizada presentes nas grandes metrópoles como Tóquio.

Diante disso, este artigo não tem como objetivo realizar uma resenha desta obra de Wenders ou uma análise que pretenda dar conta de todos os aspectos do filme, mas analisar os aspectos do filme que dizem respeito à importância da atenção à vida à nossa volta. O artigo divide-se, além de uma parte introdutória, em duas partes: uma destinada a descrever e analisar o mundo capitalista da indiferença generalizada, ao qual Hirayama busca resistir; e outra parte destinada a analisar o mundo que o personagem busca viver em seu cotidiano, por meio de sua atenção à multiplicidade de existências e suas constantes (re)configurações.

O presente artigo conclui que a sociedade capitalista, na qual Hirayama se insere e que o despreza, é pautada em uma ontologia da indiferença produzida em decorrência da equivalência geral, tal como descrita por Marx (2011). Contudo, mesmo se inserindo em tal sociedade, Hirayama busca produzir, em seu cotidiano, pequenas resistência à lógica da indiferença por meio da experiência de uma ontologia relacional do emaranhamento, em que fronteiras entre os entes não são definidas de antemão, mas construídas nas relações, nos encontros mágicos dos seres-em-comum.

Um passeio no parque da existência

No intervalo de seu trabalho, o Sr. Hirayama se encontra sentado no banco do parque em que costuma ir nesse horário. À primeira vista, podemos interpretar que ele está sozinho e que esse momento é apenas mais um entre tantos momentos solitários de sua vida pacata e sistematicamente rotineira. E essa é uma interpretação possível. Há quem argumente que o cotidiano de Hirayama demonstra a potência da solitude ou alguma outra virtude relacionada à satisfação de estar sozinho (Cf. Ferreira, 2024) (Cf. Padial, *s.d.*) (Cf. Zimbrão, 2024).

Porém, vamos seguir um pouco mais na contemplação dessa cena, permitindo-nos acompanhar, mesmo que por um breve momento, o fluxo e temporalidade experimentados por Sr. Hirayama, sem tirar conclusões rápidas. Ele está se alimentando calmamente no parque e admira uma árvore e o jogo de luzes e sombras das folhas balançando junto ao vento, se sobrepondo, se escondendo umas das outras, se caçando e se repelindo. “Komorebi” é a palavra japonesa que descreve esse jogo e aparece na cena pós-créditos do filme.

Sr. Hirayama está no seu intervalo de trabalho. Uma passagem. Um caminho. Um não-lugar no tempo. Apenas um intervalo. Um intervalo em um parque. Um lugar que fora construído/preservado para a pausa, mas tornou-se apenas um intervalo no espaço entre dois pontos mais importantes. Um atalho. Um lugar desespacializado. Para Hirayama, esse não-lugar no espaço-tempo é deformado por uma gravidade única e massiva: aquela árvore que ele observa, com seus galhos e folhas em seu constante “komorebi”. Como um corpo celeste massivo, essa árvore deforma o espaço-tempo em que Hirayama se situa: aquele espaço-tempo que no cotidiano de metrópoles como Tóquio se tornou um não-lugar e não-tempo assume uma dilatação própria.

“Essa árvore é sua amiga?”, pergunta a sobrinha de Hirayama em outro momento do filme. Após pensar um pouco, ele responde afirmativamente. Aquela árvore é sua amiga. O homem grisalho e a árvore com suas folhas esvoaçantes se olham[1]. Sr. Hirayama saca sua máquina fotográfica e tenta registrar o komorebi. Nos momentos em que ele não está com sua sobrinha ele está mesmo sozinho? Será este um filme sobre solitude?

Pode ser, desde que consideremos que apenas humanos, por seu excepcionalismo, são capazes de “fazer companhia”. Mas essa não parece ser a postura de Hirayama e as cenas descritas diversas vezes nos parágrafos anteriores demonstram bem isso. Não que o personagem seja algum tipo de misândrico, muito pelo contrário: seu carinho pelas pessoas é evidente em diversos momentos do filme. Diante disso, vamos nos debruçar agora sobre outros elementos do cotidiano desse personagem.

O cotidiano dos dias perfeitos

Sr. Hirayama tem uma rotina estabelecida nos mínimos detalhes. Ao acordar, ele arruma sua cama, molha as plantas que moram com ele em sua casa e apara seu bigode sempre da mesma maneira, contando com a ajuda de um espelho estreito que reflete de sua imagem apenas o suficiente

1 Sobre a capacidade de plantas para enxergar e a não correlação direta entre olhos e visão, confira Bridle (2023) e Barad (2007).

para que ele não erre ao cortar seu bigode. Depois disso, ele sai de casa, para por um instante para olhar para o céu e ser atingido pelos raios de luz do sol. Após esse breve momento de contemplação, compra um café e dirige até o trabalho ouvindo suas fitas cassetes de músicas com algumas décadas de idade. Ele deixa seu relógio de pulso em casa.

Ele trabalha na The Tokyo Toilet, uma iniciativa de banheiros públicos na cidade de Tóquio que une utilidade com arte, ao comissionar banheiros públicos com designs inovadores. Hirayama trabalha limpando esses banheiros, o que ele faz com cuidado e atenção aos detalhes. No seu horário de intervalo, ele vai para o mencionado parque, come, tira fotos e depois retorna ao trabalho. Ao final de seu turno, volta para casa, vai de bicicleta tomar banho e jantar. Depois, volta para casa, lê um livro e vai dormir. Aos fins de semana, ele limpa sua casa, anda de bicicleta pela cidade, compra livros em um sebo, lava suas roupas e janta em um restaurante que lhe é especial. Essa rotina, que pode parecer maçante, é geradora de grande satisfação em Hirayama.

Até em seu trabalho cansativo, o personagem abre brechas para a admiração perante a vida, como no caso em que jogou o "jogo da velha" com uma pessoa anônima em um banheiro que estava limpando ou como nos momentos em que uma pessoa entra no banheiro que ele está limpando e ele sai do local e aproveita essa pausa para apreciar as sombras dos komorebi. É evidente como uma série de presenças humanas, não-humanas e espectrais compõem os "dias perfeitos" do personagem. Sr. Hirayama está aberto a uma sensibilidade mais-que-humana.

Contudo, a frase "The Tokyo Toilet" – com todo o seu duplo sentido – estampada no uniforme de Hirayama e sempre presente em suas costas nos lembra constantemente o desprezo que a sociedade humana tem por ele e por demais pessoas que realizam os "trabalhos indesejados". Isso se torna ainda mais explícito em uma cena em que ele guia pela mão uma criança até ela encontrar sua mãe e esta, ao encontrá-lo, imediatamente limpa as mãos da criança e sequer olha para Hirayama.

Esse conflito entre a perspectiva de Hirayama e a sociedade em que ele se insere é um conflito de mundos, como um trecho do filme em que ele está conversando com sua sobrinha deixa evidente: neste trecho, a sobrinha comenta que sua mãe – e irmã de Hirayama – afirma que ambos vivem em mundos muito diferentes, ao que Hirayama responde que "o mundo é composto de vários mundos. Alguns são conectados e outros não" (Dias Perfeitos, 2023). Tal afirmação sugere uma desconexão entre seu mundo e o da irmã, que também é o mundo que o despreza no cotidiano. São esses mundos e suas (des)conexões que serão explorados adiante.

O mundo do capital: Equivalência geral e o feitiço do Mesmo.

Para compreender o mundo que o Sr. Hirayama rejeita e que o rejeita também, é preciso retornar a um conceito marxiano fundamental para a compreensão da sociedade capitalista: a equivalência geral. O equivalente geral é a forma-valor que é destituída de corpo, que tem suas características e particularidades completamente negadas para que seu valor de uso se torne seu valor de troca, isto é, para que sua única característica própria seja uma abstração que transforma todos os outros valores em variações de si mesmo (Marx, 2011).

Karl Marx (2011) descreve o processo de equivalência geral para explicar as particularidades da forma-dinheiro. Porém, em uma sociedade em que o dinheiro assume centralidade na troca de mercadorias e que a mercadoria, por sua vez, assume centralidade na organização da vida social, o princípio da equivalência geral passa a absorver todas as esferas da existência e tem como característica ocultar o caráter singular dos fenômenos (Nancy, EQC, p. 19-20 *apud* Coelho, 2017, p. 186), transformando tudo e todos em uma geleia homogênea.

Assim, o processo de equivalência geral produz uma ontologia plana, em que todos os entes são equivalentes uns aos outros, sem singularidade e sem pluralidade (Coelho, 2021, p. 128). De tal maneira, a equivalência geral, em sua ontologia plana da indiferença, permite a banalização do cotidiano, em que tudo acaba tendo o mesmo valor e a diferença inscreve-se apenas nas gradações deste Valor, excluindo-se a singularidade dos existentes (Coelho, 2021, p. 97-98).

Na banalização do cotidiano, um parque pode ser lido apenas como passagem, uma árvore como matéria inerte, como valor de uso esperando pelas mãos humanas para transformá-lo segundo suas necessidades e interesses. Nessa banalização, o tempo de intervalo é mero tempo de consumo. Todos os “pequenos outros” que escapam da categoria de “humano”, em sua vasta multiplicidade, são organizados e reduzidos à Mesma Identidade negativa (Coelho, 2021, p.41): a Natureza ou, em alguns contextos, a Paisagem.

A interação dos categorizados como humanos em relação ao mundo não-humano passa a ser sempre uma interação no sentido de apropriação, eliminando outros tipos de vínculo, de conexão. Assim, a banalização do cotidiano em sua multiplicidade de conexões, gerada pela equivalência geral, permite o surgimento da solidão e das virtudes relacionadas a ela, como a solitude, visto que só se pode estar sozinho quando todos os vínculos com não-humanos são impossibilitados pela suposta falta de agência do mundo não-humano – quem não age, não pode “fazer companhia”. Portanto, o mundo da mercadoria que coloca Sr. Hirayama em uma condição de “menos humano” – cujo até o contato mão-a-mão é tido como

asqueroso, passível de contaminar[2] – , em decorrência de sua posição considerada inferior na sociedade capitalista, é o mesmo mundo que gera as interpretações de que o filme é uma obra inspiradora sobre solitude.

A modernidade capitalista está fundamentada na denegação da pluralidade de mundos: todas as cosmologias que escapavam do molde cristão foram unificadas e classificadas como magia e feitiçaria (Coelho, 2021, p. 38). Porém, o próprio capitalismo produz uma feitiçaria, que Carlos Coelho (2021) denominou de "Políticas do Mesmo". Nessa feitiçaria, todos os que fogem do ideal de Humano são animalizados/naturalizados (Coelho, 2021, p. 20-22). Ela cria as categorias de Animal e Natureza (Grandes Outros) para afirmar que o humano é autodeterminado e o Mundo é determinável pelo humano. Assim, essa magia privilegia o acesso desse humano, pautado na identificação e apropriação, e não consegue dar conta do que é absolutamente singular e plural dos acessos não humanos: a pedra não tateia como um humano, mas ela toca, choca, se endereça, produz mundo e sentido (Coelho, 2021, p. 103).

Todo esse maquinário de feitiços está fundamentado em determinados pilares ontológicos e epistemológicos (ou seguindo o rastro de Denise Ferreira da Silva (2024), "ontoepistemológicos" ou mesmo "ético-onto--epistemológicos", de acordo com Karen Barad (2007), dada a inseparabilidade dessas dimensões da existência). Trataremos deles agora. Um desses pilares é a *determinabilidade*, isto é, a ideia de que se pode conhecer o real através de conceitos formais capazes de determinar a verdadeira natureza das impressões sensíveis (Silva, 2024, p. 39). Isso está diretamente ligado à crença representacionista, que considera que existe sempre uma mesma realidade objetiva esperando para ser apenas descoberta e descrita pelos humanos (Barad, 2022). Esse pilar também está relacionado com a noção de autodeterminabilidade, que preconiza que apenas um sujeito autodeterminado (humano) possui o intelecto para determinar a natureza.

Outro desses pilares é a *sequencialidade*, isto é, uma narrativa de que há um tempo linear que sempre anda na direção do progresso, pilar responsável por uma hierarquia de entes e sociedades que ocupariam momentos temporais distintos na narrativa do autodesenvolvimento (Silva, 2024, p. 39). O terceiro pilar ontoepistemológico da feitiçaria moderna é a *separabilidade*, que é a ideia de que as coisas devem ser compreendidas pelas formas da intuição (espaço e tempo) e as categorias do Entendimento (quantidade, qualidade, relação, modalidade) (Silva, 2024, p.39). Ou seja, trata-se de uma *metafísica do individualismo*, isto é, um princípio segundo o qual o mundo é composto por entidades independentes e separadas pelo espaço e tempo (Barad, 2007).

A junção desses pilares fundamenta a magia que cria o Mundo moderno,

2 Sobre as gradações da categoria de humano, ver Anahí González (2019).

que gera as bases para a perspectiva de que existe apenas uma realidade possível e que ela é formada por entidades individuais e independentes, separadas pelo espaço e tempo e as entidades categorizadas como não-humanas são passíveis de serem determinadas e apropriadas pelo sujeito autodeterminável humano. Esse processo possibilita a retirada da agência e a apropriação da "natureza" e sua transformação em mercadoria, bem como o consequente surgimento da equivalência geral e sua ontologia plana da indiferença que transforma o cotidiano e sua multiplicidade de conexões em algo banal, uma paisagem inerte.

Nesse contexto, a equivalência geral suprime o inequivalente do encontro-mágico com todas as coisas (Coelho, 2021, p. 113), banaliza o cotidiano, exclui a possibilidade de outros mundos. Mas, mesmo com a magia moderna bloqueando as magias construtoras de outros mundos, esses outros mundos insistem em surgir como a associação de plantas e fungos que brotam sobre o asfalto quente. Magia, aqui, tem a ver com o ser-em-comum de todas as coisas (que não pode ser confundido com a indiferença comum gerada pela equivalência geral), uma união que nunca se fecha em totalidade e na qual as identidades não são dadas de antemão (Coelho, 2021, p. 7). Agora, vamos nos deter com mais atenção ao mundo mágico de Sr. Hirayama.

Os mundos que se desabrocham perante nós: Hirayama e a ontologia relacional

A forma de existência de Sr. Hirayama, atenta ao "estar aqui" e aos mundos que se desdobram perante seus olhos, aos komorebi que explodem a todo canto, é um grito silencioso contra a banalização do cotidiano. É uma ode à inequivalência de todas as singularidades: das pessoas, das sombras, das horas do dia, das árvores, dos livros, dos banhos, das músicas, das fotos. É uma atentividade ao incomensurável que é a radical singularidade de cada encontro mágico, que se contrapõe à lógica do calculável da equivalência geral (Coelho, 2021, p. 126).

Proponho, aqui, portanto, uma interpretação de "Dias Perfeitos" e da forma de existência de Sr. Hirayama não só como uma negação da ontologia plana da indiferença, própria da modernidade capitalista, mas como a reivindicação de uma ontologia relacional, onde haja espaço para a existência de muitos mundos que, como Sr. Hirayama pontua, podem estar conectados entre si ou não. Dentre a miríade das chamadas ontologias relacionais, defendo que o realismo agencial, em difração[3] com a ontofagia de Carlos Coelho, pode ser um aparato interessante para a interpretação desta obra cinematográfica, não por apontar uma "interpretação correta"

3 O conceito de difração vem da física e será abordado com mais detalhes a seguir.

da obra, mas pelos efeitos que produz – ao passo que também possibilita uma interpretação coerente do filme.

O realismo agencial é uma perspectiva ético-onto-epistemológica (em que não há fronteiras inerentemente definidas entre ética, epistemologia e ontologia) defendida por Karen Barad (2007) (2022). Essa teoria, que se insere no campo do pós-humanismo e, mais especificamente, nas teorias neomaterialistas, parte das formulações de Niels Bohr (1885-1962) a respeito da física quântica, mas extrapola as suas considerações epistemológicas para o campo da ontologia (Barad, 2022). Segundo Barad (2022, p. 1032-1033), a teoria quântica de Bohr se contrapõe à perspectiva newtoniana ao romper com as já mencionadas *metafísica do individualismo, representacionalismo* e *separabilidade.*

Porém, pelo fato de as reflexões de Bohr estarem limitadas ao campo da epistemologia e ao ambiente de laboratório, Barad (2007) desenvolve o realismo agencial a partir do encontro entre as reflexões de Bohr e teorias pós-estruturalistas, propondo uma ontologia na qual a unidade básica da existência não são entidades individuais e independentes, mas fenômenos. Os fenômenos são relações sem identidades prévias e marcam a inseparabilidade ontológica dos "componentes" que se configuram e reconfiguram por meio de intra-ações (Barad, 2017, p. 20).

O conceito de intra-ação substitui o de interação, que pressupõe a existência de entidades individuais e independentes e que apenas em um momento posterior entrariam em relação/interação. É por meio das intra-ações que os componentes de um determinado fenômeno ganham delimitações e surgem identidades contingentes, processo denominado de corte agencial – em oposição ao corte cartesiano, que separa de maneira inequívoca sujeito e objeto em um fenômeno (Barad, 2007).

É por meio desses fenômenos e suas intra-ações realizando cortes agenciais, que garantem certa estabilidade contingente, que a matéria vem a se materializar. Isso significa que, para o realismo agencial, matéria não é um substantivo, algo inerte esperando pela ação humana dar-lhe forma, mas um processo constante de materialização. Esse processo não se dá no espaço e no tempo, pois o próprio espaço-tempo se constitui no interior dos fenômenos, por meio de cortes agenciais, em um processo que Barad (2007) denominou de espaçotempomaterialização. Assim, se o fenômeno é modificado, se modifica também as matérias e suas delimitações. Mudam-se as intra-ações, muda-se o mundo. Essa constituição e alteração de fenômenos não necessariamente envolve a agência humana: é um processo da própria matéria agindo, se configurando e reconfigurando (Barad, 2007), em suma, criando mundos.

De tal maneira, o realismo agencial pode ser entendido como uma teoria do emaranhamento, em que não há entidades discretas que existem individualmente e apenas depois entram em relação. Ao contrário, essa teoria parte

do pressuposto de que as entidades apenas existem dentro dos emaranhamentos (Ribas, 2019, p.623) e suas fronteiras são definidas por cortes sempre contingenciais. Assim, abre-se espaço para a compreensão da "natureza" enquanto "entidade" *queer*, em que identidades e diferenças não são pressupostos, mas contingências que operam apenas em determinados contextos (Barad, 2020) e na qual o ser humano não se situa em uma posição privilegiada na construção do conhecimento e dos mundos.[4]

O ponto (que não se localiza no espaço ou no tempo) de indeterminação, que está fora de qualquer fenômeno, o ponto de absoluta contingência, em que os corpos não estam organizados em um mundo – em que há apenas átomos em queda livre – é o que Carlos Coelho denomina de *strução* – "anterior" a qualquer (con)strução ou (des(con)strução):

> A strução é a contingência que carrega e permanece ativa em toda ordem e identidade de todo mundo finito constituído, em toda construção. A strução é aquilo que abre caminho para o infinito de desconstrução operar nas estruturas e construções finitas e as deslocar (Coelho, 2021, p. 113)

Podemos dizer que a strução é o que permite a alteração dos fenômenos, é a indeterminação ontológica defendida por Niels Bohr como princípio da física quântica (Barad, 2007). É essa indeterminação que, em oposição à equivalência geral do capitalismo, "nos mostra um tempo fora do tempo cronológico, um tempo em que todas as coisas estão em relação de contiguidade"(Coelho, 2021, p. 117) e que aponta o caminho de uma ontofagia. Segundo Carlos Coelho (2021), a ontofagia é uma ontologia da devoração, em que qualquer identidade é constituída pela devoração e digestão constante de alteridades e é também devorada por elas em encontros-mágicos de modo que qualquer fixidez inerente é desfeita. Essa "fixidez" só pode, dessa maneira, existir dentro de fenômenos contingentes que estão sempre passíveis de serem modificados, de gerar novas configurações de matéria por meio de agências que vão muito além da agência humana (Barad, 2007).

Sr. Hirayama não parece ter receio da condição de indeterminação própria a esse tipo de ontologia e nem teme a devoração que rompe qualquer fixidez de fronteiras entre os entes. Ele, por exemplo, não oferece resistência ao (re)delineamento que a câmera fotográfica produz no seu corpo. Sendo uma de suas principais companhias ao longo do filme, a câmera é utilizada por Hirayama para registrar outras presenças em sua vida: as sombras, sua sobrinha e, principalmente, o komorebi. Donna Haraway

4 Importante destacar que a "performatividade *queer* da natureza" para Barad não se restringe a essa dimensão da indeterminação ontológica das coisas. O *queer,* nesse contexto, também assume o significado de "estranho" e Barad evoca essas performatividades "estranhas" da natureza, que rompem com a ontologia newtoniana. É, por exemplo, o caso dos raios, que, para acontecerem, dependem de um estranho diálogo entre o chão e cargas elétricas de nuvens, que rompe a linearidade espaçotemporal (Barad, 2020).

(*s.d.*) já apontava para o redelineamento das fronteiras corporais por meio das tecnologias. Nesse sentido, a câmera não é apenas uma extensão do braço de Hirayama, por meio da qual ele pode registrar a realidade, mas uma extensão do seu intelecto e uma agente na construção de fenômenos e no delineamento das fronteiras entre os entes do fenômeno.

Para ser mais explícita: segundo James Bridle (2023), *umwelt* é um conceito que diz respeito à perspectiva particular de cada ser – lembrando que as fronteiras entre os seres são sempre contingentes e marcadas por meio de intra-ações dentro de fenômenos – e que é constantemente modificada pelas agências do restante do mundo – do fenômeno –, indicando a inseparabilidade entre mente e mundo. Rompendo com a tradição humanista, a elaboração de Bridle (2023) do conceito de *umwelt* aponta que entes categorizados por nós como "máquinas", "plantas", "animais", "pedras" e "rios" também possuem perspectiva e atuam na produção de mundo. Em "Dias Perfeitos", presenciamos uma mescla entre a *umwelt* da câmera fotográfica analógica, do komorebi e de Sr. Hirayama, de modo que, neste fenômeno, as fronteiras entre essas entidades se embaralham.

Um exemplo disso são os sonhos de Sr. Hirayama, que são exibidos sempre em preto e branco e com textura própria das câmeras analógicas, indicando que a *umwelt* desse aparelho se mescla com a *umwelt* de Sr. Hirayama e, portanto, a mente do personagem principal do filme apresenta uma dimensão maquínica, de modo semelhante ao inconsciente maquínico que Gilles Deleuze e Félix Guattari (2010): um campo imanente de intensidades e conexões, sem referência a uma totalidade. Tal como a câmera, o inconsciente de Hirayama "brinca" com jogos de luzes, sombras e sobreposições de imagens, de modo que qualquer identidade fixa parece necessariamente um corte arbitrário. Sua mente se tornou um komorebi, contra toda pretensão de fixidez[5].

O komorebi é um fenômeno difrativo, isto é, um fenômeno em que ocorre uma perturbação de ondas, como as ondas de luz, gerando um bloqueio ou superposição de ondas (Barad, 2007). Para além do fenômeno físico, porém, as difrações têm um estatuto ontológico relevante: difração é um fenômeno que desafia a separação inerente entre as entidades, entre sujeito e objeto, natureza e cultura, humano e não-humano, orgânico e inorgânico (Barad, 2007, p.381). Mais do que desafiar essas separações, a difração também é uma prática material de produção de diferença, de reconfiguração das conexões e redelineamento constante de fronteiras, provocando distúrbios nas identidades previamente estabelecidas (Barad, 2007).

As difrações apontam também para uma ética (o que é evidente quando

5 E é importante considerar que "mente" é apenas uma configuração material do mundo que não necessariamente coincide com um cérebro (Barad, 2007, p. 379). Sobre mentes não-humanas e sem cérebro, confira ainda Bridle (2023).

consideramos a inseparabilidade entre ontologia, epistemologia e ética) radicalmente diferente da ética da equivalência geral. Levar a difração como princípio ético é compreender a ética como uma forma de atentividade ao emaranhamento das materializações das quais fazemos parte (Barad, 2007, p. 384) e ao outro que nos compõe (Barad, 2007, p. 393) nessa ontofagia que é a existência (Cf. Coelho, 2021) e como um convite para a responsabilidade[6] com o devir, com as múltiplas possibilidades de existência e de produção de novas configurações de vida (Barad, 2007, p. 396).

Essa ética está encarnada no mundo de Sr. Hirayama, que assume a responsabilidade do cuidado com o devir da matéria, o que é expresso, por exemplo, no auxílio que ele dá às plantas em seus devires, ou na simples contemplação atenta dos movimentos da vida, dos komorebi, sem buscar impor um ritmo próprio (e humano) à existência não humana.

Porém, o "estar aqui" de Hirayama – que não é um "estar aqui" que se prende a uma concepção fixa de espaço ou de tempo, pelo contrário, está aberta às reconfigurações do espaço-tempo que a própria matéria produz se – dirige não apenas para komorebis e árvores, mas também para as sombras. Ao invés de considerar as sombras como uma representação inferior do que é real, Hirayama parece enxergar nas sombras uma existência singular, com sua característica de borrar as fronteiras entre identidades, de produzir diferença e devir. Em uma das últimas e mais emblemáticas cenas do filme, ele está junto de um homem com câncer em estado terminal brincando com suas sombras e em um momento em que ambos estão testando o mecanismo de difração das suas sombras, elas se fundem. Nesse ponto, as fronteiras são parcialmente e pontualmente suspensas e há apenas a abertura para a brincadeira de uma ética de criação de novas possibilidades de existência.

Tal como Hirayama faz questão de deixar o relógio em casa nos seus dias de trabalho, sua atentividade, seu "estar aqui" também prescinde de um tempo cronológico e abraça o tempo da strução, onde há a pura indeterminação, puro encontro-mágico produzindo mundos. Ao invés de impor uma temporalidade específica ao mundo, Hirayama embarca nas distintas temporalidades dos fenômenos, se abrindo à indeterminação ontológica, à strução que precede qualquer construção ou desconstrução e qualquer barreira fixa entre as coisas, à magia do ser-em-comum de todas as coisas.

Denise Ferreira da Silva (2024) também aponta para a radicalidade de uma ética fundada em uma ontologia relacional derivada da física quântica, propondo a instauração/resgate de um Mundo Implicado, que rompa com os pilares ontoepistemológicos da modernidade (separabilidade, determinabilidade, sequencialidade). Um Mundo Implicado é um mundo em que cada coisa, humana e não humana, são expressões singulares de

6 No inglês, Barad (2007) utiliza o termo "response-ability", ou seja, responsabilidade como a "habilidade de responder" à vida.

cada um dos outros existentes implicados, rompendo com a separabilidade que concebe os entes como formas separadas no tempo e no espaço (Silva, 2024).

Ou seja, reivindicar um Mundo Implicado é reivindicar uma ética pautada na abertura para a magia da pluralidade de mundos e na dissidência das identidades previamente determinadas e inscritas nos corpos. Isso significa ir para além dos modelos da física clássica e apostar no que a física quântica tem de mais perturbador, como o princípio da não-localidade e a virtualidade (Silva, 2024, p. 43), em que espaço e tempo perdem seu valor descritivo ao se romper com a linearidade temporal e a separação espacial, fazendo com que princípios como separabilidade, determinabilidade e sequencialidade sejam implodidos.

De tal forma, pode-se dizer que o mundo de Sr. Hirayama, que tanto se difere do mundo de sua irmã e do restante da sociedade na qual ele se insere, é um mundo em devir, uma prefiguração de um Mundo Implicado, em que a oposição à ontologia plana e indiferente da equivalência geral não dá lugar a uma afirmação das individualidades e da separabilidade. Para Hirayama, essas identidades fixas importam muito menos que a magia e o mistério da existência, das sombras, dos movimentos e dos komorebi que habitam seus sonhos e também o seu cotidiano acordado.

Considerações finais

No intervalo do trabalho, em um parque de Tóquio, elétrons se tocam, produzem fótons e depois os devoram em uma dança masturbatória perversa e *queer*[7]. O komorebi acontece. No caos de emaranhamentos e danças fervorosas do mundo subatômico, espaço e tempo não são dados, mas construídos em seu processo de espaçotempomaterialização. Não há barreiras espaciais ou temporais intrínsecas entre Sr. Hirayama, sua amiga árvore, o banco, o lanche que devora Hirayama e a máquina fotográfica que tem partes da árvore impressas em si. Sr. Hirayama é "parte" do komorebi. O corpo que chamam de seu está inevitavelmente habitado pelo inumano (Cf. Barad, 2012). Esse é mesmo um filme sobre solidão?

Está evidente, depois de toda a exposição, que em seus "dias perfeitos", Sr. Hirayama não está sozinho. Desde sua câmera fotográfica analógica à sua amiga árvore, às plantas que moram com ele, às sombras e aos komorebis, o personagem está rodeado por formas de existência que se emaranham com ele e redefinem seus próprios limites e fronteiras, adentrando seus sonhos e despertando novas sensibilidades e sensações no personagem. Em oposição a este "estar aqui" atento está o avanço da

7 Sobre o comportamento "queer" de átomos, confira Barad (2012) (2020).

indiferença generalizada da equivalência geral e as próprias demandas do trabalho, que consomem o tempo de contemplação de Hirayama, como demonstrado por seu cansaço e frustração em um dia que teve que trabalhar mais horas para cobrir o turno de seu colega que se demitiu.

Além disso, para poder viver seus "dias perfeitos", Hirayama teve de se isolar da família e ter atitudes que podem ser lidas como egoístas, mas que foram fundamentais para que ele pudesse viver uma vida ética e atenta aos emaranhamentos da existência – mesmo deixando para trás o conforto material que o dinheiro possibilita, ao transformar tudo em equivalente. Apesar de, obviamente, depender do trabalho e do dinheiro para sobreviver, Hirayama nega a equivalência: se recusa a vender suas fitas cassetes, mesmo que para comprar novas fitas, pois acredita na singularidade das coisas.

É nítido que esses dias perfeitos não são perfeitos no sentido mais genérico da palavra. São dias também rodeados de contradições, assim como as ações de Hirayama. Não se trata da ingenuidade de acreditar que o personagem vive sua utopia pessoal sem ser afetado por seu contexto. Tal perspectiva estaria mais coerente com a metafísica do individualismo do que com a ontologia relacional da existência enquanto emaranhamento que defendo enquanto leitura possível da obra.

O filme de Wim Wenders não parece ser, como algumas leituras apontam, um manifesto em prol do conformismo e da aceitação da opressão social. Pelo contrário, a indiferença generalizada está nas entranhas da própria forma-dinheiro em seu caráter de equivalente geral. A superação da indiferença demanda a superação da forma-mercadoria e da transformação de tudo em valores de uso e de troca. Os dias perfeitos possíveis – sem a ingenuidade que acredita que tais dias seriam marcados pela ausência de dor e tristeza – demandam o fim do capitalismo. Mas o que o filme aponta com maestria é a possibilidade e a necessidade da prefiguração: de viver, hoje, a superação da indiferença e a magia do Mundo Implicado[8].

8 Dada a suspensão da linearidade temporal e da separação espacial que tal perspectiva propõe, a questão não seria de antecipar um Mundo Implicado de um futuro pós-capitalista, mas construir emaranhamentos quânticos, tal como ocorrem em experimentos de física quântica em que dois entes que, segundo a física e ontologia clássica, estão separados espacialmente e/ou temporalmente produzam efeitos entre si (Cf. Barad, 2007).

Referências Bibliográficas

BARAD, Karen. Agential Realism: a relation ontology interpretation of quantum physics. In: FREIRE, Olival (org.). *The Oxford Handbook of the history of quantum interpretations*. Oxford University Press, 2022.

BARAD, Karen. *Meeting the universe halfway*: quantum physics and the entanglement of matter and meaning. Duke University Press, 2007.

BARAD, Karen. On Touching: The Inhuman That Therefore I Am. *Brown University*, v. 25, n. 3, 2012. Disponível em: https://read.dukeupress.edu/differences/article-abstract/23/3/206/97723/On-Touching-the-Inhuman-That-Therefore-I-Am?redirectedFrom=fulltext. Acesso em 05 mar. 2025.

BARAD, Karen. Performatividade pós-humanista: para entender como a matéria chega à matéria. *Vazantes*, v. 01, n. 1, p. 8-34, 2017. Disponível em: https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/33329. Acesso em 05 mar. 2025.

BARAD, Karen. Performatividade queer da natureza. *Revista Brasileira de estudos da homocultura*. v. 03, n. 11, jul./set., p. 300-346, 2020. Disponível em: https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/rebeh/article/view/11882/7961. Acesso em: 05 mar. 2025

BRIDLE, James. *Maneiras de ser*: animais, plantas, máquinas: a busca por uma inteligência planetária. São Paulo: Todavia, 2023.

COELHO, Carlos Cardozo. "A equivalência e a inequivalência". *In*: COELHO, Carlos Cardozo. A diferença hiperestrutural: Ontologia, pós-desconstrução - e devoração - a partir de Jean Luc Nancy e para além.Tese (Doutorado em Filosofia). PUC - Rio, Rio de Janeiro, mar. 2017. Disponível em: https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/30231/30231.PDF. Acesso em: 05 mar. 2025.

COELHO, Carlos Cardozo. *Ontofagia - um materialismo mágico*: a bruxa, a ciborgue, a vegana, o canibal, o cristo, o vírus, o zumbi, o capital, a natureza e os bichos. Rio de Janeiro: Ape'Ku, 2021.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo*: Capitalismo e esquizofrenia 1. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIAS Perfeitos. Direção: Wim Wenders. Alemanha, Japão: O2 Play, 2023. Filme digital.

FERREIRA, Raíssa. Crítica – Dias Perfeitos (2023). Raissa Ferreira, 2024. Disponível em: https://www.raissaferreira.com/post/cr%C3%ADtica-dias-perfeitos-2023. Acesso em 03 mar. 2025.

GONZÁLEZ, Anahí Gabriela. Deshacer la especie: hacia un antiespecismo en clave feminista queer. *Revista Tei*, Irati, v. 10, n. 2, p. 45-70, jul/. dez., 2019. Disponível em: https://revistas.uepg.br/index.php/tel/article/view/13797. Acesso em 05 mar. 2025.

HARAWAY, Donna J. *Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX*. *s.d.* Disponível em: https://cochabambahotel.noblogs.org/files/2017/03/Manifesto_Ciborgue.pdf. Acesso em 04 de mar. 2025.

MARX, Karl. *O Capital*: crítica da economia política [Livro I - O processo de produção do capital]. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011.

PADIAL, Beatriz. *"Dias Perfeitos" e os "komorebi" que nos guiam pela vida*. Bia Padial, *s.d.* Disponível em: https://www.biapadial.com/blog/dias-perfeitos-e-os-komorebi-que-nos-guiam-pela-vida. Acesso em: 03 mar. 2025.

RIBAS, Mario Marcio Godoy. Repensando os letramentos pela perspectiva pós-humanista. *Trabalho Linguístico Aplicado,* Campinas, v.2, n.58, p.612-636, mai./ago. 2019. Disponível em: https://www.scielo.br/j/tla/a/tyQZD8Ls56Rq9qLcd3fLvtr/. Acesso em 05 mar. 2025.

SILVA, Denise Ferreira da. *A dívida impagável*: Uma crítica feminista, racial e anticolonial do capitalismo. São Paulo: Zahar, 2024.

ZIMBRÃO, Helena. Dias Perfeitos. *Observatório do Cinema e Audiovisual* - UFF, 2024. Disponível em: https://oca.observatorio.uff.br/?p=5233. Acesso em: 03 mar. 2025.

IMPRO DERRELIDA

UMA POÉTICA OBSCÊNICA D(A) IMPROVISAÇÃO

LUANA MAFTOUM PROENÇA

Artivista teatral, atriz, diretora, pesquisadora e promotora cultural. Doutoranda em Teatro e Mestre em Artes pela UFU, Especializada em Gestão Cultural (SENAC), e Bacharel em Interpretação Teatral (UnB). Professora em cursos livres, técnicos e universitários de Artes Cênicas. Realizou o Documentário de Impro "Era preciso ouvir outras vozes". Se apresentou no Brasil, Portugal, Estados Unidos, Bulgária, Irlanda do Norte, Espanha, Itália, Noruega, Grécia, Amsterdã, Áustria, Vietnã e Austrália. Foi co-dramaturga, diretora assistente e performer instrumental na premiada montagem de "A Obscena Senhora D" de Hilda Hilst, dirigida e interpretada por Catarina Accioly e William Ferreira (Brasília-DF, 2006).

DAS QUESTÕES, VOL. 21, N. 1, DEZEMBRO DE 2025, P. [315—327].

Para onde e como caminha a criação em improvisação articulada em espetáculo, em Impro (Teatro de Improviso)? Tendo como matéria da improvisação a nossa própria bagagem humana (memórias, referências, técnicas, disponibilidades, músicas que ouvimos, livros que lemos, etc.), eis que as palavras de Hillé, personagem da obra "A Obscena Senhora D" de Hilda Hilst começaram a latejar numa provocação quanto ao improvisar. Nos seus questionamentos, filosofias, revoltas, e derrelições, esse artigo poético se permite ir lembrando e escrevendo, num ato de que abre o corpo, os fundos das calças não necessariamente corretos de uma escrita acadêmica, mas coerentes com o fluxo e princípios da improvisação, nele apresentados, abordados e praticados. Utiliza-se dos princípios da confiança, escuta ativa, aceitação e contribuição/adição em Impro na análise influenciada pelas palavras de Hilst. Assim, o texto escuta uma obra literária puxada da memória e re-vistação, para re-vistar e re-visar o que entende pela sua matéria viva de estudo: a Impro.

hilda hilst,
a obscena
senhora D,
impro,
improvisação,
improviso.

"Quem a mim me nomeia o mundo? Estar aqui no existir da
Terra, nascer, decifrar-se, aprender a deles adequada linguagem,
estar bem
não estou bem, Ehud
ninguém está bem, estamos todos morrendo"
(HILST, 2001, p.18)

Nas controvérsias de debates sobre a morte do Teatro, um teatro sempre morrendo, sempre vivendo. Anne Bogart, diretora estadunidense, vai dizer que se o teatro fosse um verbo, seria o verbo "lembrar", num encontro contínuo de ressignificações do que vem da memória e à memória evocada em cena. O ato teatral como um ressuscitar de mortos todas as noites. Um texto morto, a personagem morta, ganhando vida e sendo abandonada (BOGART, 2005). Derrelição... "*Ehud me dizia, Derrelição — pela última vez Hillé, Derrelição quer dizer desamparo, abandono, e porque me perguntas a cada dia e não reténs, daqui por diante te chamo A Senhora D. D de Derrelição, ouviu?*" (HILST, 1982, p.15). Uma memória que me soa, um espetáculo e livro há anos estudado, já nos arquivos e portfólios, um questionamento e ser do passado sendo hoje justapostos nos fios do meu fazer e pensar:

Desamparo, Abandono, desde sempre a alma em vaziez,
buscava nomes, tateava cantos, vincos, acariciava dobras,
quem sabe se nos frisos, nos fios, nas torçuras, no fundo das
calças, nos nós, nos visíveis cotidianos, no ínfimo absurdo,
nos mínimos, um dia a luz, o entender de nós todos o destino,
um dia vou compreender, Ehud
compreender o quê?
isso de vida e morte, esses porquês
(HILST, 2001, p.13).

Isso de vida e morte na cena, essas personagens derrelidas todas as noites, histórias abandonadas nos mesmos pontos toda apresentação, e imagens que pairam desamparadas no invisível do entre sessões. Fantasmas fictícios tão presentes, em existência perene, latente, solicitante, pirandeliando à procura de uma autoria. E na interpretação nos fazemos uma comunidade: palco e plateia, ambos no interpretar pelos encontros das nossas memórias e referências do passado no agora, e no aqui. Teatro, espaço-tempo. Teatros-tempos morrem, certos tipos de teatro, certos fazeres teatrais morrem, o tempo exige mudança, percepções outras, relações diversas. Teatros-espaços morrem, fecham, são ocupados por cultos nada ecumênicos, caem, são demolidos sem justa causa, tombamentos que tombam, sem aviso de prévio-tempo, como o Teatro Vento Forte em São Paulo (aqui) em 13/02/2025 (agora). Analisamos práticas, modelos, questionamos comportamentos, estéticas e éticas e morremos e matamos conceitos gurus, totalitários, para renascer fênix.

"*Esto és Teatro*" soa em minha memória a voz do mestre uruguaio-brasiliense Hugo Rodas. Ele, morto-corpo, ele vivo-memória, ele em abusos mortos e que precisam morrer, ele em ensinamentos vivos que precisam pulsar, propagar, gerar-cionar com intenção e questionamento outras e novas práticas. Práticas do posterior com muito do anterior. Como não questionar os absurdos, investigar as dobras, torcê-las para compreender... isso de vida e morte. "Isso é Teatro... agora". Isso é pronome do aqui. E memória é evocação do passado agora. Noção essa que se amplifica quando pensamos memória como matéria cênica e performática, do campo das artes performativas.

> Quando se fala em memórias, logo se olha para o passado e para a matéria de que elas são feitas - imagens e vozes múltiplas, geografias, arquiteturas, mapas, rotas - vestígios que delineiam algo que um dia aconteceu. No entanto, quando se fala em performance logo se pensa em presente, aqui e agora, momento único e irrepetível. Visto assim, memória e performance caminham em direções diferentes. A memória, no entanto, não é só o que ficou para trás, mas aquilo que, por alguma razão, o cérebro em seus circuitos elétricos, no ato do instante, une o passado ao presente. Além disso,a força do devir, em constante movimento, transforma e remete tais eventos integrando passado e presente no momento seguinte - o futuro. São as memórias, portanto, forças capazes de mobilizar pessoas, espaços e tempos em encontros impensáveis, deslinearizando a cronologia dos acontecimentos. (LOPES in LEAL, 2014, p.11)

Uma união, assim, pela ficção em tempo real, no sobrepor com transparência os tempos, os significados, as leituras do que se viveu com o que se vive e em pacto ficcional performático. Não é real, sendo tão real. Compreendendo que a essa compreensão é mais experienciada do que tecida na explicação das gramáticas, da linguagem adequada de alguém. Ir ao teatro para a experiência única, tanto de público quanto de equipe artística, que sobre todo dia ao palco para fazer de novo, sempre novo, na repetição.

Quando Aristóteles analisava o teatro em suas unidades de ação, tempo e espaço, demonstrava uma proposta de um teatro (morto e também vivo) que provocava a noção de passar de tempo junto com a ação cênica desempenhava em um único espaço, já que o público fisicamente não se deslocava. O aqui e agora da vida lá fora na linha sobreposta do aqui agora ficcional e cênico. Ao mesmo tempo, que a ação teatral em interrompia (e interrompe) esse tempo da vida de fora. No aqui dentro o fora perpassa, é derrelido sem se ausentar. O estar no Teatro e demais Artes Performativas propõem um parar aqui para re-parar no lá. O coreógrafo português João Fiadeiro propõe dentro da prática compositiva da Composição em Tempo Real a ideia de lapso[1], de instaurar um tempo contido no tempo:

1 Para Fiadeiro: "*O termo 'lapso'*, [do latim lapsus: escorregar] tem múltiplos sentidos que circunscrevem relativamente bem a noção que se quer abordar. Por um lado, exprime um período geralmente breve (um lapso de tempo); por outro lado, exprime uma quebra momentânea da memória, um esquecimento. O seu significado psicanalítico - vulgarizado na linguagem corrente - como um ato falha do revelador de um desejo inconsciente, não é o que pretendemos usar aqui." (Fiadeiro, 2017, p.6).

> Para haver lapso, precisamos aceitar e acolher a interrupção, e de *re-parar* nela. Ou seja, precisamos parar duas vezes: a primeira para nos tornarmos sensíveis à sua presença e a segunda para ativarmos um modo de percepção que observa a interrupção enquanto ela se manifesta.
>
> Notamos que no interior de uma interrupção se revela (se esconde) um **tempo dentro do tempo**. Um tempo que se transforma em **duração**. [...] O lapso revela uma dimensão tangível do presente (Figura 3c e 3d). Dá-nos acesso a um *presente expandido.* (Fiadeiro, 2017, p.6).

Talvez seja esse "presente expandido" a rasgadura dos fios de tempo dentro tempo do ato performativo. Uma dilatação que abandona a percepção anterior e se assume, se aceita outra em descoberta pela comunidade que troca no encontro artístico. A tal efemeridade. E do que há de mais efêmero no ato performativo do que o acontecimento em si: estar aqui, dispor do que se tem aqui, o aqui que é agora: a improvisação. Por vezes tão mal falada porque ser algo feito no momento, o que é interpretado como algo "sem preparo prévio, inventado de repente, arranjado às pressas, súbito, desorganizado, aleatório, enfim, trata-se de um produto inspirado na própria ocasião e feito sem preparo e sem remate." (Chacra, 2005, p.11). Ao mesmo tempo (esse fator tempo dentro do tempo, em lapso e ranhura) que a improvisação é apreciada dentro das artes como metodologia e "ferramenta" de criação, dispositivo de investigação e experimento. Neste enquadramento ela aflora descompromissada por que há um compromisso (as dicotomias) prévio de que se irá improvisar. Mas de fato, em cena/performance, se improvisa, seja havendo premissas (pontos de partida para a improvisação), seja pela própria natureza presencial-viva das Artes Performativas, onde o improviso pode ser até necessidade de resolução e continuidade da cena. Quando algo dá errado, fora dos planos, nos jogamos no abismo do imprevisto, rezando para divindades que nem acreditamos nos resgatarem em um improviso que, por misericórdia, venha a dar certo. E quando o dá, somos geniais, somos nós as divindades. Quando não dá, "ora, foi improviso", e é isso, não temos nada haver com o ocorrido, simplesmente aconteceu.

Mas há uma articulação específica da improvisação de maneira obral: a Impro[2]. A diferenciação que se faz aqui nesse espaço de escrita, é que a Impro manifesta a improvisação como linguagem da performance cênica, é por meio do improviso que a obra se faz já no seu ato (espaço/tempo) de apresentação, enquanto que a improvisação em si pode se manifestar em qualquer momento de qualquer processo criativo, não sendo ela a obra ou a linguagem que conduz a performance, mas também metodologia de processo que depois pode ser derrelida. Quando olhamos para a Impro[3],

2 Também referenciada como Improv, Teatro de Improviso, Teatros de Improviso (Gaê), Improvisação como Espetáculo (Mariana Muniz), ou, propositalmente, não sofrendo diferenciação alguma de Improvisação Teatral (no caso de Sandra Chacra).

3 Também referenciada como Improv, Teatro de Improviso, Improvisação como Espetáculo, ou, propositalmente, não sofrendo diferenciação alguma de Improvisação Teatral (no caso de Sandra Chacra).

percebemos uma articulação que prevê o abismo mas como possibilidade ao voo, como propõem a obra *"Del Salto al Vuelo"* do improvisador argentino Omar Galván. E ao se perceber a possibilidade, se percebe escolha, se percebe figura ativa e perceptiva na criação, se percebe a própria divindade em seu poder (e sua responsabilidade), se percebe humano encarando-se, porque o que se improvisa com o que se tem no aqui-agora. E aqui-agora é referência, memória, estado, encontro com referência, memória, estado de outras pessoas em cena e público. Passados em presentes, encarando seus abismos conjuntos e voando para fundo e para longe.

> *olha Hillé a face de Deus*
> *onde onde?*
> *olha o abismo e vê*
> *eu vejo nada*
> *debruça-te mais agora*
> *só névoa e fundura*
> *é isso. adora-O. Condensa névoa e fundura e constrói*
> *uma cara. Res facta, aquieta-te. [...]*
> *olha o abismo e vê eu vejo o homem.* (HILST, 2001, p.36 e 37)

Na Impro se entende a improvisação como campo e linguagem para além de um dispositivo. Condensando uma nebulosidade da incerteza e dos medos de errar com uma profunda mutação do que se cria em coletivo, para construir uma cara espetáculo. Cada sugestão e oferta é recebida e aceita de uma maneira diferenciada por cada pessoa. E também se entende o sujeito artista como matéria viva de composição em cena em encontro: um processo colaborativo e(m) criação coletiva instantânea. Se traz a si, a face do que se é e cria, em consonância com as demais pessoas envolvidas. O jogo se estrutura em acordos prévios e no seu próprio jogar. Um espetáculo em gerúndio, no fazendo, tempo dentro do tempo (como as mãos escherianas - *Drawing Hands*).

Acordos esses que podem ser dos mais simples aos complexos, no que vamos definir as estruturas de jogo. Um acordo prévio simples para uma Impro formato livre seria, por exemplo, a duração do ato de improvisar. Nossa relação com o tempo é estrutural. Se teremos uma hora de obrar, quando faltarem seus cinco minutos para acabar, começaremos a desenhar um fim, num pensar em comum subentendido de amarrações ou propulsões de maiores intensidades do que se está desenvolvendo. Uma estrutura complexa vai jogar com um número maior de elementos, mais bolas no ar, um malabarismo de protocolos e pré-definições. A todas as opções de estruturas ainda há a influência das propriedades emergências em sistemas pré-determinados (Teoria do Caos), o que emerge no próprio gerúndio jogar, que pode parecer aleatório, mas são ainda conexões imperceptíveis ao primeiro olhar, eixos de impacto quem vem do bater de asas de uma borboleta no Brasil a causar um tornado no Texas. E, tal qual Dorothy, não estamos mais aqui, Texas. Estamos nesse outro campo desconhecido que olhamos com olhos que procuram semelhanças, entendimentos, outras conexões.

Para o fluir nessa jornada sem se deixar manipular por mágicos e tentativas charlatães de agradar o público é entender-se em jogo com ele, percebendo-o companheiro, seja Espantalho, Homem de lata, Leão medroso, Totó, Glinda ou Elphaba. E na estrada de tijolos amarelos (que pode não ser seguida já que é possível também desafiar a gravidade no salto ao vazio) estão os princípios e dispositivos do improvisar. E então entender que há muito se improvisa em Teatro sem necessariamente se saber improvisar. Que apenas se vê névoa na improvisação e não sua fundura, aquilo que a leva a elevar nossas criações. A Impro se interessa por esses frisos, debaixo dos degraus da criação, do que lhe abre as entranhas, corpo mutante da cena na improvisação.

Em seus princípios, permite o fluxo ou a percepção da interrupção do fluxo e como desobstruir. No "Planeta Improv", descrito pela improvisadora estadunidense Holly Laurent no documentário brasileiro "Era previso ouvir outras vozes" (2019), o centro, a grande larva é Confiança, confiar em si, em quem está em cena consigo no jogo, que vai se atirar e a rede vai aparecer. A crosta se forma pela Escuta (conhecida também como Escuta ativa), perceber com com corpo todo o que acontece à sua volta, o que se propõem em sugestões e ofertas. Os rios, montanhas, gramados, são a Aceitação, dizer "Sim" para o que escutou. E os edifícios, catedrais, e tudo que se constrói na superfície, é o "e", algo que adicionamos ao confiar, escutar, e aceitar (LAURENT in PROENÇA, 2019). O "Sim, e" que parece ser a grande chave da Impro, tem então toda uma larva quente e pulsante de fundura.

Ao mesmo tempo (dentro do tempo) não há uma ordem linear entre os princípios, eles são regidos em relação, cíclica, confiar para escutar para aceitar e adicionar, como também escutar para confiar para aceitar e adicionar, ou ainda aceitar. A questão é que, como princípios, mesmo que se escolha ignorá-los, fazer a pior cena de Impro possível, ainda há a aceitação dessa condição, a escuta do que acontece para interferir em oposição, acrescer mesmo que vazio e pausa (que ocupam seu espaço) e confiar que se está realizando o que se pretende fazer. Os princípios em relação nos abrem para as relações. Comunicam o dentro aqui com de fora ali, sendo ainda um todo aqui. De estar presente, encorpar-se de presença.

> *então escuta, aqui na vila me perguntam por você todos os dias, eles me veem trazer o leite, a carne, as flores que eu te trago, querem saber o porquê das janelas fechadas, tento explicar que a Senhora D é um pouco complicada, tenta, Hillé, algumas vezes lhes dizer alguma palavra, você está me ouvindo? ando cheio dos sussurros, das portas entreabertas quando passo pela rua, ando cheio, está me ouvindo? te amo, Hillé, está escutando?*
> *sim*
> *olhe, esse teu fechado tem muito a ver com o corpo, as pessoas precisam foder, ouviu Hillé? te amo, ouviu?* (HILST, 2001, p.16).

As pessoas precisam errar sem constrangimento de forma que o erro não seja errado, seja parte, seja natural no julgamento como é por existência. Erro como desvio de planos. Questionar o julgamento, mais do que o ser da criação. Aceitar a existência, e aceitar não é concordar, mas tem muito

de alimentar-se do convívio. A aceitação em Impro está relacionada com a escuta do presente passado: passado que não se muda e que está aqui no agora em que mudamos a partir daqui. E como isso, também entendemos que na improvisação, não é que não exista tempo de discussão, análise ou percepção das possibilidades e devemos tomar decisões rápidas, urgentes, sem senso crítico. Há nela um outro tempo que se relaciona com o espaço. Enquanto que num processo de criação cênico que parte do princípio de se montar algo mais fixo e fechado às interferências do momento da apresentação, como um texto pré-determinado, marcas de luz e movimentações milimétricas, andamos na linha do tempo (que não é necessariamente reta) com a sensação de olhar para frente: de estar aqui andando em esteira, desenhando a topografia (*Viewpoints*) do movimento criativo por consequência do andar da criação. Esse desenho é deixado para trás, como olhamos para frente, não enxergamos o que desenhamos, ao mesmo tempo que nos impulsiona. A física do movimento: empurrar para trás para mover-se para frente: atrito, tração e atração para um objetivo: chegaremos no ponto do espetáculo marcado. A Impro também anda na linha do tempo, mas se relaciona diferente aqui nesse agora caminhar. É como se andasse de costas, olhando bem para o desenho do passado em presente andar, e quanto mais longe se distancia do ponto de partida, mais se percebe a paisagem que se abre como corpo-espetáculo. A visão periférica do desenho ganha espaço em cada passo do presente, e compreendemos melhor por onde andamos. O futuro está nas nossas costas, e esbarramos aqui e ali numa árvore, poltrona, nas surpresas que não conseguimos ver porque estão adiante, no lá, no oculto (CHAGAS, 2025). Vamos vendo o desenhando, desenhando, deixando o futuro se manifestar e se tornar perceptível como manifestação dos aqui que caminhamos e como caminhamos. E ao mesmo tempo, continuamos empurrando o chão para trás (que está à nossa frente), para nos movermos adiante (que está atrás de nós).

> *Engulo-te homem Cristo no caminho das águas, se eras homem sabias desse turvo no peito, desse grande desconhecimento que de tão grande se parece à sabedoria, de estar presente no mundo sabendo que há um pai eternamente ausente.* (HILST, 2001, p.51)

Não quero entender Hillé de Hilst, mas a escuto e deixo reverberar em mim. Em seu desamparo questionando um chão no céu (um apoio na crença de um Cristo), eu no meu afastar de religiões olho o chão que piso como divindade, falando da criação (cênica). Foi na montagem teatral de a obscena senhora D, ao ler e reler, adaptar àquele aqui-agora, que aprendi sobre *religare*, religião como religar-se a algo maior que nos liga em conjunto: o encontro, “estar aqui no existir da terra” que também já falou Hillé. E olho para o chão-terra que toda a gente pisa, que ampara-nos na gravidade dos dias, eternamente presente. Um turvo de questionamentos sentidos no peito buscando sentidos, e, que percebo na Impro (não religião, mas *religare*) esse ser tanto oculto que se desconhece como sabedoria pelo não saber. Encontramos no desamparo o amparo na Impro, um acordo de saber que não sabemos, cumplicidade no jogar e jogar-se. As

memórias dos filósofos gregos nesse encontro de desencontro: “Só sei que nada sei” de Sócrates e “Nada é permanente, exceto a mudança” de Heráclito. Amparar-se no desamparo é um acordo poético, que me remete (tantas memórias no aqui) a Fernando Sabino, em “Encontro marcado” (“encontro” que se repete aqui e ali nesse texto e memórias):

> De tudo, ficaram três coisas: a certeza de que ele estava sempre começando, a certeza de que era preciso continuar e a certeza de que seria interrompido antes de terminar. Fazer da interrupção um caminho novo. Fazer da queda um passo de dança, do medo uma escada, do sonho uma ponte, da procura um encontro. (SABINO, 1981, p.157)

Certezas no incerto, em que erros são desvios de planos e não necessariamente problemas e obscenidades do existir. O caminhar de costas na Impro esbarra numa parede-interrupção e re-direciona. A mesma parede que poderia estar no caminhar de frente e que já vai re-direcionando antes (mesmo sem saber o que pode estar atrás dela). Ao caminhar de frente, o passado é derrelido, no seu desamparo e abandono também nos perdemos no processo. É quando paramos para re-parar e, como no provérbio mali: “Quando não souberes para onde ir, lembre-se de onde veio que não estarás mais perdido”. Olhamos cadernos, registros, as provocações e motivações iniciais para perceber o que construímos na caminhada até aqui e nos redirecionar (é um exercício de direção). Na Impro, como somos simultaneamente e assumidamente nesse tempo outro, as pessoas que atuam, escrevem no imediato e dirigem a cena, em conjunto e em processo, caminhamos nos redirecionando sobre o que vemos, permitindo tropeçar, permitindo cair, confiando que a rede vai aparecer, porque estamos aqui e agora, sendo no fazendo. As Artes Performativas em si requerem isso, revindicam o presente, mas, de proposta a proposta, regulam o grau do que permitem afetar. Afeto. Hillé no vão da escada a tentar entender o humano que não aprende por não olhar para o passado, que julga-se, e no tentar abrir a compreensão, se fecha ali. Sim, escuta. Sim, torna-se mulher porca, e, ao mesmo tempo, não só isso. Questiona as divindades em si. Um movimento para dentro derrelindo o de fora. Onde a Impro também pode se perder: quando se desconecta com quem está fora do palco (o público) e ergue um ensimesmar-se. Talvez essa seja a profanidade da arte na arte, a corrupção do encontro: uma professa de atração traída, não trazer o de fora para o corpo de dentro do espetáculo, e não deixar caminhar com as gentes, não foder com consentimento e prazer, entender-se no consentimento para além do dizer “sim” por hábito, sem confiança, sem escuta, sem contribuição. É sobre relações.

E dentre relações também se estabelece o conceito de status na Impro. Relacionado (é sobre relações) com os status sociais, mas além: o status dinâmico de poder em cena. Conceito desenvolvido pelo inglês Keith Johnstone que ilustra-o com o jogo/brincadeira da gangorra (e que podemos desenhar em outras palavras e aplicações nos ensinamentos de Augusto Boal com o Teatro do Oprimido), em que uma pessoa está acima (status alto) porque a outra está abaixo (status baixo). É relacional, pois sem a pessoa de baixo a sustentar o peso para elevar a outra, não

há cima. Essa relação é ou retrata em cena uma forma abusiva de estar quando não há movimento, não há fluxo no jogar, e o jogo empaca. Quem está embaixo precisa empurrar o chão, a base do sistema de opressão (percebendo Boal), para movimentar o jogo, e sua efetividade só acontece se a outra pessoa também permitir, também aceitar o jogar. Se a de baixo abandonar o jogo, ela cai. É sobre relações em constante atualização, percebendo que a matéria é nômade nos seus aquis e entendimentos, o que exige escuta, ceder, abandonar também, mas de forma ativa, na escolha, na contribuição.

Isolar-se abaixo ou no alto, é fechar o corpo-espetáculo (e talvez essa seja a proposta em consentimento das duas partes como representação para interpretação, mas neste caso, a abertura se dá justamente pela ativa escolha de fechar. Dizer "sim" ao "não"). Se na Impro andamos de costas para o futuro e de frente para o passado, mas não confiamos na caminhada conjunta, estamos o tempo todo com o pescoço a entortar, a temer o próximo passo, a esperar pelo abismo (que talvez não venha nunca). Nos isolamos em nossos pensamentos, no vão das nossas escadas internas, na areia movediça da traição da promessa do encontro.

Hillé na escada, remete (memória/referência) a personagem de "Dias Felizes" de Samuel Beckett sendo engolida por areia. O improvisador e teórico argentino Feña Ortalli provocando a Impro que fazemos em um artigo da revista *Status,* questionando o Teatro ao Livre e o Teatro sob a areia, conceitos de Frederico García Lorca, que como aponta Ortalli, Lorca só referencia em falas de personagens da peça "O Público".

> Se começarmos com as interpretações de pessoas muito mais bem informadas sobre o mundo de Lorca do que eu, podemos inferir que "teatro ao ar livre" se refere ao óbvio, à forma de teatro social e comercialmente aceita - o tipo que pode ser apreciado sem muito estudo ou análise. Um teatro na superfície.
>
> Por outro lado, "teatro sob a areia" poderia ser aquilo que está escondido, coberto, oculto. Um teatro que precisa ser trabalhado, desenterrado e descoberto. Um teatro que exige comprometimento e dedicação. Um teatro cujas mensagens exigem mais esforço do público para serem decodificadas e compreendidas. (ORTALLI, 2025).

Ortalli então provoca, mesmo que de maneira assumidamente superficial, o questionamento sobre que tipo de improvisação fazemos. Ele caminha olhando para trás e ao redor com quem também está fazendo Impro. E talvez ali, veja pessoas improvisadoras andando de frente, reproduzindo modelos sem perceber seus traços, muitas vezes carregados de preconceitos em discurso e escolhas estéticas que não fazem sentido com as realidades vividas em suas atualizações de aqui e agora: um nomadismo de conceitos e aprendizagens. Se a Impro reconhece a presença (tempo presente) do oculto, incorpora o lá de fora (público) no dentro aqui. se percebe em possibilidades que não são apenas dicotômicas e binárias, mas

múltiplas, divinas no poder de criar, e responsáveis no impacto: pois é conjunto, é em relação. O que a improvisação tem a dizer ou nos permite dizer na obra do instante? É nesse ponto que percebo a Impro como linguagem teatral mais que gênero teatral. Podendo ela ser comédia, drama, tragédia, Teatro Musical, Teatro de Formas Animadas, etc. E na superfície ou sob a areia, a estamos ouvindo? Estamos escutando ou afundando, caindo dentro de nós, corpo-espetáculo, e nos perdendo?

> *Também não compreendo o corpo, essa armadilha, nem a sangrenta lógica dos dias, nem os rostos que me olham nesta vila onde moro, o que é casa, conceito, o que são as pernas, o que é ir e vir, para onde Ehud, o que são essas senhoras velhas, os ganidos da infância, os homens curvos, o que pensam de si mesmos os tolos, as crianças, o que é pensar, o que é nítido, sonoro, o que é som, trinado, urro, grito, o que é asa hen? Lixo as unhas no escuro, escuto, estou encostada à parede no vão da escada, escuto-me a mim mesma, há uns vivos lá dentro além da palavra, expressam-se mas não compreendo, pulsam, respiram, há um código no centro, um grande umbigo, dilata-se, tenta falar comigo, espio-me curvada, winds flowers astonished birds, my name is Hillé, mein name madame D, Ehud is my husband, mio marito, mi hombre, o que é um homem?* (HILST, 20021, p.16)

Essa escuta de nós e do ao redor em simultâneo nos resgata para o agora (que é passado a cada passo dado). Compreendendo por estar, por viver, por vivência. O Teatro em Impro como experiência cênica, coletiva, corpo vasto e penere, afeta e se afeta constantemente. É isso de olhar para gente nas possibilidades e que vamos sendo e não no que “deveríamos” ser, e é obsceno ser muito e nada e todo o entre. Para a vizinhança, talvez Hillé enlouqueça, mas é certo de que não enlouquece só.

> *Se sou zebu também caminho aos bandos, sou triste de olhar, quero dizer que não terás muita luz no olho se me olhares, a cabeça procura sempre o chão, o beiço quer o verde sempre, se levanto a cabeça olho como quem não vê, procuro como quem não procura, corro se os outros correm ouvindo a voz do homem he boi he boi, que coisa crua empedrada a voz do homem, que cheiro o cheiro do homem, sendo girafa olho alto, estufo de langores, sobrepasso, sendo girafa no vão da escada encolho, franzida me agacho, sendo girafa te procuro mais perto, lambedura acontecível isso de Hillé ser búfalo zebu girafa, acontecível isso de alguém ser muito ao mesmo tempo nada, de olhar o mundo como quem descobre o novo, o nojo, o acogulado, e olhando assim ainda ter o olho adiáfano, impermissível, opaco* (HILST, 2001, p.20 e 21)

De certo há muito no entre as palavras de Hillé e Hilda Hilst. Aqui, inspirações filosóficas ou poéticas, dessa mulher (gritante camada) que se abandona por não abandonar as perguntas. Uma mulher envelhecendo (suspirante camada), na transformação do que conhecida, a obscena mudança do seu corpo menopausa da qual não se fala, não se escuta, não se olha, não se vive, se improvisa na camada mais pejorativa. Mas ainda assim, se improvisa. E na beleza desse grotesco improvisar é ver o caminho que trilhamos: por não escutar, improvisamos o lidar, e no ato de improvisar, escutamos com atenção, escutamos o abandono e começamos a perceber algumas camadas do que se trata. “Não adianta fingir que não sente”

(PASSÔ, 2005, p.3), diria a Dona Elise, personagem de “Por Elise” de Grace Passô... memórias de gente correndo, de abacate caindo e de ter cuidado com o que se planta. Cuidar do que se planta. Cuidar é relação. E é triste, e é belo, e é tanto mais.

> *DERRELIÇÃO. não, não parece triste, talvez porque as duas primeiras sílabas lembrem derrota, e lição é sempre muito chato. não, não é triste, é até bonita. Desamparo, Abandono, assim é que nos deixaste. Porco--Menino, menino-porco, tu alhures algures acolá lá longe no alto aliors, no fundo cavucando, inventando sofisticadas maquinarias de carne, gozando o teu lazer: que o homem tenha um cérebro sim, mas que nunca alcance, que sinta amor sim mas nunca fique pleno, que intua sim meu existir mas que jamais conheça a raiz do meu mais ínfimo gesto, que sinta paroxismo de ódio e de pavor a tal ponto que se consuma e assim me liberte, que aos poucos deseje nunca mais procriar e coma o cu do outro, que rasteje faminto de todos os sentidos, que apodreça, homem, que apodreças, e decomposto, corpo vivo de vermes, depois urna de cinza, que os teus pares te esqueçam, que eu me esqueça e focinhe a eternidade à procura de uma melhor ideia, de uma nova desengonçada geometria, mais êxtase para a minha plenitude de matéria, licores e ostras* (HILST, 2001, p.27).

Na conversa com o porco-menino Deus, vamos a outro espetáculo, outra apresentação, derrelindo as anteriores, procurando uma “melhor ideia” para a próxima criação-futuro. “*Esto és teatro*”. É? Também é? Também somos. Augusto Boal também dizia que todo mundo é teatro, mas nem toda gente fazia teatro, porque somos quem atua, escreve, dirige e encena nossas vidas. Profissionais articulam-se em técnicas para o campo da cena. Para o aqui do encontro entre ficção e alguma realidade. Para o afeto do momento. É relação. É improviso. É imprevisível em impacto, e por isso, é obsceno.

Referências Bibliográficas

BOGART, Anne. *A Director's Prepare.Seven Essays on Art and Theatre.* Londres e Nova Iorque: Routledge, 2005, eBook Kindle.

CHACRA, Sandra. *Natureza e Sentido da Improvisação Teatral.* São Paulo: Perspectiva, 1994, p.11.

CHAGAS, Juvi. Postagem em rede social Instagram, em 21/03/2025. Disponível em: <https://www.instagram.com/reel/DHd09fauFcc/?igsh=MWZyYWI2azNsZWM4bg%3D%3D. Acesso em 22/03/2025.

FIADEIRO, João. *Composição em tempo real. Anatomia de uma decisão.* Lisboa: Ghost Editions, 2017, p.6).

HILST, Hilda. *A Obscena Senhora D.* São Paulo: Globo, 2001, 1982, p.13, 16, 18, 10, 21, 27, 36, 37 e 51.

LEAL, Mara Lucia. *Memória e(m) Performance*. Uberlândia: EDUFU, 2014, p.11.

ORTALLI, Feña. Improviso sob Areia. *Temporada 2 - Status #164 - Fevereiro de 2025*, postagem de 06/02/2025. Disponível em <https://revistastatuspt.blogspot.com/2025/02/temporado-2-status-164-fevereiro--de-2025.html>. Acesso em 22/03/2025.

PASSÔ, Grace. *Por Elise*, 2005. Disponível em: <https://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/vestibular/Vest2013_1/Editais/POR_ELISE.pdf>. Acesso em 22/03/2025.

PROENÇA, Luana. *Era preciso ouvir outras vozes*, Brasília: Visando Impro, 2019. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=EviKrWSU2cY&t=5s>. Acesso em 21/03/2025.

SABINO, Fernando. *O Encontro Marcado*. Rio de Janeiro: Record, 1981, p.157.

ENTRE O AZUL E A DÚVIDA

UM ELOGIO AO PROCESSO

LUCIANA PAIVA PINHEIRO

Artista visual, nascida em Brasília em 1982. Bacharel em Artes Plásticas (2006), mestre em Poéticas Contemporâneas (2010) e doutora em Métodos e Processos em Arte pela Universidade de Brasília (PPGAV/UnB) com a tese "Frente-verso-vasto: por uma topografia da página" (2018). Participa de exposições desde 2004, atuando também como professora e na organização e curadoria de eventos em arte. Em seu trabalho artístico lida com a visualidade e materialidade do texto, a ilegibilidade e estrutura da linguagem, o objeto livro e a abstração geométrica.

DAS QUESTÕES, VOL. 21, N. 1, DEZEMBRO DE 2025, P. [328—339].

Entre um lugar metafisico – o azul – e um espaço físico – o ateliê, busco no presente texto elaborar parte das questões, reflexões, referências e dúvidas do processo de trabalho que atualmente desenvolvo para a realização de uma exposição no segundo semestre de 2025, que tem como ponto de partida o estudo da obra do artista Alfredo Volpi. A proposta de registrar meu processo de trabalho transforma esse texto em uma espécie de rastro, um lugar em movimento que talvez permita revelar o que escapa no processo artístico.

arte contemporânea, processo artístico, abstração geométrica, alfredo volpi.

"We make artwork as something that we have to do, not knowing how it will work out. When it is finished we have to see if it is effective. Even if we obey inspiration we cannot expect all the work to be successful. An artist is a person who can recognize failure".[1]
AGNES MARTIN

O que é o aqui da artista? Terreno movediço onde o que se quer é o que escapa sempre. Chamamos de processo esse aqui inconstante, perambulante, fugidio. Nunca ter nada em mãos e, no entanto, tudo vira alguma coisa. Por vezes, esta ou aquela coisa é apresentada, vista por outros, vira história, memória, cultura, objeto de luxo. Mas isso já é lá, não bem é aqui. O aqui da artista é uma espécie de delírio constante, de esquecimento do resto, de aterramento no agora. Delírio persistente. A insistência de olhar e ver, de se perder, de continuar a fazer. A insistência em continuar mesmo sem fazer. O "aqui" é curto e pontual como a palavra sugere, mas essa intencionalidade do "i" que fixa no agora, abre uma profundidade que se adensa e experimenta simultaneamente o que ficou distante e o que se projeta no futuro.

A configuração formal de um trabalho artístico é uma junção de variadas escolhas, tentativas, desistências, desvios, insistências, acasos, testes e surpresas inesperadas, encontros que atravessam e humores inevitáveis. Todas essas coisas configuram o que externamente parece um entre – entre um trabalho e outro, entre uma exposição e outra. Mas é dessa indeterminação que vive a artista, a busca é o estofo do trabalho que aparece. Não é possível precisar um percurso que é inseparável do cotidiano e da própria vida, já que uma coisa molda a outra. Mas é possível falar sobre um átimo desse processo, elencar alguns encontros e discorrer um pouco sobre como essa trama acontece. É na tentativa de registrar parte do que escapa neste movimento contínuo do meu fazer artístico que trago nas próximas páginas alguns dos pensamentos e questionamentos envolvidos no processo de ateliê ao qual me dedico neste momento e que irá resultar em uma exposição individual a ser apresentada no segundo semestre de 2025. A proposta de registrar o processo de trabalho transforma esse texto também em parte do processo, texto-rastro, que deve ser reescrito, alterado e acrescido de outras questões posteriormente.

1 "Nós criamos obras de arte como algo que temos que fazer, sem saber como vai resultar. Quando está terminada, precisamos ver se é eficaz. Mesmo que obedeçamos à inspiração, não podemos esperar que todo trabalho seja bem-sucedido. Um artista é alguém que consegue reconhecer o fracasso." (tradução livre).

Lugar metafísico: o azul

Já há algum tempo tenho me dedicado a olhar para as obras do artista Alfredo Volpi (1896 – 1988), mas somente agora me dedico realmente a estudar Volpi como uma referência para o meu trabalho. Isso não implica em uma semelhança formal, tendo em vista todas as distâncias que me separam deste artista, mas seu trabalho tem sido uma fonte de questões, uma espécie de ponto de partida para se pensar nesta exposição especificamente. Como me mostrou a pesquisadora Graça Ramos, que tenho a alegria de ter como companhia neste processo[2], não há nenhuma incoerência em olhar novamente Volpi – artista tão consagrado – já que a natureza de sua obra extensa e profícua é justamente uma espécie de eterno retorno. Olhar para as obras desse artista é olhar para o que ele próprio escolheu fazer novamente em um desdobramento contínuo de suas formas. Por isso mesmo, o vocabulário de Volpi é hipnótico de um modo reconfortante e generoso.

> *(...) Volpi, translúcido por excelência e sempre luminoso, está de fato na contracorrente da tormenta. A verdade é que conviver com sua obra é um exercício de pacificação e de resgate; (...). Quase como propunha Matisse, em seu parágrafo famoso (e seguramente pouco entendido): 'Meu sonho é uma arte cheia de equilíbrio, de pureza, de repouso, sem temas inquietantes e que exijam atenção. Uma arte que traga alívio ao trabalhador intelectual assim como ao artista, que seja para ele um calmante espiritual, que acaricie suavemente sua alma e o tranquilize depois das fadigas do dia e das inquietações do seu trabalho. '*. ARAÚJO In BIEZUS, 1993. P. XI.

Embora não tenha aproximação com o gesto da pintura, o que me levou a Volpi inicialmente foi a sua paleta. O azul pálido recorrente em suas pinturas e todas as suas variações, todos os desbotados e combinações mansas de cor experimentadas com essa tonalidade. A cor tem essa capacidade de proporcionar uma identificação afetiva. Em Volpi, vi o azul pálido das tardes secas e frias do Centro-Oeste.

> Enquanto corre rente à superfície da tela, o azul de Volpi encontra profundidade em outras regiões: há aí e reminiscência de um país remoto, que de alguma forma vive no papel celofane da infância, nas festas de noite fria. (...) O país de Volpi – uma espécie de comunidade humilde e digna – já se desfez, e surge vagamente na lembrança, nas cores lavadas da têmpera. NAVES, 2007 P. 180.

2 Graça Ramos é jornalista e mestre em Literatura Brasileira pela Universidade de Brasília e doutora em História da Arte pela Universidade de Barcelona. Atua como pesquisadora e curadora independente. Em 2023, lançou o livro *O apagamento de Volpi: presença em Brasília* (Tema Editorial). A partir do meu convite, está realizando o acompanhamento crítico e curatorial para a exposição.

FIGURA 1
LUCIANA PAIVA. DETALHES DE CONJUNTO VAZIO (2020), SEM TÍTULO (2014) E QUADRATRIZ (2015, SÉRIE DESMESURAS).

Entre as décadas de 1980 e 1990, em Brasília, andava sozinha de bicicleta pelos grandes gramados descampados de uma cidade ainda pouco construída sob esse céu de uma luminosidade nostálgica. Foi esse azul que alguns anos mais tarde também me aproximou de um dos meus materiais de trabalho: as folhas de guarda de antigas *letraset*[3] Por algum motivo que desconheço, essas folhas utilizadas entre os adesivos tinham tonalidades azuladas, além de serem folhas finas e lisas, com aspecto de terem sido enceradas, o que confere translucidez ao material, mas também resistência para um papel de gramatura baixa. É claro que o papel desbota com o tempo e os azuis mais fortes ganham tonalidades mais claras, levemente esverdeadas e amarronzadas. Nessas colorações sutis vejo, de algum modo, a passagem de paisagens reconhecíveis do cerrado que vão da estação seca – onde o azul pálido se mistura às partículas de poeira de terra avermelhada, tornando-se embaçado – até à estação chuvosa – onde os tons esverdeados da vegetação começam a surgir e rapidamente se tornam intensos.

No meu trabalho, o azul aos poucos foi se tornando uma espécie de lugar metafísico. Referência a um lugar da memória, impreciso, que não indica ou especifica onde, mas evoca uma sensação. Recortes ou tiras de azul sugerem a abstração de uma paisagem em meio a páginas amareladas de livros antigos. Às vezes uma ondulação, uma trama entre papéis ou a

3 *Letraset* na verdade é o nome de uma empresa da década de 1960 que produzia folhas com fontes e caracteres transferíveis a seco. Estas folhas com os adesivos tinham o tamanho padrão de 25 x 38 cm e eram intercaladas por folhas lisas para que o material não colasse um no outro

associação com alguma palavra reforçam essa sensação. A série “Desmesuras” (2015 - atual) é o exemplo mais evidente e recorrente dessa aparição do azul no meu trabalho. “Oeste” (2024) é o último livro da série e o único que sugere uma direção. Para a exposição, penso em dar continuidade a esses trabalhos e apresentar um conjunto significativo da série.

FIGURA 2
LUCIANA PAIVA. VÉRTICE N2 (2017).

Lugar físico: o ateliê

Se o lugar metafísico que eu encontro tende sempre ao azul, meu lugar físico é o ateliê. Uma sala de 25 m² que ocupo desde que comecei a trabalhar como artista há mais de 20 anos, em 2004. A relação com este espaço acaba me tornando uma artista meio *démodé*. Em tempos de residências artísticas pelo mundo, ateliês efêmeros e transitórios, da necessidade de contaminação por outros contextos e da transversalidade de diálogos, acabo sempre voltando para aqui. Nem sempre por escolha desse lugar específico, mais por necessidade de estar fazendo alguma coisa e de ser o espaço que tenho disponível. Já passei muitas horas aqui e, para o processo da próxima exposição, decidi contar as horas de trabalho dispendidas em um painel que vai integrar a individual. Assim que sento na mesa, faço uma postagem na minha página de rede social marcando o início e, ao sair, outra postagem marcando o final. Provavelmente, vou falhar nesse propósito, mas a ideia de contar as horas laborais é uma defesa da necessidade deste tempo estendido na elaboração de uma obra. Também é um questionamento político sobre as condições de trabalho das artistas, condições que se tornam cada vez mais deslocadas em um sistema que exige inúmeros outros papéis sociais das artistas e que, muitas vezes, acabam nos distanciando da possibilidade de escolha do uso do tempo para olhar o próprio trabalho. A contagem também é uma farsa, no sentido de que é impossível precisar um tempo de pesquisa e de desenvolvimento de determinadas técnicas e modos de fazer que a longo prazo se tornam bastante específicos de artista para artista.

Voltando ao painel, ele surgiu de uma investigação das treliças de madeira utilizadas nas janelas de casas coloniais e que compõem as estruturas chamadas de *muxarabis*[4]. Desde 2018, venho realizando trabalhos em papel que partem do estudo e registro de fachadas e outros elementos arquitetônicos da cidade de Brasília. Com a visita a cidades do interior mineiro e goiano, comecei a registrar também elementos e fachadas das casas coloniais.

O trabalho com papel, com a colagem, funciona para mim como uma espécie de jogo de montagem e desmontagem das imagens que me interessam. Um jogo um pouco obsessivo de ver com as mãos, tocar a imagem, reorganizar, entender uma espécie de mecânica ou de lógica interna da imagem. Com as treliças essa obsessão se concentra em entender como funcionaria a estrutura de encaixes, sombras e qual o jogo ótico que essa montagem pode propiciar.

4 Sobre a terminologia destes elementos e a importante contribuição e influência da arquitetura árabe na arquitetura moderna brasileira indico o artigo “Contribuição da arquitetura árabe para os elementos de controle solar da arquitetura brasileira” publicado na revista online Vitruvius, disponível em: vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/23.271/8681

A intenção é que o painel, assim como uma parte expressiva dos meus trabalhos, tenha uma estrutura modular, seja composto de partes que se repetem com algumas variações. Serão módulos de 15 x 16,5 x 1 cm, uma espécie de caixa baixa com um fundo com cortes vazados verticais e a frente com cortes vazados diagonais. A sobreposição dessas duas partes gera encontros ortogonais e um efeito óptico que lembra em alguma medida algumas experimentações cinéticas. Após alguns dias de trabalho e testes de montagem, achei os resultados entediantes e comecei a inserir cores no fundo. Este parece um caminho mais dinâmico, mas o resultado ainda é incerto e vou precisar de muitas horas de trabalho. A feitura artesanal e experimentação com o material são importantes no sentido de atribuir um caráter tátil a cada peça que acho muito difícil de executar de outro modo. Entendo que essa intimidade com o processo e o material é necessária nesse caso, pois, para mim, de algum modo o tempo empregado torna-se visível. Em outros trabalhos este labor não me parece tão necessário, pois as coisas se resolvem em outros momentos ao longo do dia, mas, aqui, fazer também é pensar o trabalho, de modo que ele se torna uma espécie de tecido do cotidiano.

Ao discorrer sobre a experiência gestual do fazer artístico feminino – que se conecta a outros gestos recorrentemente associados ao trabalho das mulheres e renegados como práticas artísticas – a artista Agnes Martin (1912-2004) vincula a relação destes gestos cotidianos com a noção de abstração, tornando indistinta as fronteiras entre os dois fazeres. A arte é um fazer cotidiano e o fazer cotidiano é extraordinário.

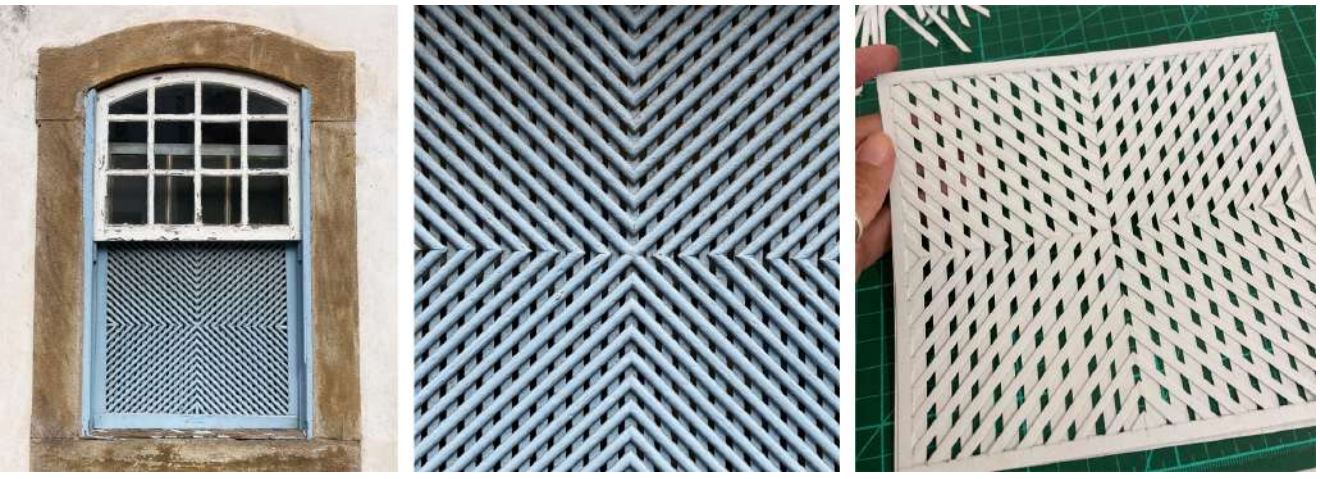


FIGURA 3
JANELA COM TRELIÇAS EM OURO PRETO UTILIZADA COMO REFERÊNCIA PARA MÓDULO DE PAPEL.

> *When you're in life drawing, you're really thinking of all the women you're ever seen , and all the gestures they've ever made. That's whats brings life into the drawing. It's your experience of life. It's not spiritual, it's really in this life. You sort of underestimate the human being when you say that every least thing that is an abstract experience is spiritual. It isn't. It's just your real self. You can be capable of fantastic abstract experiences , right in this life*[5]. MARTIN In PRINCENTHAL, 2015. P 105.

A partir de determinado momento de sua carreira, Agnes Martin isolou-se da chamada "*art scene*" (cena artística) de seu período e se dedicou a pintar suas *grid*s e linhas com cores esmaecidas e títulos que se referiam a algum elemento da natureza. Deste modo, sua pintura passou a ser frequentemente associada a um traço espiritual, postura que a artista deixa claro rejeitar, ou melhor, torna bem mais complexa a partir da declaração acima. Penso aqui na curiosa afirmação de Volpi de que não pintava bandeirinhas.[6] Assim como a declaração de Martin, a afirmação de Volpi nos centra no trabalho do artista. De fato, se estamos vendo bandeirinhas não estamos vendo exatamente a pintura de Volpi e todas as operações formais que mergulham em um universo de variações possíveis. A bandeirinha é como um dos caracteres do seu vocabulário, mas é preciso ver as demais conexões. Em alguma medida "ver" a bandeirinha como objeto figurativo é deixar de ver a operação geométrica. Ainda que as duas (ou mais) coisas possam coexistir. Gosto de pensar na ambiguidade, já que categorias como "figuração" e "abstração" são insuficientes e na arte dificilmente as verdades absolutas sobrevivem. Às vezes é difícil perceber determinadas afirmações e necessidades dos artistas sobre suas obras, justamente porque passamos tempo demais dentro dos nossos processos. Mas o que fazer se esse tempo nunca é suficiente?

Mise en abyme: o lugar da dúvida

Talvez o lugar da abstração geométrica também seja, de algum modo, o lugar de afirmação da dúvida. A repetição é sempre uma variação, o rigor é imperfeição, o tempo é circular já que o fazer estendido muitas vezes leva de volta a algo intuído anteriormente.

---

5 "Quando você está desenhando a partir da vida, você está realmente pensando em todas as mulheres que você já viu e em todos os gestos que elas já fizeram. É isso que traz vida ao desenho. É a sua experiência de vida. Não é algo espiritual, está realmente nesta vida. Você meio que subestima o ser humano quando diz que cada mínima coisa que é uma experiência abstrata é espiritual. Não é. É apenas o seu verdadeiro eu. Você pode ser capaz de experiências abstratas fantásticas, bem nesta vida.". (tradução livre)

6 "(...) falamos de 'bandeirinhas' para simplificar, mesmo sabendo que dentro do pensamento plástico de Volpi elas não existiam assim, como 'assunto'. Com ligeira irritação, o mestre dizia: 'Eu não pinto bandeirinhas, quem pinta bandeirinhas é Pennacchi'. (...). Na obra de Volpi, muito cedo se tornaram apenas um signo abstrato, um quadrado ou um retângulo do qual ele extraía um triângulo, transformando-as em módulos para composições extraordinariamente ritmadas, numa geometria flexível e dançante.". ARAÚJO In BIEZUS, 1993. P. XIX.

A partir da década de 1970, Volpi dá início aos incríveis trabalhos chamados de “ogivas”, onde cria uma espécie de efeito ótico de profundidade a partir da replicação de sua já conhecida operação geométrica – vulgo, “bandeirinhas” e seus respectivos triângulos complementares destacados em cores diferentes. Nessas composições ogivais uma forma maior que ocupa toda a dimensão das pinturas é formada pela repetição de outras formas menores dispostas em colunas e fileiras. A organização da composição é mais complexa do que parece, Volpi insere uma perspectiva sutil que é reforçada pela composição cromática. O movimento da maioria dessas pinturas atrai para o centro, mas ele vibra e dança nas cores, no jogo de contrastes e tonalidades que acendem e apagam as formas.

FIGURA 4
ALFREDO VOLPI. SEM TÍTULO, 1978.
FONTE: BIEZUS, 1981. P.47

Há algo de *mise en abyme* nessas imagens, a repetição e redução geométrica inserem uma forma dentro da outra gerando também um sentido auto referencial de seu próprio processo. A construção da imagem carrega uma espécie de força que atrai para o centro e dissipa ao mesmo tempo, em um constante deslocamento do olhar. Poderia passar uma vida inteira olhando para cada uma dessas pinturas, que são inúmeras, feitas a partir dessa mesma estrutura. E, penso que, embora Volpi tenha saído muito pouco do lugar, do seu espaço físico e ateliê, o deslocamento visual que o conjunto da sua obra propicia é perturbador. Talvez exista aí uma reivindicação subentendida, a reivindicação pelo direito de permanecer. De se mover a partir do próprio do trabalho e afirmá-lo, portanto, seu lugar por excelência. Mas isso já sou eu pensando a partir de Volpi, talvez essa não fosse uma questão relevante para ele.

De todo modo, algo me instiga na estrutura dessas pinturas, no pensamento de Volpi, e me leva a pensar em formas prismáticas que devem encaminhar a relação com um trabalho instalativo para a exposição. A partir de 2018, comecei a realizar a série “Inverso” (2018-2019) e sua subsequente, “Reverso” (2022-2024). Ambas são constituídas de estruturas bidimensionais que se tornam tridimensionais no espaço, isso porque os painéis apresentam formas vazadas de letras e caracteres e, na maior parte das vezes, são apresentados suspensos ou em relação transversal à parede. Quando apresentados como conjuntos, estes trabalhos formam instalações e o imbricamento entre as peças também se dá a partir do deslocamento do espectador no espaço. São, portanto, inúmeras possibilidades de reconfiguração que também se multiplicam a partir do olhar do observador.

Todas essas questões intrínsecas ao meu processo e mais algumas que não elaborei aqui me aproximam da obra de Volpi e me fazem querer revisitá-lo sem receio de estabelecer relações das quais eu venha negar depois. O texto é este lugar intermitente que se situa dentro e fora do processo e não caminha no mesmo compasso dos pensamentos. Foram, sobretudo, as dúvidas em estabelecer esse caminho, propor essas relações e saber se eu continuaria nesse sentido que me fizeram realizar esse texto. Pois, talvez, só faça sentido escrever para provar isso: onde não se está.

Referências Bibliográficas

ARAÚJO, Olívio Tavares de; BIEZUS, Ladi. *Volpi: a construção da catedral.* SP: Museu de Arte Moderna: Logos Engenharia, 1981. P. 47

_____, *Volpi: projetos e estudos em retrospectiva décadas 40-70*. SP: Pinacoteca do Estado de São Paulo. 1993. P. XI e XIX.

NAVES, *A forma difícil.* SP: Editora Ática, 2007 P. 180

PRINCENTHAL, Nancy. *Agnes Martin: her life and art.* Londres: Thames & Hudson, 2015. P. 105

RAMOS, Graça. *O apagamento de Volpi: presença em Brasília*. Brasília: Tema Editorial, 2023.

MARTIN, Agnes. Beauty is the mistery of life. In MARTIN, Agnes; SCHWARZ, Dieter. *Agnes Martin: Writtings*. Edition Cantz, 1998. P. 154

PUNHAGUI, Kátia R. G.; SACHT, Helenice Maria; TEIXEIRA, Patrícia S.; VETTORAZZI, Egon. *Contribuição da arquitetura árabe para os elementos de controle solar da arquitetura brasileira*. Arquitextos, ano 23, dez. 2022. Revista online Vitruvius. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/23.271/8681> Acesso: 14.03.2025.

APROXIMAÇÕES

LUDMILLA ALVES

Ludmilla Alves é artista visual, pesquisadora e professora. Bacharel em Comunicação Social (FAC/UnB). Doutora em Deslocamentos e Espacialidades e mestre em Poéticas Contemporâneas pela Universidade de Brasília (PPGAV/UnB), com a tese *Rotas, Raízes e Devorações – re-voltar a pintura e outras histórias selvagens* (2021), e a dissertação *Noite Oblíqua* (2016). Atualmente, como professora da Secretaria de Estado da Educação do DF, trabalha com arte e educação no contexto do ensino básico. Atua nas áreas de teoria e história da arte, métodos e processos de criação artística com foco em arte contemporânea. Os trabalhos visuais estão voltados para investigações com o Cerrado, transformações da matéria, ficções, experiências com o tempo e o campo da pintura, em diálogo com textos, poemas, proposições, colagens, intervenções, instalações, entre outras. Expõe e publica regularmente desde 2013.

DAS QUESTÕES, VOL. 21, N. 1, DEZEMBRO DE 2025, P. [340—350].

A decomposição da ideia racional de pintura sugerida por Robert Smithson em *Uma sedimentação da mente: projetos de terra* (1968) é o pano de fundo deste texto, onde convivem escrita poética, acadêmica, pequenas proposições, notas de ateliê e alguns geopoemas. São exercícios de aproximação da proposta de ver o mundo como pintura. Procuram descrever, no sentido de compartilhar, a manifestação do pictórico no mundo. Tais manifestações, inseridas em um contexto de pesquisa com a palavra selvagem, parecem nos aproximar também, de algum modo, de práticas, notações e inscrições ligadas ao tempo - como experiência, como ponto de vista, como agente. Proponho a leitura em seus aspectos visuais: cenas retiradas de um percurso maior, correspondente à elaboração da tese de doutorado onde nascem as palavras aqui reunidas e o desejo de aproximação de práticas que nos orientem em direção a perspectivas descentralizadas nos modos de ver e fazer arte.

ponto
de vista;
selvagem;
pintura;
experiências
com o tempo.

enquanto eu pensava nisso
ocorreu-me o seguinte
que também eu poderia viver
800 milhões de anos aqui, neste planeta
[Itamar Assumpção]

notas

Procuro dizer algo sobre estar aqui enquanto me lembro dos versos de Itamar Assumpção em Totalmente à Revelia, de 1983. O título parece uma boa pista para um aqui talvez rebelde, inquieto, talvez selvagem, cotidiano como a revolução dos ossos do calcanhar na execução de um passo. Poderoso talvez como as revoluções presentes em gestos elementares.

Notar o aqui como, e quando, princípio de re-volta[1]. Uma coincidência de tempos que se projetam e se precipitam em gestos mínimos e corriqueiros. Andar. Olhar: a confluência de camadas de cor e textura acumuladas na superfície de uma parede de rocha. Uma fotografia dizendo, silenciosamente: aquele aqui de 8 anos atrás. Seguida de outra. Uma ilustração da terra há milhões de anos retrata o momento em que um dinossauro observa no céu a passagem de um corpo celeste flamejante[2].

Seguro uma pedra sem pensar no peso, na fissura geológica da qual desprende esse fragmento de rocha onde se sobrepõem diversas manchas coloridas, as impressões digitais de uma mulher e a marca da passagem do verde do lagarto, junto do rasgo de água da chuva.

1 O termo re-volta, bem como a investigação em torno da palavra selvagem e outras ideias-conceitos sinalizados aqui, de passagem, são estruturantes para a pesquisa de doutorado da qual partem os trechos. Para uma leitura aprofundada, os termos encontram-se desenvolvidos na tese de doutorado *Rotas, Raízes e Devorações - re-voltar a pintura e outras histórias selvagens* (Ludmilla Alves, PPGAV-UnB, 2021). Disponível em: https://repositorio.unb.br/handle/10482/42638

2 SMITHSON, 1979, p.33.

FIGURA 1.
DETALHE DA PAREDE DE ROCHA EM FERCAL (DF). ARQUIVO DE ESTUDOS E CAPTURAS PICTÓRICAS DA AUTORA, 2021.

*

casa-caverna

Meus pés sonham suspensos no abismo
[Roberto Piva]

"A ideia racional de "pintura" começa a se desintegrar e se decompor em vários conceitos sedimentários"[3]. Mente e matéria se acompanham. O corpo responde ao mundo que responde ao corpo, num giro contínuo de influências, às vezes não muito localizáveis. Observar uma parede repleta de manchas marcas mofo infiltrações cores texturas histórias microorganismos.

Reconhecer a espera como um gesto. Investigar os cantos da casa. Notar os caminhos de formiga. Os rastros de lesma. A proliferação da poeira e do mofo à revelia dos vorazes movimentos de extermínio. Partículas selvagens habitam frestas e tomam paredes. Na pintura moram gestos não humanos.

*

ritual do Grande Presente

Somos os propositores: enterramos a obra de arte como tal e solicitamos a vocês que o pensamento viva pela ação. Somos os propositores: não lhes propomos nem o passado nem o futuro, mas o agora.
[Lygia Clark]

3 SMITHSON, 2006, p.194.

*

cravei as unhas no coração da bananeira

A pronunciar, depois de ter pilado com uma pedra de corisco, certo número de flores (Bananeira), de ervas (de Elefante), de grãos e de plantas, uma minhoca e uma pena de pássaro (Coruja), ter espalhado o preparo sobre pedaços de pano vermelho presos nos quatro cantos de uma mortalha e ter costurado tudo. Então era isso, nossos trabalhos? É isso aí.
[Chaya Ohloclitorispector[4]]

O coração da bananeira é um órgão muscular e cada casca menos rígida em direção ao centro. Enquanto descasco, se justapõem as imagens dos corações da humana e da bananeira.

Enquanto descasco, avanço em direção a uma cor cada vez mais clara para dentro do coração, dedos e unhas impregnados de escuro pelo contato com o líquido pegajoso e transparente da seiva. Disponho as cascas em fileiras que se acumulam e mudam de tom entre fúcsia, amarelo, quase branco, verde-amarelando muito claro, vermelho escuro virando terroso, roxo.

Enquanto descasco me lembro do quintal da tia Antônia. Tudo quando era planta maracujás e bananeiras. Para meu tamanho de criança, aquele metro quadrado era selva. Gostava de entrar no meio dela e ficar lá, esquecida do mundo, na caverna das bananeiras. Descobri registros de mais de dez mil anos sobre seu cultivo na Ásia. Também do cultivo antigo na Guiné, de onde vem a palavra banana. Encontrei a crença Hindu em Pontiak: entidade feminina que mora na bananeira durante o dia e representa o espírito de mulheres que morreram grávidas. Segundo essa crença, uma mulher mora no coração da bananeira. Faz todo sentido. Soube no mesmo dia que um navio carregado de bananas pode ser detectado por radares de radioatividade. Mais espantoso que sabê-las radioativas é ficar imaginando esse navio, o tamanho dessas cargas, as bananas cruzando o oceano aos cachos, às pencas, aos montes, em travessia marítima para algum lugar muito longe das bananeiras e dos corações de onde vieram.

Depois de muitas cascas, chegamos ao centro do coração. Cortei. Fervi três vezes, como manda a receita. Temperei com ervas, pimenta, sal. Comi-o.

4 Um dos nomes de autoras e autores fictícios utilizados por Jean-Christophe Goddard em: Brazuca, negao e sebento, 2017

*

a cena muda

Voltei aos bichos. Recomecei a perguntar aos cantos. Outro dia uma lesma percorreu o perímetro do quarto cuja faxina beirou a reforma.

Foi preciso mais de uma dose de vontade para tirar o mofo, as camadas, as cascas. Quase virei outra. Enquanto essa domesticação de um cômodo acontecia, eu pensava, ou me tornava, para a ocupação de manchas e microrganismos, uma força ameaçadora, agressiva, atroz.

Civilizando as paredes.

Durante e depois, a vida passou a ser ato contínuo-performático: os pés; as lunações do corpo; a dança das aranhas e a minha; os indícios, pela linha do rodapé, da existência de um formigueiro imenso por baixo da casa inteira.

No dia depois do seguinte, continuei a escrever, escrever. Escrever, só. Sem rota. Cacos, sonhos, projeções. Talvez a escrita seja casca desprendida das coisas todas que se quer dizer. Ou não se quer dizer. Talvez seja o avesso da espera. Talvez seja: presença.

(Pausa)

Naquela conversa, você falou: estamos naturalizando a morte.

Eu quis dizer não, mas aí pensei no tempo.

Nos números.

Na notícia.

Um luto atrás do outro.

Estou lembrando disso enquanto preparo um poema em desordem alfabética onde convivem as pedras, o fim do mundo, as coisas plurais, o sonho do touro e o perigo à espreita, a revolução que não virá, que virá, a selva dentro e entre nossas cabeças.

*

geopoemas
[trabalho das capturas, volume 1]

Em geral, costuma ser assim: nomear para ter; nomear para conhecer; nomear para explorar. A nomeação às vezes parece ser, já, exercício da exploração. Mas pode ser, nomear, uma forma de aliança? Se substituo explorar por especular ou investigar estou amenizando somente o som da palavra ou o sentido da palavra? E se troco explorar por imaginar? Em que medida a decisão de amenizar algo não é também violenta? E em que medida a nomeação pode ser, ou se tornar, um exercício de escuta?

A partir do visto, faço inventários. São palavras endereçadas a imagens, Talvez elas possam repovoar a imaginação das páginas. Com o tempo, podem deslizar para outras superfícies e também assumir formas diferentes dessa que se apresenta aqui. São cenas e coisas que vi caminhando, desde quando ainda não usávamos máscaras. Uma parte da escrita busca apreender o instante do visto. A outra, age como que por recordação. Não diria que está terminada.

Inventário de montes
Montes de asfalto. Montes de terra. Montes de cupim. Montes de formigas. Montes de cercas. Montes de muros. Montes de restos. Montes de nomes. Montes de países. Todos os montes pertencem a algum bicho. Todos os montes estão aliados a rios subterrâneos. Tudo indica que as águas dos rios, antigas donas daquelas terras, encontram-se capturadas pela malha de canos. Todos os rios foram encanados. Todos os montes tem nome de mulher.

Inventário de árvores
Primeira hora do dia, começar comendo raízes. Às vezes imagino raízes como infiltrações: onde chegaria se pudesse caminhar com elas? A raiz é uma árvore negativa. Talvez seus caminhos nos levem ao centro da terra. A outro raio do mundo. Enquanto isso, vejo árvores nativas e árvores alienígenas. Árvores como prédios e prédios do tamanho de árvores e prédios muito maiores do que árvores e ruas em que não sabemos onde estão as árvores. Árvores estrangeiras. Árvores daqui. Aprendo que árvores transmutam. Camuflam plantas rasteiras. Plantas hospedeiras. Espinhos de plantas no caminho das árvores agarram à roupa. Árvores de muita fruta caindo nos pés do asfalto. Li que por meio das sementes as árvores podem voar. Todas as árvores são nômades.

Inventário de rios

Um mapa subterrâneo sob nossos passos. Rios correm por dentro de buracos negros. Muita água enjaulada. Rio da tempestade. Rio do desassossego. Rio da espera. Rio da escuta. Rio da tormenta. Rio da prata. Rio do ouro. Rio das pedras. Rio de água santa. Rio de lama. Rio do sonho. Rio da transformação. Rio da fuga de águas represadas. Estou procurando um rio chamado selvagem, mas ele não existe. Caçadoras de rios escutam o som de canos devorando a água. Quando aparece uma goteira no meio da noite você entende não só que há água constantemente presa ali, mas que no menor descuido ela quer escapar. Ainda que seja a conta-gotas. Por aí também passa um rio.

FIGURAS 2 E 3
DETALHES DO LEITO DE UM RIO EM IGATU (BA). ARQUIVO DE ESTUDOS E CAPTURAS PICTÓRICAS DA AUTORA, 2023.

Referências Bibliográficas

ALVES, Ludmilla. *Rotas, Raízes e Devorações - re-voltar a pintura e outras histórias selvagens.* Tese de doutorado. Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília (PPGAV-UnB), 2021. Disponível em: https://repositorio.unb.br/handle/10482/42638.

CLARK, Lygia. *Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

GODDARD, Jean-Christophe. *Brazuca, negao e sebento*. São Paulo: N-1 edições, 2017.

SMITHSON, Robert. *Robert Smithson, The collected writings*. New York: New York University Press, 1979.

_____. *Uma sedimentação da mente: projetos de terra*. Em: COTRIM, Cecília e FERREIRA, Glória. *Escritos de Artistas, anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p.194.

COMO OLHAR JUNTO

LUIZA BALDAN

Luiza Baldan (Rio de Janeiro, 1980) é artista e pesquisadora, doutora em Linguagens Visuais pela UFRJ. Seu trabalho explora moradia e relações humanas por meio de fotografia, textos e instalações. Participou de exposições como "Como Olhar Junto" (2023-2025) e da 17ª Bienal de Arquitetura de Veneza (2021). Premiada e publicada, colabora com instituições de arte e co-gestiona o NowHere Lisboa. Publicou *Derivadores* (2016) e *São Casas* (2012). Vive entre Brasil e Portugal.

DAS QUESTÕES, VOL. 21, N. 1, DEZEMBRO DE 2025, P. [351—391].

O projeto *“Como Olhar Junto”* (2023-2025) investiga memórias, paisagens e relações comunitárias na Cova do Vapor, Portugal. Entre encontros, histórias e observações sensoriais, busca resgatar afetos e narrativas de um território em constante transformação. O texto é construído através da observação compartilhada sobre pertencimento, identidade e resistência. A obra reflete sobre a contínua reinvenção da paisagem.

memória,
comunidade,
pertencimento,
paisagem,
resistência.

Esta é uma carta de amor. Por muito tempo pensamos que o amor era pelo lugar, pela paisagem, pelas reminiscências de outro lugar. Mas o lugar era apenas um palco, uma desculpa geográfica para que os encontros tivessem lugar e que deles surgisse o amor. Quando de nós foi arrancado violentamente o lugar, por um momento pensamos que tínhamos perdido tudo. Ainda não havíamos entendido que o que perdemos foi o filtro que dava luz ao lugar. O amor nunca nos foi tirado e é nele que nos apoiamos para inventar novas paisagens e continuar a escrever esta história, inclusive a história do lugar, daquele ou de qualquer outro.

Não sabíamos o que era o Bugio, muito menos aquela ponta clara que se alastrava no horizonte sem completá-lo por completo. Nos enchemos de curiosidade por atravessar o mar e pisar naquele triângulo branco esgarçado e imprensado entre azuis. Quando lá chegamos, olhamos juntas, na direção oposta, para a praia de onde avistamos pela primeira vez a Cova do Vapor. Mal sabíamos que aquele areal era bem mais do que imaginávamos. Não podíamos supor o que a pele sentiria ao tocar naquele combo de vento, duna e restinga; o ar preenchendo vácuos que nem sabíamos que tínhamos; uma vontade louca de cobrir nossos corpos de areia até tocar o fundo da terra, antes mesmo de sermos arremessadas para bem longe dali, no mesmo Atlântico, isso sim, mas a décadas de distância, para um lugar que nós mesmas nunca tínhamos conhecido.

O entusiasmo chega pela estrada, quando viramos à esquerda para o caminho das árvores até abrir o clarão com a duna em frente. Não é raro a areia invadir o asfalto. Seguimos pela praia até dar com a vista nas casas, na baía e nos barcos, aquele canto que já foi transformado em piscina olímpica para competição de natação. Dá uma alegria no peito! Se a chegada é por volta das sete e tal da tarde com a luz do pôr-do-sol, parece até ter neve lá ao fundo. Tem gente que fica triste com o pôr-do-sol, então mais vale chegar à noite, parar junto à baía e ver as luzes de Lisboa. E sempre há a opção de virar na avenida do contorno até dar com o hotel e por fim virar à esquerda, onde as dunas se anunciam.

Acordamos cedo para chegar à outra ponta da praia. Camiseta de vencedora das olimpíadas de matemática da escola, a única regata do armário, para acompanhar a caminhada. No mormaço, o destino não parece longe, nem protetor solar passamos. Três horas espremendo a areia fina com os pés e não se alcança o final da linha. Nos restou cantar para não morrermos de sede em frente ao mar. Dali veio o primeiro gole de cerveja na garganta desidratada. A testa inchada, a insolação, o sorvete do Norberto e a lembrança mais fortuita de uma parceria jamais dissolvida. Aos nos despedirmos, a mensagem deixada no caderno e só vista alguns dias mais tarde: eu sei que vou te amar por toda a minha vida.

Com os olhos fechados, ouvem-se pipocas estourando na panela, ou talvez sejam tiros ou fogos de artifício. As bolinhas de frescobol batem e rebatem nas raquetes de madeira numa cadência explosiva. Mais velozes que o vento e as gotas de suor que inundam os olhos. A dança dos corpos, pergunta e resposta, num duelo sem vencedores, num pacto para que a bola não termine na areia ou dentro do mar. Mais um gole de cerveja em copinhos americanos embaçados, sentadas sob a sombra do quiosque de madeira, entre o cheiro do peixe do Ernesto e o som da rádio do Albatroz.

Paradas no topo da duna, o vento desenha riscas brancas no mar, pautando o azul para nele seguirmos. A maré vazia nos deixa ver toda a estrutura de pedras perdidas deslocadas do Tejo e que construíram a base do farol do Bugio. No início do século passado, a capela mantida pelas mulheres dos faroleiros podia ser acessada à pé na baixa-mar pelos peregrinos que assistiam à missa dominical. Avistamos o farol como uma promessa de rota, fuga e paragem. Um mistério, uma lenda. Um marco do quanto o mar cobriu a praia e o afastou de nós e do tanto de histórias que cresceram aqui. A praia era muito mais extensa e o farol muito mais próximo. O Bugio agora é um barco adernado no oceano enquanto nós estamos aqui fundando um lugar.

O que faz um lugar?

Em meio a tantos livros, as histórias não brotam das páginas, mas das bocas sedentas. Assim como as casas daqui, uma se sobrepõe à outra, numa colagem de vozes, cantos, risos, choros, ritmos e intensidades. As casas foram montadas na praia, mas depois foram levadas para outros lugares para fugirem do avanço do mar. Sim, as casas andaram e não foram sozinhas. Foram levadas mecanicamente para novas paragens para não serem tragadas pela água. Mudanças climáticas, a dragagem dos areais da Golada do Tejo, a expansão do Porto de Lisboa, a terraplanagem para a construção dos silos... as praias também foram levadas. Uma delas é um enorme paredão de silos que tampa a vista do rio que as casas um dia tiveram. E também é um estacionamento de caminhões e pássaros em busca de cereal. E uma orquestra de pássaros, sirenes, máquinas e freios de caminhões que começam a soar antes mesmo do sol nascer e que se estendem ao longo do dia ao ponto de não ouvi-los mais. E um pátio com uma piscina sem água ao lado de uma pequena vila de pescadores onde já não existe a fábrica de gelo. Duas casas se escondem atrás dos silos, em uma rua ainda de areia, como peças vizinhas de um quebra cabeças colocadas no tabuleiro errado, onde a mãe do menino de uma fazia zaragatoa com mercúrio e cotonete na garganta da mãe da menina da outra para sarar a amigdalite. E dizia para destapar os pés da coberta para ajudar a desentupir o nariz. E decorou de verde o quarto do filho, pintando e pondo papel de parede no cômodo do topo da casa, naquele espaço onde não se fica em pé sem dar com a cabeça no teto. Da janela daquele quarto se veem os silos e ainda lá estão as decorações nas paredes da casa abandonada.

Fomos para aquela praia porque tínhamos uma fábrica de gelo. Ou tivemos uma fábrica de gelo porque fomos para aquela praia. Tínhamos também um camburão com uma sirene de ambulância que levava o gelo. E a fábrica ficava ao lado de uma vila de pescadores e suas embarcações, canoas, botes, bateiras e chatas, que todo mundo usava para passear no rio. E o pai pescava e conduzia o caminhão mas, no dia do acidente, ele conduzia era o carro que sofreu uma batida traseira de outro caminhão. Ali ele só não morreu por um milagre, mas morreu poucos anos depois, ainda muito jovem, assim como outros tantos pescadores que morrem cedo e têm as cinzas lançadas na praia. Um foi para Cabo Frio, outros foram para a guerra do ultramar, Guiné e Moçambique, mas o tio veio para cá por causa do Cabo Branco, que ia à pesca na África do Sul. O tio sem querer encontrou a irmã fugida que já morava aqui porque veio trabalhar em um restaurante e acabou por casar com outro pescador, que era divorciado e tinha quatro filhos. O homem muito ciumento não queria que ela trabalhasse, mas ela, cheia de caráter, não se deixava fazer. E dizia que ele era muito boa pessoa se não bebesse tanto. Tiveram um filho, que também pesca mas que não é pescador, e que tem um filho a quem ensina a pescar para que pelo menos a arte não se perca nesta geração. Já não restam pescadores.

O pai vinha acampar quando ainda era Lisboa Praia. Nós éramos miúdas e as dunas eram muito altas. Nada nos deixava mais felizes do que apanhar o barco para a Cova do Vapor e ver os golfinhos acompanhando a viagem. Descíamos daquele barco a vapor, o Zagaia, em um estradozinho de madeira e caminhávamos por quase uma hora até chegar. Passados uns anos, o barco já não vinha para cá porque não tinha onde atracar. Então o Coxo, que tinha problema nas pernas, nos vendeu a casa por 3 contos e quinhentos porque não conseguia mais caminhar tudo aquilo. Ele ainda conseguiu outra casa que tempos depois levou para a Trafaria, onde estão os silos. O Coxo só trazia pra praia as queridas, nunca a esposa, por isso era chamado de “O Meninas”. Quando o mar fez um cerco, entrando por trás do Albatroz e arrastando as casas para o oceano, tivemos que recuar a nossa para o esporãozinho onde fizemos a nossa fotografia. Sem televisão, as notícias e as atualidades passavam no cinema antes do filme começar. E nas imagens apareceu a casa do Gabriel, a nossa e a do Tio Augusto, aquela correnteza, e a onda batendo e derrubando a do Gabriel sobre a nossa com o pai entre as duas, que não morreu entalado por pouco. Como a casa foi instalada muito na ponta, tivemos que mudar novamente para o sítio onde estamos agora, faz mais de quarenta anos. A nossa casa foi escapando. O pai do padeiro é que transportava as casas no charriot, pondo tábuas por baixo das rodas, puxadas por bois e mais tarde por tratores. Uma das que veio a baixo era a da ex-mulher que continuava a viver aqui. Era a casa que estava atrás da nossa. Os homens todos puseram-se em volta dela e sobre o telhado e usaram umas cordas grossas para o resgate. A areia foi sendo comida e outras casas que ficaram descalças, caíram. As pessoas tentavam puxá-las quando a água as trazia de volta, evitando que se perdessem mar adentro. Falam de mais de quatrocentas casas. Muita gente ficou sem ter onde morar. Foi quando vieram os estudantes e fizeram a casa do Pifilim em alvenaria. Se o Pifilim ainda andasse por aqui, de certeza que tudo isto estaria limpinho, nem piada. Ele esteve preso em Coimbra porque deu com os remos num homem ali na baía.

O Manuel da Fruta veio de Aveiro ou de Santa Comba Dão, a terra do Salazar, lá de cima. Foi trabalhar de capataz em uma quinta de agricultura perto de Lisboa e, depois de se chatear, veio embora para a Costa da Caparica. Naquelas alturas havia muita tempestade por aqui e o mar já ameaçava. No princípio dos anos 50, caminhando pela praia, deu com as casas indo por água abaixo. Como também era carpinteiro, engendrou a charriot para meter por debaixo das casas e salvá-las do derrube. Os bois não eram daqui, mas das quintas lá de cima, e eram usados para lavrar. Então o Manuel contratava pra lá de sete juntas de bois para puxarem a charriot e foi assim que ele veio parar na Cova do Vapor. Até os passadiços de madeira onde atracava o barco eles carregaram.

Essa nossa terra está muito pobrinha. Faz falta um restaurante, uma mercearia e de pessoas mais ajuizadas. Quem não conhece isso aqui, vai embora sem saber onde comer para além da padaria que fecha na hora do almoço. Quando viemos pra cá tinham tantas coisas. Ainda estavam tirando madeiras, mas já não vimos casa nenhuma sendo carregada, além da casa azul que levaram para o lado do parque das merendas. E tinha aquela casa verde do Fernando do Moinho, ao lado do Sr. Pereira e do Zorba, com água até o meio. Aquele homenzinho baixinho tirando a água de dentro da casa. Não ficamos com a outra que estava à venda por 35 contos porque não tinha papéis. E a menina sofria muito da garganta, tinha tanta febre e não comia bem. O doutor disse-nos para virmos ao Bico da Areia, não chamavam isso de Cova do Vapor, que era para apanharmos a maragem, o ar do mar e da Serra de Sintra. Por fim alugamos um quarto na Pimenta onde tínhamos um fogão pequenino e dormíamos no chão. Do lado de fora era tudo areia. E foram puxando quartos dos quartos e assim o lugar foi crescendo. Éramos sete vizinhas em um pátio. A Celeste casou e foi passar lua de mel no quartinho e o André deve ter sido fabricado lá mesmo. Alguns restaurantes foram levados daqui quando as águas começaram a invadir e outros simplesmente acabaram. Não tinha farmácia, só um posto de socorros que já não existe mais. Eram bares, quartos para alugar e os becos onde jogávamos às escondidas. Naquela correnteza, uma senhora que estava na França alugava casa a portugueses. Bugio à Vista, Gouveia e o Bar Atlântico, Dona América e Jorge, Porto de Abrigo, Antônio das Toalhas e o Lisboa Praia, Casa Nova com os bailes onde chegou a vir a Amália, Jaime da Marissol, Zé da Mata e a Esplanada à Beira Mar, Casa dos Matraquilhos, Chaves, e o Convívio no 2º Torrão. No Estrela da Ponte éramos uma família. Nós púnhamos a mesa, buscávamos o pão e os guardanapos como se estivéssemos na nossa casa. Agora é uma garagem. E não havia carros, só bicicletas.

Nunca tínhamos ouvido falar neste lugar. Na papelaria vinham os fornecedores de material e um nos perguntou se não estávamos à procura de uma casinha na praia. Até então, nas férias das crianças, íamos para alguma casa alugada na Praia da Mata, da Saúde ou da Rainha. A mãe queria comprar qualquer coisa no parque de campismo, mas o pai não, ele queria casa com mesa, cadeira e cama. Fomos todos visitar a casa naquela praia que nunca tínhamos ido. Ficamos como toda a gente que chega aqui, boquiabertos. A casa era uma barraquinha tão pequena que as crianças maiores batiam com a cabeça nas portas. Onde temos a sala, era rua. No quartinho pequenino só cabia a cama da avó. No outro, a cama do casal, e a cozinha, mal e porcamente. O espaço para comer era só fora e precisávamos de panos para tapar o sol. Como dormiam tantas pessoas juntas? Como era possível? Eram esteiras seguidinhas umas às outras. Podiam ir quantos quisessem, mas na cama do pai ninguém mexia. Uma casa de bonecas, tudo muito ajeitadinho mas muito rudimentar. Tinha água mas não tinha luz, só petromax e bateria, que nos cobravam 6 escudos para recarregar. Luz só nos anos 80. Mas gostamos tanto da casa que a compramos por 400 contos. Hoje ela está um bocadinho melhor, com telhado novo, sem amianto, e já moramos aqui o ano todo.

Quando as casitas de madeira ainda andavam para trás, o pai vinha fazer as prateleiras para pôr os pratos e os candeeiros. Tínhamos um sítio cativo para as lonas de dormir quando vínhamos ajudar o tio Eduardo, que era quem sempre nos dava banho e tínhamos que fugir a sete pés. A avó da avó alugava um quartinho e os fogareiros e máquinas a petróleo ficavam do lado de fora. Depois de casar, passou a acampar na praia em frente ao Bar Atlântico. Já tinham dois filhos e engravidaram da terceira ali mesmo. Era a única que tinha o casamento aberto para se relacionarem com quem fosse, homens ou mulheres. E tinha um senhor que trabalhava na fábrica de camisas Regojo com a nossa prima, que tinha a postos a bandeira portuguesa na frente da casa de madeira. Um dia ele entrou em casa quando ainda estava tudo a boiar. A casa agora está coberta com cimento e ele mora na Ericeira.

A casa da praia, do fim de ano, do carnaval. As festas, as férias em família, o reduto dos parentes ainda sem casa de praia. Depois que finda a casa e os parentes morrem, desterradas, só restam a arquitetura e a praia. E a maquete de casinhas em papelão que os arquitetos que andaram por aqui fizeram para recriar o mapa da comunidade. Também restam as lembranças de tantas primeiras vezes, capítulos de uma vida ainda em progresso.

Na praia, todos livres. Corpos ao sol, peitos e bundas de fora, sungas evidenciando paus e sacos, areia na comida. Não há pudor no deleite. Conforme se caminha em direção à rua, aquele estado de exceção vai desaparecendo aos poucos. Primeiro o sutiã, logo a camiseta, e assim por diante. Homens continuam a levar a mão ao saco, mas já não se pode mostrar, não se pode olhar, nem comer areia.

A avó lhe fazia meter o dedo pelo cu da galinha para procurar por ovos antes de degolá-la. O menino descobriu a naturalidade do cu em uma atividade corriqueira da vida rural. Um gesto invasivo que precede um assassinato para prover um alimento. Aquele ovo que não saiu pelo cu da galinha, aquele pinto que deixou de ser, daquela galinha que deixaria de ser. Aqueles ovos entubados, os ovinhos, comidos de qualquer maneira junto com outras partes da galinha. Tudo fervido na canja. A primeira reação foi repulsa, o rosto mostrava isso. Franzir, grunhir. Tudo na cena repugnava. Os ovinhos boiando no caldo quente, bolinhas amarelas de pura gema, que afinal são deliciosas. A *História do Olho*, Bataille, o erotismo infantil, a relação entre ovos e cus, cus e olhos, Tom Zé e os cus-de-pinto do cerrado brasileiro, o mirtilo daquela terra. E da repulsa veio o desejo, veio Freud, sei lá mil coisas, porque como Adélia disse, cu é lindo. Lindo até a avó pegar o telefone para mostrar fotos dos queridos gatos e de repente mostrar uma do próprio cu enviado à médica para analisar. Sem o menor apuro, ela conta suas mazelas, como se falássemos de dores de cabeça. Dizia que enquanto pudesse levar a mão ao cu, que a deixassem cá andar. Mas como já não consegue, se vira com o Poliban com repuxo, que deixa tudo bem lavado, e usa uma daquelas mãozinhas de plástico para limpar as costas. Chuveirinho, chuca. Será que a galinha gosta de dedada? Por alguma razão mandar alguém tomar no cu é de uma violência absurda. Mas tomar no cu pode ser bom. Dedo no cu também. A violência é que é ruim. Todas essas divagações vieram por pensar em perspectivas, cus, entradas e saídas.

Não sabíamos que éramos capazes de fazer coisas tão boas. Quer um bocadinho de abafado ou Cai Bem? Bolo de bolacha ou arroz doce? Do Porto ela não quer nada por causa do Pinto da Costa. Saúde e bichas e no cu três dúzias que Deus não pode dar tudo. Pelos presentes e pelos ausentes. Ó bexigoso, tão docinho. É ginja, gasosa, raspa e sumo do limão, canela e hortelã. Bolacha retangular, chantilly, açúcar refinado, café, doce d'ovos e amêndoas torradas. Do terraço onde comemos, bebemos e falamos de cus e ovos, vê-se do outro lado da rua a casa amarela que foi construída, da noite para o dia, sobre o lugar que servia de sanitário coletivo para as residências sem banheiro, sem casinha, sem ali dentro, sem WC, sem casa de banho, em um tempo quando as famílias utilizavam corriqueiramente penicos guardados sob as camas. Só os homens tinham um cantinho reservado no lote para as suas necessidades e, um belo dia, sem qualquer aviso, lhes retiraram o trono e construíram chão sobre as bostas.

É que só na metade do século passado os vasos, ou melhor, as sanitas e autoclismos chegaram a muitas casas daqui. Foi depois da invenção do futebol e do nascimento da avó. O que havia até então era uma pia, uma espécie de retrete próximo à cozinha e nos fundos das casas. As porcarias podiam ser jogadas direto no quintal ou em um anexo, ou até mesmo atiradas pela janela. Como a rede de esgotos era precária, a recolha dos resíduos era realizada por trabalhadores que os

transportavam para locais de despejo, especialmente o rio. Ao longo da história existiram as mulheres calhandreiras, muitas delas escravas de origem africana que, entre os séculos XVII e XVIII carregavam sobre a cabeça tonéis com os “calhandros” das latrinas para que fossem despejados no Tejo. Algo terrivelmente parecido aos escravos-tigres no Brasil, já que a merda que vazava dos tonéis lhes deixava listras brancas sobre a pele negra. O racismo é tão macabro que muita gente que sequer conhece a origem do substantivo “calhandreira” usa-o como sinônimo de fofoqueira, bisbilhoteira e prostituta. A língua portuguesa pode ser muito traiçoeira.

Mas queríamos mesmo era falar de amor. Amor de quem cria um neto. Amor de quem tece à mão a prenda que aquece o pescoço e a cabeça da criança, para melhor fermentarem os sonhos e a imaginação. Amor de quem pega na enxada sem correr do trabalho pesado. Amor de mãos calejadas que não perdem a destreza de um cafuné. Amor de quem prepara uma canja e seleciona os ovinhos para quem os mereça provar. Amor pelos gatos. Amor em uma casa que se ergueu sobre um único cômodo, um quarto térreo sem cozinha e quase sem luz, e que cresceu como uma torre com três banheiros e que abriga confortavelmente toda uma família e seus convidados. Amor em um terraço que só existe porque lhes tiraram a vista do mar. Amor pela praia. Amor de usucapião.

[Lucia, 13 de abril. Manuela, 05 de dezembro. Socorro, 27 de novembro. Ponte 25 de Abril, 06 de agosto.]

A avó só ouvia o futebol no radinho e, em sua cadeira de balanço, olhava para um horizonte inexistente, uma parede branca meditativa onde projetava a fala do narrador. Aquela avó, que todos diziam ranzinza, transbordava a sua paixão pelo jogo e contagiava as crianças com sua mirada perdida e sorriso frouxo de quem vislumbrava a magia dos lances de seus craques. Será que aquela mulher do início do século XX já tinha jogado bola alguma vez? De quem haveria herdado aquele amor por um esporte tão machista? Os filhos cada qual torciam por um time diferente, qualquer um, menos o Flamengo. O rapaz que torcia pelo Benfica morreu da mordida do cão que tomou na beira da baía. Ser Benfiquista.

Nidos frios na tigela nova, a massinha de rabinhos de porco colorida que a avó mistura com ovos, atum e maionese caseira feita com ovo, óleo, vinagre e mostarda, batida com a varinha mágica. Tem também bolo alentejano com mel e azeite, borrachos amassados em aguardente e vinho, e folhados de gila, uma maravilha de abóbora que junto com os fios d'ovos faz tudo ficar melhor. A diabética que se cuide. Junto ao lanche, o álbum de fotografias onde reconhecemos a irmã, o cunhado e o cão Fiel, e os aerogramas recebidos do irmão quando esteve na guerra da Guiné. As histórias brotam como as casinhas daqui. Elas vão pegadas umas nas outras, trepam sem ordem mas com muita graça. Nomes e mais nomes se emendam entre as famílias, a camaradagem e as discórdias. Nomes nomes nomes nomes nomes nomes. Fulano do cento e tal, ciclana da Silva. O passado ressoa em ecos. No fundo das conversas, a televisão. Na novela Sangue Oculto, a atriz aparece na mesma praia onde estamos e que vemos impressa nas fotografias. A preferida da programação é Para Sempre, com o Diogo Morgado, mas a paixão não é por ele, é pelo Antônio Fagundes, por aquele terracinho, por esta terra e por cantar. A faringite tirou a voz que cantava o fado lindamente, desde os tempos da Mouraria. A menina chegou a ser levada pelo padre para cantar no coro da Igreja de São Paulo. Também o Humberto Madeira quis levá-la ao Passatempo APA, que era gravado ao vivo no Eden e emitido pela Rádio Clube Português, para ganhar a boneca, mas de tão envergonhada, não foi. Mesmo rouca, passa os dias ouvindo e cantando as suas músicas favoritas no YouTube, porque ela ainda ama, mais que tudo, cantar.

[Antônio Fagundes recita Pablo Neruda, *O teu riso*] Saudade. Saudade é solidão acompanhada, é quando o amor ainda não foi embora, mas o amado já... Saudade é amar um passado que ainda não passou, é recusar um presente que nos machuca, é não ver o futuro que nos convida... Saudade é sentir que existe o que não existe mais... Saudade é o inferno dos que perderam, é a dor dos que ficaram para trás, é o gosto de morte na boca dos que continuam... Só uma pessoa no mundo deseja sentir saudade: aquela que nunca amou. E esse é o maior dos sofrimentos: não ter por quem sentir saudades, passar pela vida e não viver. O maior dos sofrimentos é nunca ter sofrido.

Todas as avós começaram a trabalhar muito cedo, mas mentiam sobre a idade e diziam que tinham quinze anos para evitarem problemas. Uma só tinha nove quando começou a costurar, sem jamais ter aprendido a ler ou a escrever corretamente. Enquanto o pai e a mãe semeavam e catavam, ajudava-se em tudo e trabalhava-se em casa de costura e no que mais aparecesse. Foi a avó que bordou a toalha verde em ponto de cruz com os quatro naipes do baralho. A jogatina comia solta. Uísque com cerveja com fumaça com falatório e música alta. Gargalhadas para alguns, testas franzidas para outros. Anos mais tarde, a toalha esbranquiçada encontrada no armário, manchada com o círculo de um copo, furada pela brasa de um cigarro, cheirando a naftalina. A toalha estendida à mesa, as cartas do baralho grudadas pela maresia e o tempo, nas mãos da criança que nem conheceu aquela avó e que agora se familiariza com o jogo. Diante de um templo mas sem dimensionar a importância de tudo aquilo, a menina zomba, arremessa as cartas com fúria por ter perdido a partida. A mãe enraivece sem conseguir explicar o porquê, o desrespeito à história de suas vidas, daquele pedaço de pano costurado à mão por alguém que sequer jogava às cartas.

A casinha para os gatos acolhe as fêmeas da vizinhança e seus bebés. Agora são demasiados, para mais de dez. A outra vizinha já tem uns vinte, mas se pedes um a ela, vai querer te cobrar. Incrível como veem negócio em tudo. Na antiga feira de Sacavém, quando foram construir a urbanização, encontraram enterradas cabeças de gato porque usavam os bichos para fazer o coelho a caçador. Dizem que é bom pra asma. Ligamos para o resgate público, mas eles só buscam os gatos em caso de maus-tratos, mas a multiplicação deles pela rua não é uma questão de saúde pública? Para os gatos e os humanos? Agora os gatinhos estão todos a dormir. A Xaninha chama-se assim por causa da filha da Maria. A avó traz a fotografia de quando a sua casinha ainda estava aqui, bem na areia da praia. Agora a casa está na rua de trás e é a moradia do ano todo e dos gatos. Ela traz outras imagens. A do pai que parecia um ator de cinema, um borracho. Ela só aceita um retrato novo se ficar bonita porque ela sempre foi bonita e acanhada, coisa que já não acredita ser. Com tão só cinco anos, foi mascarada de estudante pela avó. O pai a levava à casa da madrinha para exibi-la já que era a única entre tantos rapazes. Iam sempre de transporte e, um dia, sentados ao lado do banco dos palermas, um senhor que ali estava lhes entregou um retrato seu, uma fotografia feita a carvão. Este ela aceitou. Agora digam lá se ela não era linda!

Falta já muita gente e cantoria por aqui. Isto era um céu aberto, até o Jorge Fontes cá esteve. O avô queria entrar para o coro. Muitos se reuniam para o fado à luz de velas com o Sr. Saraiva, que também era acordionista, ou faziam karaokê ou iam para a Associação ouvir o Gabriel Macedo tocar. O irmão aleijadinho ficava na cadeira de rodas a se deliciar com os caracóis e a ouvir a festa com grande animação. Pescadores, homens simples e inteiros, apaixonados. E o Zé vinha a falar de seus amores. Ô Zé, desculpe lá, mas toda a semana diz que tem uma namorada nova e que vai apresentá-la, mas está cá sempre sozinho. Só fala em mulheres mas anda sempre sozinho e diz que todas estão a olhar para si. Tadinho, um querido, um iludido, teve todas as mulheres que imaginou e quem sabe assim foi feliz. O outro, que anda mal de amores, senta no bar da avó por falta de lugar melhor. Luzinhas pendem sobre as mesas e centralizam os cinzeiros brancos. As crianças provam o álcool escondidas atrás do balcão e escolhem as músicas que são tocadas para os clientes. As tias pedem o António Mafra. No Baile da D. Ester / Feito a semana passada / Foram dar com o Chaufer / A dançar com a criada / Dizia-lhe ela baixinho / Na prise és bestial / Eram pr'aí sete e pico / Oito e coisa nove e tal.

No início eram as pessoas com dinheiro que vinham para cá. Depois chegaram os operários, a classe trabalhadora, gente das vilas e áreas urbanas tão recentes quanto esta. E mais tarde vieram as excursões, ônibus fretados que descarregam grupos que sequer dormem aqui. Foi então que os ricos fugiram e passaram a veranear no sul. É mais fácil culpar os ventos por todo este espanto.

Religiosamente em setembro chegam as marés vivas. Ainda na época do Tio Augusto muita gente acordava no meio da noite com o susto da água que subia. Não havia ruas nem esporões e tudo ainda era mata entre a Cova do Vapor e a fábrica de explosivos, quando muitas casas foram levadas pelo oceano. As que tiveram melhor destino, já que estavam construídas sobre estacas, mudaram de lugar até mais de uma vez para evitar a fúria da água, e eram cercadas por sacas de areia como contenção. Algumas dessas realocações foram direcionadas pelas autoridades portuárias, a quem pertenciam todas as propriedades, mas muitas foram indicadas pelos próprios moradores que escolhiam onde e como escapar das rotas dos ventos. As casas seguiram um pouco mais sobre a mata e a areia, alcançando o 2º e o 1º Torrão da Trafaria, além da Praia da Saúde na Caparica. Na ponte da NATO, como ainda era tudo areia, nós passávamos por baixo a pé. Dali vimos os fogos de artifício quando inauguraram a ponte 25 de Abril e deixávamos as toalhas para nos banharmos mais adiante. Um dia o mar fez uma investida com tal força que levou todas as nossas coisas. Foi um *enchio*, aquele recuo abrupto do mar que logo volta forte sobre a praia, um dos muitos fenômenos frequentes naquelas décadas para além das marés vivas, dos estos, das erosões costeiras e das tempestades atlânticas. Nosso lugar cativo está debaixo d'água há muito tempo. Algumas casas que vemos na primeira linha da praia de agora não foram construídas ali, foram transferidas para fugirem da inundação. Barracas pequenas de canas de madeira tipo palafitas com telhado de acácias e chão de areia. Mesmo muito humildes, as famílias davam seu jeito de passar as roupas em ferro à carvão. Anos mais tarde as casas ganharam fundação, telhas e piso, algumas foram cimentadas por fora, e só bem depois chegaram encanamento, eletricidade e casas de banho. E hoje já se veem as adaptadas para receberem turistas estrangeiros do Airbnb com ar condicionado *split* e diárias que rondam os 200 euros. Nem todas têm papéis legalizados, mas muitas gozam da vista para o mar enquanto outras estão praticamente cobertas de areia. Mesmo com a vegetação dunar, a construção do pontão e do extenso muro de pedras entre a baía e a Primeira Praia, a areia e o mar ainda dão jeito de galgar. Há pouco tempo uma grande oleagem derrubou a parede da casa da Anita, ali onde fomos muito felizes a bordar, a ouvir músicas e a rir juntas. Lugares que estão fadados a desaparecer.

Toda uma vida ouvimos músicas no rádio. Tocam e ainda nos tocam. O cunhado sonoplasta da rádio Renascença influenciou desde cedo. Estávamos na praia quando ouvimos que a Princesa Diana morreu e algum tempo depois veio a canção do Elton John. E também foi pela rádio que ouvimos a Grândola anunciando a Revolução dos Cravos. E os amigos da mãe enviavam canções dedicadas à menina e construíram um arquivo para que ela pudesse reunir todas aquelas músicas e incluir todas as mais que viessem, como um álbum de fotos sonoras. Cada uma soa como imagens de um tempo. Nós também quando as ouvimos passamos a reconhecer rostos e momentos. E ao passar a ribeirinha / Pus o pé, molhei a meia / Pus

o pé, molhei a meia / Pus o pé, molhei a meia / Namorei na minha terra / Fui casar à terra alheia... / Parece que nunca viram / Gente de outra Nação. As pombinhas da Catrina / andam já de mão em mão / Foram ter à quinta nova / ao pombal de S. João. Alecrim, alecrim dourado / Que nasce no monte sem ser semeado. / Ai, meu amor, quem te disse a ti / Que a flor do monte era o alecrim? / Alecrim, alecrim aos molhos / Por causa de ti choram os meus olhos. Benfica, Benfica / Na terra e no mar / Se perde o Benfica não quero jantar. São papoilas saltitantes. Viva o Sporting, a Maria José Valério e a sua mexa verde no cabelo.

Onde vais, avó? É onde tem livros? Vais-me buscar um livro?

[Denise Guilherme, *O Guardador de Memórias*, 2021] ... As aventuras vividas e aquelas inventadas, contadas pelos homens e mulheres ao redor da fogueira nas noites estreladas. Nada escapava ao menino. Diferente das outras crianças que apenas ouviam as histórias, o menino as guardava. (...) As histórias lhe permitiam viver o que, talvez, nunca experimentaria. E assim ele seguia. Ouvindo e guardando memórias. Colhendo e contemplando histórias. (...) Chegaram estrangeiros que tomaram os tesouros, as casas e também as histórias. (...) No lugar das lembranças dos outros tempos, os estrangeiros colocaram as suas próprias. Outras histórias passaram a ser contadas. Os costumes antigos foram esquecidos. As palavras se perderam e houve um grande silêncio. (...) Dias depois, o menino-homem avistou pela primeira vez o mar e, diante daquele imenso azul, sentiu-se muito pequeno e chorou pelos que se foram e principalmente pelas histórias perdidas. Foi então que por entre as ondas chegou aos seus pés uma grande concha. Encantado por encontrar algo de si vindo da imensidão do mar, colocou-a próxima dos seus ouvidos e foi como se o tempo tivesse parado por alguns instantes. De dentro da concha, ele (...) reconheceu palavras vindas de um tempo muito antigo, as quais, de certo modo, se pareciam com aquelas que deram origem às histórias contadas por seu povo. (...) reconheceu que as histórias que um dia havia imaginado terem sido perdidas, na verdade sempre estiveram em toda parte, porque nada existia antes delas. E se foram as palavras que deram início ao mundo, talvez com elas também fosse possível resgatar o que havia sido esquecido. (...) Decidido, ele retornou para o seu povo (...). Os estrangeiros haviam partido e deixado atrás de si um lugar que agora era apenas uma sombra da beleza e da força de outros tempos. (...) O menino-homem olhou ao redor, recolheu alguns poucos galhos espalhados pelo chão e acendeu uma pequena fogueira. A chama, aparentemente frágil, ganhou força quando o menino-homem passou a dizer, como em uma prece, um a um, o nome de todas as pessoas que um dia fizeram parte daquela aldeia, narrando suas vidas e seus feitos. Ao ouvirem seus nomes e as histórias de seus ancestrais, aos poucos mulheres e crianças sentaram ao seu redor da fogueira e foi como se as labaredas reacendessem as suas memórias e as fizessem lembrar de tudo o que haviam esquecido. (...)

Antigamente faziam-se fogueiras na praia. Lanternas grandes de pilhas eram dadas aos miúdos que iam preparar chouriços. Chegavam lá com tanta fome que eram capazes de comer esse mundo e outro. Como no livro do Fernando Fitas, também resolvemos levar às mãos o lume. Fizemos uma fogueira na praia com as matriarcas. Aqueles que já não estão neste plano, mas que fazem parte da história daqui, foram juntamente invocados. Seus nomes e os nossos foram multiplicados e lidos ao redor do fogo num rito de passagem e presença no que ainda resta de praia, criando uma memória para o futuro.

Há um corte das memórias antigas para as novas gerações porque os de mais idade têm dificuldade em conversar com os mais jovens. A mãe narrava as suas histórias de forma tão melancólica, atrelada à memória de forma tão daninha, que afugentava a filha. Mas não fazia isso com todo mundo, tanto que todas nós queríamos sentar perto para ouvi-la melhor. De modo geral, o que saía daquela boca era lindo e vinha acompanhado de uma alegria imensa por ter vivido tudo aquilo junto às pessoas que mais amava. Mas para explicar a importância de uma vida para uma criança que você mesma plantou em sua frente, não se pode ressaltar só o passado, se recusando a olhar as maravilhas do presente. É quase um atestado de que aquela criança ali não vale nada, porque o que era bom mesmo ficou para trás. Quando se tem vinte anos, salta-se o muro para entrar em casa. Mas hoje, não tem jeito, há-de se abrir o portão, porque não há motivo para não se entrar em casa. É pelo ânimo que não se perde a vontade de viver. Até porque, a morte, quando vem, traz sempre uma desculpa.

Sem lanche não vamos. Antes de sair, a avó apronta a bolsa, os refrescos, o protetor solar, alguns biscoitos e frutas, que muitas vezes voltam pra casa porque compra-se sorvete, camarão no espeto, queijo coalho ou empadinha. Ou come-se peixe com batata frita no Ernesto em ocasião especial. A avó também separa a revista com as palavras cruzadas e o lápis da loja de ferragens que já vem com uma borrachinha na ponta, seus óculos de grau e de sol, uma toalha esburacada, um creminho para passar entre as coxas para as pernas não grudarem, uma cadeirinha dobrável, a barraca e os chinelos. A nós só nos resta levar o baldinho de plástico com as formas e pás. Nunca usamos boias na praia, só a prancha de bodyboard que nem sempre é para surfar, mas para construirmos fortes e barreiras d'água. Depois é levar toda essa tralha de volta para casa e passar pela mangueira de água doce e repetir tudo novamente amanhã e até ao final do verão. O avô deixa-nos na praia e volta com os demais homens ao bar da casa da curva, da Mimi, a viúva com alcunha de espanhola porque sempre leva uma rosa encaixada nos cabelos pretos. A avó morre de ciúmes.

A avó estaciona na frente do portão e desce com uma caixa de morangos de presente. *Vocês são de quem?* E nós em coro, *Da fofó*. Um chamego rápido porque meio-dia vem o almoço. Lavamos a mão antes de sentar, regra sempre gritada e inspecionada. Antes de qualquer cara feia, ela serve os legumes nos pratos porque arroz com salada é uma delícia. A maionese de alho era para ser igual a do Pançudo, mas não deu certo. O sorvete de morango com Quick também não. Então a sobremesa é novamente laranja e competimos para ver quem consegue descascá-la em uma única cobra. *Laranja é ótima para a digestão*. Em seguida há de se escovar os dentes e ela nos mostra como se limpa a pia para não deixar o azul marinho todo manchado de branco. Depois queremos comer pão, até a avó, mas ela não quer sair de casa, mal-humorada e sem dinheiro. Oferecemos para ir à padaria. Ela nos explica o trajeto e indica como andar, para onde olhar, cuidado com o sinal atravessa a faixa e anda

perto do meio-fio. Tá bom, tá bom, já sabemos. Mas nunca soubemos o que era andar perto do meio-fio.

Diante do espelho ao lado da cama, a avó veste um maiô preto e uma saia-canga porque já não existem regras nem multas que obrigam, naquele calor todo da praia, a usarem roupa inteira ou fatos de banho de lã. Só quem trabalhava sob o sol, ao ar livre, era bronzeada. A preocupação com a saúde da pele não era relevante, apenas a questão social de quem era curtida de sol ou não, saloias ou não. Mas não é por isso que ela passa caprichosa um líquido cremoso espesso no rosto. Sua pele é das mais vistosas. Pede um beijo e deixa nossos lábios com um gosto turvo. Ela estudou na mesma escola que a gente. Normalmente as avós costumam ser um bocadinho mais elásticas que as mães, mas não aquela. Ela é rigorosa, mas muito amorosa. Sempre nos leva na beirinha do mar porque não sabe nadar, segurando-nos pela mão, guiando-nos naquela aventura e ensinando-nos a respeitar a água. Nem com o gesso no braço faltamos à praia. Com chuva ou sol, calor ou frio, alforrecas, águas vivas ou peixes-aranha, a avó mostra os caminhos com uma segurança admirável, marcando para sempre aqueles meses quentes que estamos sob os seus cuidados exclusivos enquanto a mãe e o pai trabalham sem descanso. Nosso biquíni azul turquesa, fundidas aos tons da água, sentindo-nos especialmente belas e peixes. A avó se molha no rasinho, no canto de pedras onde sabe que não há risco de ser levada pela corrente. Brincamos com as pedras, a areia e as nuvens. E fazemos yoga porque uma moça oferece a todas as famílias. Qualquer praia é um retrato da avó, um lugar de reencontro e conforto, de risadas ouvidas e imaginadas que sempre nos arrancam sorrisos. E quando a avó deixou de andar sozinha, somos nós, adultas, que guiamos a avó, carregando-a pelas axilas e permitindo que aquele corpo velho, gordo e cansado tome mais um banho em mais um verão de uma longa vida junto ao mar.

O mar tá brabo hoje, mas o sol tá mais.

PROTEJA
AS DUNAS.

TO
RENT

Soubemos de um quartinho anexo para alugar daquela família do Sr. Zé que tem um Yorkshire. Ao pé da casa do Eduardo, vira-se ali num cantinho daquela rua. Não é na 5ª Avenida, é na de baixo, onde morou a Raquel, da Esmeralda. É a rua do Sabá e depois vai um pouco assim para dentro. Tem até uma ligação para a 5ª Avenida. Aquela casa era do francês que depois comprou lá na curva, ao pé da casa amarela.

Porra! Exclamou a Marquesa, batendo com as tetas na mesa. Mas, lembrando a esmerada educação que tivera na Suiça, trocou o porra por chiça. Mãe, isso já não presta pra nada! E o neto de seis anos chora porque quer vir pra casa da praia, mesmo que agora se plantem diante à nossa porta a tomar banho, a cortar o cabelo, a fechar a rua a dançar, a chamar a outra de vaca, a dar pancadas e arrumar confusão até a polícia chegar. Já são duas da manhã e ainda jogam a bola e outros que nem são daqui acabam de chegar. Chutam pra lá e pra cá, arremetendo forte contra o portão da casa da avó inúmeras vezes. Não importa se ela gosta de futebol, ela quer é dormir. Mete a cara para fora da janela e reclama, e os rapazes xingam feio, absurdos à avó e a filha. Nem todos, mas sempre rapazes a xingar. Mentira, também vemos as mulheres a puxarem os cabelos em brigas de rua. E também vemos os interesses imobiliários a pressionarem para tirar-nos todos daqui. Preconceituosos, chamam-nos clandestinos e querem acabar com tudo. Apesar das nossas diferenças, temos que nos unir antes que nos ponham daqui pra fora. Temos que estar atentos.

Quando estourou a revolução, foi de verde e vermelho ao estádio, tal qual a bandeira nacional. E buscou a menina na escola. E fez a barba antes de sair para a fábrica. E caminhou pela rua ao lado do tanque parado no sinal vermelho. E vários subiram no tanque para serem fotografados. As pessoas perderam o medo. Passaram a olhar umas paras as outras, a se unir, a se associar, em um momento em que a coletividade passou a ser a tônica, inclusive aqui na nossa aldeia. Impossível ter saudade de um tempo em que bastava protestar para ser chamado de comunista, perseguido pela polícia e pela própria sombra. Não foram poucos os que tiraram a própria vida. Naquele dia, poucos minutos após a meia-noite, a Rádio Renascença tocou a mesma canção da nossa viagem de autocarro quando começamos a namorar. E cantamos em uníssono: Grândola, Vila Morena / Terra da fraternidade / O povo é quem mais ordena / Dentro de ti, ó cidade / Dentro de ti, ó cidade / O povo é quem mais ordena / Terra da fraternidade / Grândola, Vila Morena / Em cada esquina, um amigo / Em cada rosto, igualdade / Grândola, Vila Morena / Terra da fraternidade / Terra da fraternidade / Grândola, Vila Morena / Em cada rosto, igualdade / O povo é quem mais ordena / À sombra duma azinheira / Que já não sabia a idade / Jurei ter por companheira / Grândola, a tua vontade / Grândola, a tua vontade / Jurei ter por companheira / À sombra duma azinheira / Que já não sabia a idade.

Aqui na praia filmaram uma homenagem ao Salgueiro Maia para comemorar um dos aniversários do 25 de Abril. Mas todo o ambiente associativo dos anos que sucederam a revolução foi aos poucos sendo arrefecido. Não sabem, não viram, não lembram e não acreditam muito no que as testemunhas têm para contar. Não querem saber de política porque não entendem que, ao se pôr um prato à mesa, já se está fazendo política. Com o passar do tempo, vem sendo construída uma hostilidade entre as pessoas que exacerba o individualismo e leva a comportamentos egoístas e anticomunitários. Num lugar pequeno como o nosso, isso tem um peso negativo imenso. É necessária a solidariedade que já não vemos como antes. A desafecção é uma poderosa arma política. Não sejamos contra as pessoas, mas contra o sistema. Agora já não matam, mas moem.

Como em todo relacionamento, o início é sempre enigmático e explosivo, filtrado de modo a ignorarmos as adversidades e maximizarmos as mais incríveis sensações que nos permitamos experimentar. Uma bagunça sentimental que domestica o estranho, trazendo-o para perto do coração. Conforme o tempo avança e os pés se firmam no chão, as nuances acinzentadas aparecem. Para bem e para mal, o encantamento muda, vozes aumentam ou desaparecem por completo. Inauguram-se novas formas de se relacionar. Durar ou romper. A graça, o sem graça e a desgraça. Acontece com qualquer relação de intimidade, sejam casais, família, amigos ou lugares. As paixões nos movem.

Uma dança e o outro surfa no mar revolto para nunca mais voltar. Diante das imensas paredes de água, as pessoas assistem atônitas as ondas gigantes com a certeza de que não sucumbirão. A avó, que se casou na biblioteca mais antiga do mundo, observa o casal que se casa na praia diante daquela euforia atlântica, o véu longo do vestido roçando a areia do que resta de praia, os cabelos alvoroçados pelo vento e pelas gotas de mar salpicadas como purpurina, e as fotografias mais lindas da promessa que são feitas ali naquele quase apocalipse.

Não tarda muito para ele se queixar de que ela se parece à sua mãe. Ainda não entendeu que eles tendem a casar-se com as mães porque, além de tudo e qualquer coisa, todas as mulheres se parecem de tanto em tanto, já que sofrem do mesmo cabresto de uma sociedade regida por homens como ele. Foi no ano seguinte que Debussy compôs “Clair de Lune” e um pouco antes do António Gedeão nascer, que nasceram a avó e o Pablo Neruda, e que o jornal “A Cidade de Ytu” publicou que para uma mulher ter merecimento real ela precisava aprender: a coser; a cosinhar; a ser amável; a ser obidiente; a ter livros uteis; a levantar-se cedo; a fugir da ociosidade; a guardar um segredo; a evitar as bisbilhotices; a ser graciosa e alegre; a dominar o seu genio; a ser a alegria da casa; a cuidar bem dos filhos; a convencer pela meiguice; a não fallar antes do tempo; a ser a poesia e a flor do lar; a não ser demasiada ciumenta; a não andar sempre pelas lojas; a tratar de tornar-se agradavel; a ter uma grande bondade de córação; a não jogar no bicho.

[António Gedeão, *Calçada do Carriche*, 1957] Luísa sobe, sobe a calçada, sobe e não pode que vai cansada. Sobe, Luísa, Luísa, sobe, sobe que sobe, sobe a calçada. Saiu de casa de madrugada; regressa a casa é já noite fechada. Na mão grosseira, de pele queimada, leva a lancheira desengonçada. Anda, Luísa, Luísa, sobe, sobe que sobe, sobe a calçada. Luísa é nova, desenxovalhada, tem perna gorda, bem torneada. Ferve-lhe o sangue de afogueada; saltam-lhe os peitos na caminhada. Anda, Luísa. Luísa, sobe, sobe que sobe, sobe a calçada. Passam magalas, rapaziada, palpam-lhe as coxas, não dá por nada. Anda, Luísa, Luísa, sobe, sobe que sobe, sobe a calçada. Chegou a casa não disse nada. Pegou na filha, deu-lhe a mamada; bebeu da sopa numa golada; lavou a loiça, varreu a escada; deu jeito à casa desarranjada; coseu a roupa já remendada;

despiu-se à pressa, desinteressada; caiu na cama de uma assentada; chegou o homem, viu-a deitada; serviu-se dela, não deu por nada. Anda, Luísa. Luísa, sobe, sobe que sobe, sobe a calçada. Na manhã débil, sem alvorada, salta da cama, desembestada; puxa da filha, dá-lhe a mamada; veste-se à pressa, desengonçada; anda, ciranda, desaustinada; range o soalho a cada passada; salta para a rua, corre açodada, galga o passeio, desce a calçada, desce a calçada, chega à oficina à hora marcada, puxa que puxa, larga que larga, puxa que puxa, larga que larga, puxa que puxa, larga que larga, puxa que puxa, larga que larga; toca a sineta na hora aprazada, corre à cantina, volta à toada, puxa que puxa, larga que larga, puxa que puxa, larga que larga, puxa que puxa, larga que larga. Regressa a casa é já noite fechada. Luísa arqueja pela calçada. Anda, Luísa, Luísa, sobe, sobe que sobe, sobe a calçada, sobe que sobe, sobe a calçada, sobe que sobe, sobe a calçada. Anda, Luísa, Luísa, sobe, sobe que sobe, sobe a calçada.

Mudaram a fechadura da casa na calada da noite e já lá não podemos entrar, nossas coisas trancafiadas sem opção de resgate, livros e mais livros amordaçados. Foi como ver o fundo da terra outra vez, mas sem o deslumbre inicial de quando lá pisamos. Não atravessamos mar nenhum, pelo contrário, atolamos ali mesmo. Sempre nos pareceu uma grande utopia cederem uma casa à beira mar para sediar uma biblioteca. Não se entende ao certo o porquê, mas alguns sempre estiveram contra aquilo que surgiu de forma voluntária há dez anos. Encerraram pela segunda vez um espaço comunitário regido por pessoas com quase nulas opções de ócio, que construíram ali um pouso e um afazer, um canto seguro onde resistir e receber amigos, ler, ouvir e ver juntos. Fomos silenciados quiçá por temerem o poder dos encontros, a soma das cabeças sensíveis e pensantes, a relevância da cultura para um mundo humanizado. A violência da censura, da desapropriação, como se algo de errado houvesse em oferecer livro, conversa, lanche, companhia... e amor. Encerraram a casa e despejaram o que conseguiram no campo da bola, ao relento, no inverno, na época de chuvas, sem qualquer zelo por aquele ou qualquer matrimônio, patrimônio cultural, imaterial. Brutalidade, covardia. A quem pode interessar destruir uma biblioteca comunitária? Todo o ambiente associativo dos anos que sucederam o 25 de Abril foi aos poucos sendo arrefecido.

Te emprestamos um livro e catamos as cadelinhas logo cedo na maré baixa, antes de irmos ao Bugio com o barco do Vitocas, o Pestinha, aquele bote branco com azul que todos os anos ancora na baía. Nosso sonho de tantos anos! O desejo é tamanho que, mesmo sem saber nadar, nada nos amedronta. Passar com o barco sobre a areia da praia que não existe mais, ver a praia de fora se afastando e o Bugio cada vez mais perto, e o coração a se encher de alegria. O mar parece vidro. Não chores, ainda que seja de alegria. Não chouriço que a carne é de porco. Parece que gostastes muito daqui.

Já são cem anos desta história urbana. A avó ri de quem diz que a velhice é muito bonita. Uma porra, é só olhar os hospitais para ver quantos velhotes estão abandonados mesmo tendo alta médica sem ter para onde ou com quem ir. Pare e olhe. Ainda consegue ver como o nosso lugar é bonito? Olhemos juntos porque às vezes a gente se esquece. De tanto reclamar de tudo, pedimos à menina que faça um exercício, um repasse de todas as atividades do dia, para olhar com cautela por onde e com quem esteve. Quem sabe percebendo a cronologia, a sucessão de fatos, ela possa valorizar mais a riqueza da vida que tem, os afetos e belezas que lhe acompanham, para além dos temores que acredita sofrer e que lhe turvam a mente. Talvez de fato sofra, mas certamente a vida lhe é bem mais afável do que aparenta. Não esqueçamos de transformar o ódio em amor e cultivar subversiva alegria.

[António Macedo. *Canta, amigo, canta*, 1975]
Erguer a voz e cantar / É força de quem é novo / Viver sempre a esperar / Fraqueza de quem é povo / Viver em casa de tábuas / À espera dum novo dia / Enquanto que a terra engole / A tua antiga alegria / Canta, canta, amigo, canta / Vem cantar a nossa canção / Tu, sozinho, não és nada / Juntos temos o mundo na mão / Canta, canta, amigo, canta / Vem cantar a nossa canção / Tu, sozinho, não és nada / Juntos temos o mundo na mão / O teu corpo é um barco
Que não tem leme, nem velas / A tua vida é uma casa / Sem portas e sem janelas / Não vás ao sabor do vento / Aprende a canção da esperança / Vem semear tempestades / Se queres colher a bonança / Canta, canta, amigo, canta / Vem cantar a nossa canção / Tu, sozinho, não és nada / Juntos temos o mundo na mão / Canta, canta, amigo, canta / Vem cantar a nossa canção / Tu, sozinho, não és nada / Juntos temos o mundo na mão / Já que me chamas amigo / Prova-me lá que o és / Vem para a ceifa comigo / Na terra, sujar os pés / Eu vou contigo pro campo / Eu vou comer do teu pão / Tu dás-me a força da vida / Eu dou-te a minha canção / Canta, canta, amigo, canta / Vem cantar a nossa canção / Tu, sozinho, não és nada / Juntos temos o mundo na mão / Canta, canta, amigo, canta / Vem cantar a nossa canção / Tu, sozinho, não és nada / Juntos temos o mundo na mão.

Nós fomos muitos e amanhã seremos mais. Em memória de Belmira.

Referências em ordem de aparição

Pablo Neruda, *O teu riso* in “Os versos do capitão”. [tradução Thiago de Mello]. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004. p.28-31.

António Mafra, *Sete E Pico*, canção de 1994.

Ao passar a ribeirinha e *As Pombinhas da Catrina* são músicas tradicionais portuguesa de origem difícil de determinar devido à natureza da transmissão oral das cantigas populares. No entanto, ambas as canções ganharam maior visibilidade no século XX pela voz de Amália Rodrigues.

Alecrim, alecrim dourado, canção tradicional portuguesa cuja autoria exata e ano de lançamento são desconhecidos.

Paulino Gomes Júnior (letra e música) na voz de Luís Piçarra, *Ser Benfiquista*, ca. 1953.

Denise Guilherme, *O Guardador de Memórias*. São Paulo: Moderna, 2021.

José Afonso, *Grândola, Vila Morena*, canção de 1971.

Vladimir Pinheiro Safatle, *Para além da necropolítica: considerações sobre a gênese e os efeitos do Estado suicidário*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2020. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/003020326> acessado em 13.03.2025.

A Cidade de Ytu, Ano12, n852, 1904. Disponível em: <https://www.scribd.com/document/604072424/A-Cidade-de-Ytu-ano12-n852-1904> acessado em 13.03.2025.

António Gedeão, *Calçada do Carriche*, canção de 1957.

António Macedo. *Canta, amigo, canta*, canção de 1975.

A ARTE DA ARTE: AQUI. CELAN; KIEFER

MARCUS ALEXANDRE MOTTA
MARCELO LINS

Marcus Alexandre Motta é professor associado de Pós-Graduação do Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Pós-doutor em Teoria e Filosofia da História - Fórum UNESCO - Universidade Lusíadas. Pós-doutor em Teoria Literária pela Pontifícia Universidade Católica (PUC). Doutor em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestre em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro Tem experiência na área de História, Letras e Arte Contemporânea, com ênfase em Historiografia da Cultura, atuando principalmente nos seguintes temas: crítica, Fernando Pessoa, cultura e história, teoria literária e arte contemporânea.

Marcelo Lins é artista plástico, Doutor em Letras (PPGL/UERJ), tem pós-doutorado em Estudos de Literatura (POSLIT/UFF) e é Professor Adjunto do Departamento de Linguagens Artísticas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro desde 2015. Atualmente, seus interesses de pesquisa circundam a pintura na área de artes visuais e os estudos e abordagens entre arte e literatura.

DAS QUESTÕES, VOL. 21, N. 1, DEZEMBRO DE 2025, P. [392—406].

O presente texto convoca a circunstância do *aqui*, apresentando o abismo da superfície aos sentidos, que se agudiza nas palavras e plásticas de Paul Celan e Anselm Kiefer. O *aqui*, portanto, contém a germinação das linguagens, impondo o ente da natureza da criatura mortal, cuja vida se torna protegida do morrer pela morte, *aqui*, arte.

aqui,
anselm kiefer,
paul celan,
linguagem.

1

Aqui: “aqui – significa esta mão que ajuda a sê-lo” (CELAN, 1996, p. 51.). Aqui, é por adeus, todos os poemas. O *aqui* “Arrisca-se a se manter no lugar (ponto) de origem do parecer que é tudo” (LACOUE-LABARTHE, 2007. p. 17.). Aqui se diz mais uma vez, numas tantas vezes de uma única vez. *Aqui* é o que o trabalho de arte de Kiefer nunca deixa escapar.

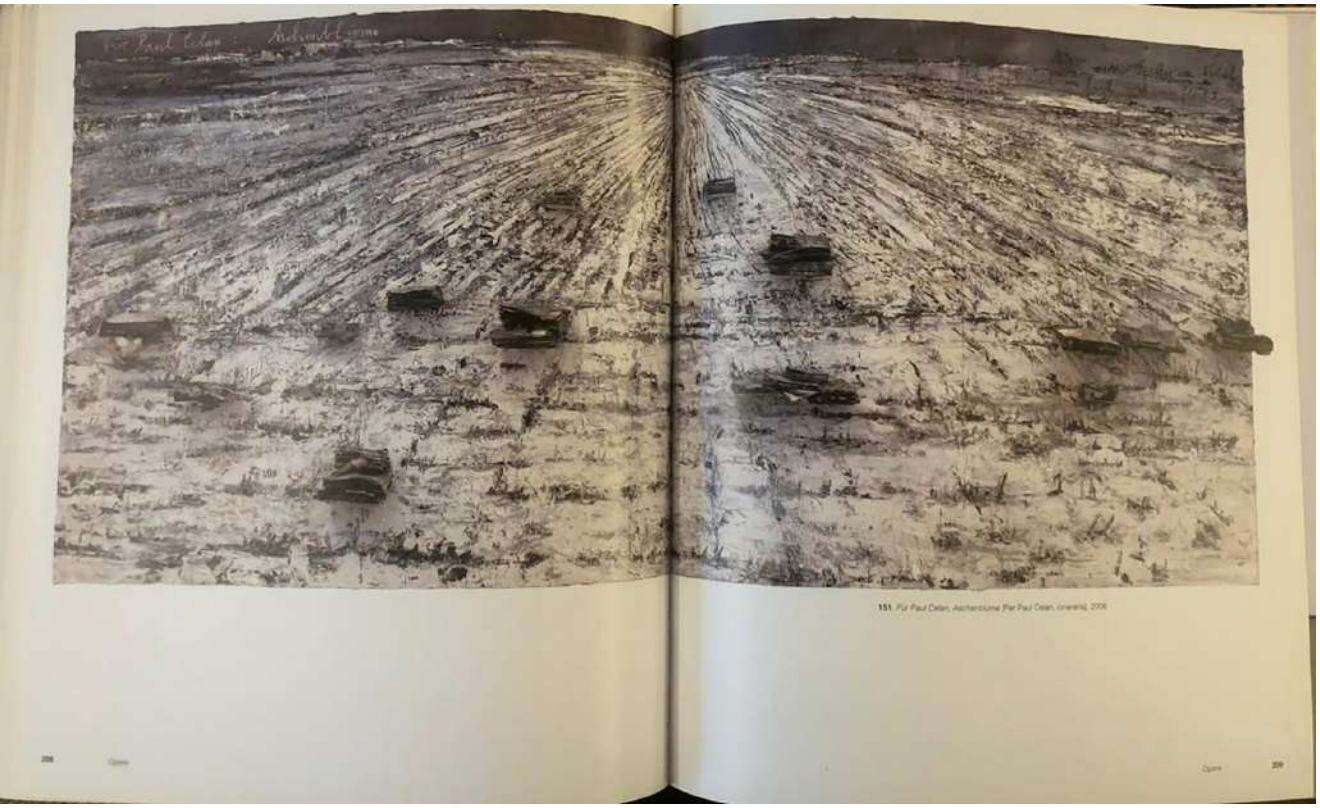


FIGURA 1
ANSELM KIEFER, FÜR PAUL CELAN: *ASCHENBLUME* [PARA PAUL CELAN: FLOR DE CINZA],2006. FONTE: CELANT, GERMANO. ANSELM KIEFER. IL *SALLE DELLA TERRA*. MILÃO: SKIRA, P. 209, 2011.

Não se poderia deixar o isto do *aqui* passar ao largo – “deitou a maldição e a benção e desde aí nunca mais falou” (CELAN, 1996, p. 51.). Aqui: mundo, agora, neste, este, o lugar, no tempo... De qualquer maneira, o que se dá só tem a maneira do só, do singular: *aqui.* Este *aqui* da arte que apanha a linguagem da natureza na “senha secreta que cada sentinela (artista) passa à próxima na sua própria língua (...)” (BENJAMIN, 2011, p.73.).

O *aqui* é esta estranha percepção absoluta. Legível apenas na sua manifestação na superfície. Superfície absoluta que assinala o ver antes do ver e assume – "poesia: o fatalmente único da linguagem" (CELAN, 2013, p. 487.). O *aqui* é! Se existe ou não, pouca coisa se ganha com isso, pois é ele mesmo e não se esgota no seu fim, mas em sua atualização. Nada dele é apenas ativo, porque seu vir a ser se nega à extinção. Um universal do sofrimento sem vida e com todas. Carente de efetividade, os seus resultados são os cadáveres do tempo no nu aglomerado dos espaços.

2

Há na obra Kiefer, nos poemas Celan, o que se pode aqui. Numa superfície artística, como tal absoluta, a percepção não cunha nenhum parentesco com qualquer significação. Friamente, é isso. Se há como denominar alguém de artista, basta uma negação ao mundo tornado avulso. De fato, o cerne da experiência está duplamente esgotado - seja aquele da tradição, seja aquele da modernidade que se fez tradição sem esforço. Por isso, o *aqui* é este mesmo esgotamento como carga intolerável. Isso só, só, se traduz na tradução impossível. Um e outro, Celan e Kiefer, se exprimem no *aqui* de cada um deles, que da absurdidade eficiente, testemunhada, retiram o que se cava, ou ara, artisticamente e, assim, procedendo, fazem aparecer o ponto final do tempo em outra e decisiva absurdidade que se apresenta:

> HAVIA TERRA NELES, e
> cavavam.
>
> Cavavam e cavavam, assim passava
> o seu dia, a sua noite. E não louvavam a Deus,
> que, segundo ouviam, queria tudo isto,
> que, segundo ouviam, sabia tudo isto.
>
> Cavavam e não ouviam mais nada;
> não se tornavam sábios, não inventavam nenhuma canção,
> não imaginavam qualquer espécie de linguagem.
> Cavavam.
>
> Veio um silêncio, veio também uma tempestade,
> vieram os mares todos.
> Eu cavo, tu cavas, e o verme cava também,
> e aquilo que ali canta diz: eles cavam.
>
> Oh um, oh nenhum, oh ninguém, oh tu:
> para onde íamos que não fomos para lado nenhum?
> Oh tu cavas e eu cavo, cavo-me para chegar a ti,
> e no dedo acorda-nos o anel. (CELAN, 1996, p. 99.).

Basta, então, recuperar e não traduzir e nem tampouco deixar de lado. Cavar. O verbo da excelência das mãos dos vivos aos mortos. Dos mortos às mãos dos vivos. As circunstâncias das mãos que cavam obrigam, por um lado, a ter em conta (como cálculo artístico) o mais do que se acredita, marcação dos sulcos, na página, na superfície plástica; por outro, quebram os enunciados, deslocando a significação na direção do "altar" da criatura.

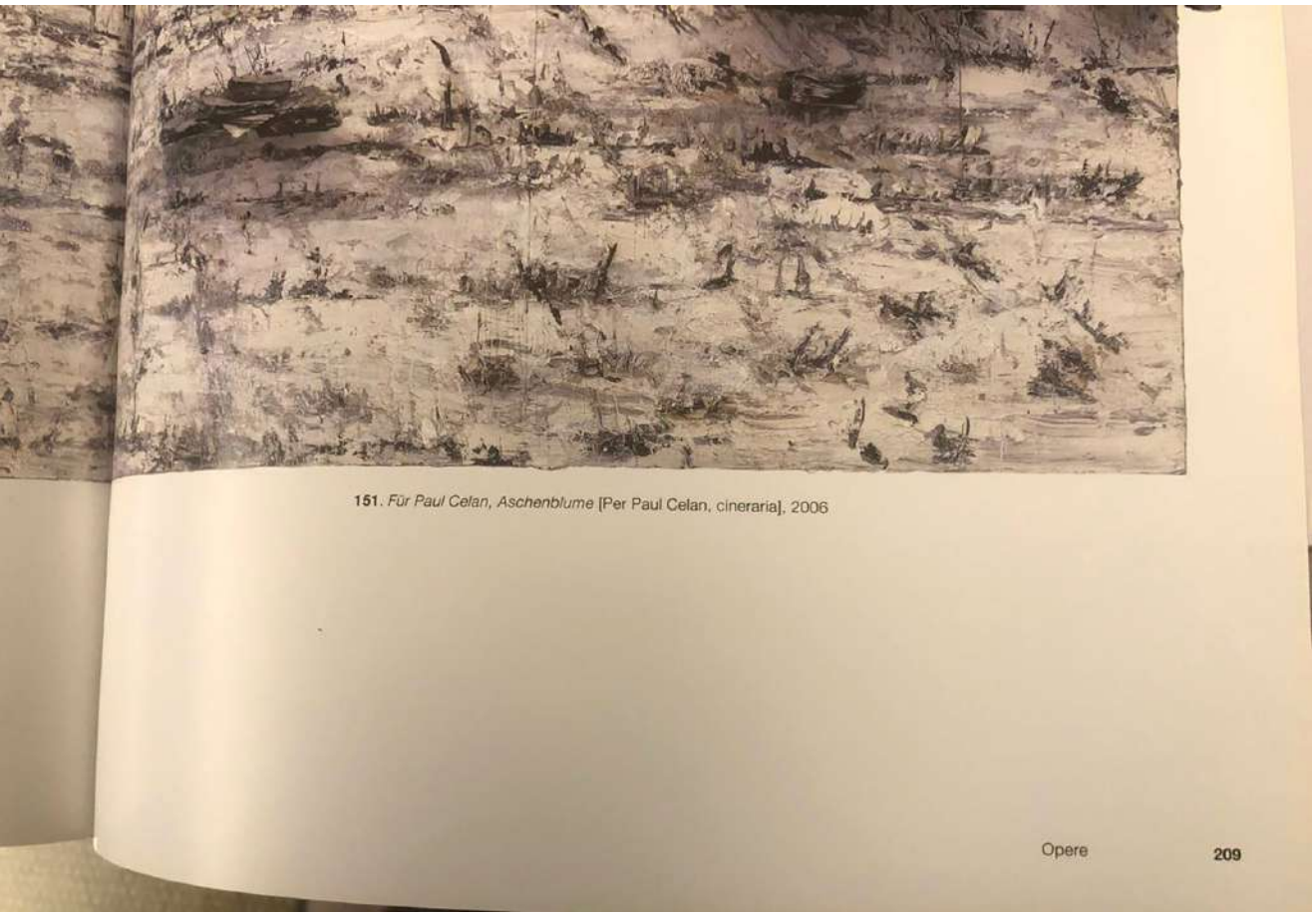


FIGURA 2
DETALHE. ANSELM KIEFER, FÜR PAUL CELAN: *ASCHENBLUE* [PARA PAUL CELAN: FLOR DE CINZA], 2006. FONTE: CELANT, GERMANO. ANSELM KIEFER. *IL SALLE DELLA TERRA*. MILÃO: SKIRA, P. 208-209, 2011.

3

Afinal, o que é o *aqui* por dentro de todas as escrituras? A diferença real pertencente ao cavar. Um análogo da noção de passagem, cuja mão artística é a intuição rememorada de sua partida, ou nascimento, da natureza a caminho da cultura. A mão, portanto, uma palavra de todos os seus atos, que, como corpo próprio e animado do significante, é o afora, o que se põe fora, e, nesse imediato, pelas suas pontas, cava palavras, cava plásticas, para fazer nascer o túmulo (significado máximo de um conceito, de um testemunho, de um nome, de uma imagem, de um juízo histórico). Túmulo como a vida do corpo, *aqui*, signo da morte, uma psiquê animada ao sopro vivo das responsabilidades.

A mão da arte o sabe; ninguém mais sabe que os túmulos cavados, traçados, arados pelas mãos, a vida se torna protegida da morte, vazando o brutal abismo da superfície que contém toda germinação das linguagens. O *aqui*, portanto, precisa fazer brotar à voz que habita os túmulos, impondo o ente da natureza da criatura mortal, plásticas e palavras, e, assim, torná-lo o estrangulamento das linguagens ao nascer contorcido, apresentando o abismo da superfície aos seus sentidos.

4

O *aqui* Celan e Kiefer é o infinito das interpretações, pois os significados estão ausentes e esperam, de cada vez e todas as vezes, o ainda a determinar. A percepção absoluta, portanto, como diz Benjamin, é a chave pura da superfície absoluta configurada. Isso aponta para mancha, gráfica ou plástica, se isso tem ainda algum direito, no lugar do signo, que, como tal, é signo e mancha absoluta. De imediato, o *aqui*. É ele que impõe a linguagem, cujo caráter específico é a reminiscência teorética de cada superfície absoluta.

Então, o que se tem de cada um daqueles *aqui* é algo que não se separa do seu silêncio, cuja mudez é imitada nas vozes e olhos que se alienam neles e com eles. Assim, o poema e o trabalho de arte, se essa distinção ainda nos satisfaz, se desembaraça da ideia de qualquer noção de influência e se deposita nos momentos singulares dos *aqui*; forma paradoxal das artes de Celan e Kiefer. Nenhum dos trabalhos apura ou desperta desejos. Vão sem a fácil empatia dos atrasados da história, negando severamente qualquer contributo ao hedonismo que espreita.

O olhar, portanto, é obrigado, à força, a ser dirigido ao "terreno plástico" e, ali, será mantido. Não se mantém para dar sentido, pois não apela a "outros mundos". Toma o passado e, dignamente, atenta para o nome da experiência enraizada no que é de mais terreno. Ali, enraizada, jaz o espírito empobrecido da criatura que aspira mais uma vez soluçar sem lágrimas – poemas se atrasam ou vão ao vento; vento, a palavra da criatura.

FIGURA 3
DETALHE. ANSELM KIEFER, FÜR PAUL CELAN: *ASCHENBLUE* [PARA PAUL CELAN: FLOR DE CINZA], 2006. FONTE: CELANT, GERMANO. ANSELM KIEFER. *IL SALLE DELLA TERRA*. MILÃO: SKIRA, P. 208-209, 2011.

5

A ideia de cada obra é ideia da arte como tarefa. Logo, ideal que, por sê-lo, arte, representa a percepção artística como médium do sensível (Benjamin). O gênio disso é o caos dos símbolos que nenhuma arte deixa de transgredir e resguardar alegoricamente. É por afinidades artísticas que os *aqui* se preenchem de quadros e poemas de outros ali e que, por isso, aqui estão – mesmo daqueles poemas não escritos e das plásticas eliminadas em cada um daqueles que se foram pelas mãos do horror. Até ter toda a superfície preenchida, se tornando o *aqui* das obras em destaque.

A possibilidade de verdade de cada *aqui* é, então, física. Isso burla o que *é* como um *se fosse* corporal, numa objetivação torturante da consciência artística. Um abalo intenso na sobriedade de cada trabalho de arte, como se fosse a barbárie contraposta ao conceito usual de vivência – é essa outra brutalidade, vivência, que traduz o descanso ético numa satisfação particular do eu padronizado.

O *corpo* de cada *aqui* nem é da ordem do prazer e nem de qualquer medida interior. Mas um grave problema exposto do subterrâneo da história que desampara, porque o vive, dispensando a miséria da vida que se movimenta na escassez das perguntas e, nelas, "pede informações a essa aparição; torna-se diálogo – muitas vezes um diálogo desesperado" (CELAN, 2013, p. 179.).

6

Aqui são os poemas. *Aqui* é a intervenção em tintas e implementos plásticos. Os impulsos miméticos dos *aqui* se separam da empiria violentamente, em apocalipses de instantes e, assim, tornam-se incompatíveis com toda essência coisal – mesmo que seja a noção de quadro ou poema. Bloqueia, portanto, a finalidade de qualquer tipo de conhecimento, substituindo-o pelo refúgio com graus mutáveis de autonomia. Isso diz: necessidade impreterível do outro, que nos *aqui* está conjugado, declinado, querido como o "o outro completamente diferente" (CELAN, 2013, p. 177.).

"Estamos fora e longe" – eis o dizer dos *aqui*. Há de pensar, contudo, que nenhum dos *aqui* se faça de alguma coisa. Antes, tornam-se análogos a si mesmos. Não imitam as emoções daqueles responsáveis por eles. Cada *aqui* é, e nunca deixa de ser, para o outro, um outro, sem o qual os *aqui* estariam como consolação domingueira. E, portanto, são expressões. O que é o avesso da expressão de alguma coisa. Cada um deles é a objetividade cautelosa em si, evitando, superando, o higiênico dos conhecimentos "eficientes". Sabem do horror. Sabem do quanto de desvario se impõe quando sacodem os interditos para alcançar um raciocínio artístico, cujos excedentes são as formas do *aqui*.

Intolerantes ao aparelhado, os *aqui* são a sintaxe desarticulada do sentido ao desdenhar da definição verbal e, assim, alcançar a finalidade em si mesmos. O que é o mesmo que abandonar a matriz do discurso, a assepsia, não restaurando qualquer substancialidade para, então, extirpar algo do vivo como experiência visível, tornando qualquer estrato comunicativo linguagem mimética disso.

7

A acribia do *aqui* Celan e Kiefer é a verdade e não o conhecimento. O *aqui* promove a possibilidade do conhecimento de seus dons. O dom dos *aqui* é o dom da tarefa infinita que assume as obras e lhes doa, de forma incompleta, imprópria, irreal, a ação artística, a percepção no seu gesto absoluto, que, como natureza intensiva, ganha dimensão temporal explosiva e extensiva, ocultando-se. É o *aqui* deles que "não pode brilhar na luz diurna da história" (BENJAMIN, 2004, p. 296.), iluminando-se apenas na noite da natureza.

8

AQUI
Aqui – significa aqui, onde a flor de cerejeira quer ser mais preta
do que ali.
Aqui – significa esta mão que a ajuda a sê-lo.
Aqui – significa aquele barco em que subi a corrente de areia:
amarrado
repousa no sono que espalhaste.

Aqui – significa um homem que conheço:
a sua fonte é branca
como o fogo que apagou.
Atirou-me o copo à cabeça
e veio,
passado um ano,
beijar a cicatriz.
Deitou a maldição e a benção
E desde aí nunca mais falou.

Aqui – significa esta cidade,
Governada por ti e pela nuvem,
A partir das suas noites. (CELAN, 1996, p. 52-53.).

O *aqui* declina a carga e o destino: "sabes, o que se escreveu em teu olho aprofunda-nos o fundo" (CELAN, 1999, p. 91.). A gravidade disso aspira à forma para realizar-se, sendo por isso consoante ao modo de um testemunho; conforme afundam em implicações os carregados *aqui* Celan e Kiefer. Ambos dispondo da inadequada "origem do parecer que é tudo" (LACOUE-LABARTHE, 2007. p. 17.), que se extermina sulcada e cortante. E por isso mesmo escrita nos olhos, como não? Essa é a imprópria maneira que fixa a percepção de uma hora funda, que "significa

aqui, onde a flor de cerejeira quer ser mais preta/ do que ali" (CELAN, 1996, p. 51.).

Aqui depõem o transe dos tipos e as tintas encascadas, constituindo-se como desígnios inclinados ao que lhes é exterior, demorando-se neles, vindo sob a condição de um *talvez*. Contam com a pretensão de se imaginar que encarnam, isto é, que agem ali na captação de aspectos do mundo da vida. E concomitantemente revestem o absoluto da vida *aqui.* Devendo pronunciar sentença acerca do exterior, intentam-se alcançarem a si mesmos como tarefa de arte. Ora destacadas do natural do mundo da vida, ora se dando na interdição das imagens, apenas restando como repercussão das mesmas.

Aqui, ainda, a forma de toda a armação restando no tempo, aquém ou além de finitudes que possam oferecer um único princípio determinante de sentido. Então *aqui* também significa o sono que lavram enquanto ocorrências artísticas "a partir das suas noites" (CELAN, 1996, p. 53.).

9

Aqui apresenta o empenho de Kiefer na superfície até um ponto de abandono, "como o fogo que apagou" (CELAN, 1996, p. 53.) O haver disso acarreta numa certa maneira de aniquilamento da consciência artística, que desse modo se extinguindo, faculta pensar em recomposições nas cinzas de arredadas fendas. Considerando-se que de resto a tarefa de arte se tem posta enquanto rastro, mundo arado, em sequências de calejadas disposições plásticas e camadas. O que confere ao *aqui* Kiefer o teor da desumanização, que encerra em si a obra plástica, sendo isso também a reconsideração periódica aquém ou além do gesto assenhorado.

A distância que nisso se manifesta compreende um fenômeno baldio em relação às mãos, até o ponto que, aduz-se mais uma vez ao tocável, pela repercussão de pistas e cifras. E que albergam robustos silêncios, tendo o luto reclamado na suposição de alguma continuação daqueles traçados. Por onde é mais difícil dizer.

E com tudo isso se chega às raias de uma musicalidade intrínseca, acometida de uma natureza tátil, que não redime. *Aqui* diz como um "acorde fóssil" (Mann, 2000, p. 337.), em favor de asseverar o manejo em secas recapitulações de compassos. Constituindo-se como audível e tocável, porquanto provoca a percepção artística consubstanciada e declinante na matéria.

Isso que se agudiza, tanto depõem a impossibilidade da promessa, assim como acarreta na própria ideia de suspeição da pintura, que deste modo vela o *aqui* Celan. "Aqui – significa um homem que conheço" (CELAN,

1996, p. 53.). *Aqui*, o destinatário, a inscrição do título da obra e a indigência disso, que não pode se dar por alcançada ou confirmada por quem se converte na sua leitura. A*qui*, o indizível na correspondência, "que prometia um 'nunca ouvido', um 'nunca visto', ainda que fosse o mais temível" (ADORNO, 1970, p. 757.).

10

A pintura barra-se através de seu outro: a reminiscência de um atlas. Onde se reúnem os díspares, *aqui*, defronte. Quer dizer, abre-se ao sentido sem ali demorar, numas tantas impossíveis traduções de uma ocasião absurda. "Aqui – significa esta cidade, governada por ti e pela nuvem" (CELAN, 1996, p.53.). *Aqui* é a coisa por fazer na difícil partição, por guardar o arranjo da contradição e do difuso sob um desígnio bastardo, em prol do desdobramento de seus conteúdos de verdade (Adorno). Disso resulta a renovação de coisas apartadas do mundo, sobrevoadas, tal como a planificação impressa que oferece ao mundo a distorção dos seus próprios territórios. E que assim sendo confere à síntese dos elementos outra precisão.

"E do branco outras coisas ainda" (CELAN, 1996, p. 61.) acrescentam à superfície. Nas gradações, vê-se o entremeado das linhas, em face de suas atividades e efeitos, a fim de não se encerrarem simplesmente como um esquema de perspectiva. Demasiadamente, alargam-se. E a paisagem de lado a lado da tela acompanha a expansão, cada qual ultrapassando o reconhecimento da natureza. Cumprem superá-la e apontam para o domiciliável sem que se estabeleça consonância com a morada.

11

FIGURA 4
FÓLIOS. ANSELM KIEFER, FÜR PAUL CELAN: *ASCHENBLUE* [PARA PAUL CELAN: FLOR DE CINZA], 2006. FONTE: CELANT, GERMANO. ANSELM KIEFER. *IL SALLE DELLA TERRA.* MILÃO: SKIRA, P. 208, 2011.

No infigurável disso encontram-se recolhidos em si os fólios, quase uns estigmas, pelos quais o *aqui* se pauta, musicalmente. Isso ocorre em razão da mortificação que os fólios conferem, ao mesmo tempo em que se dispõem como marcos pela capacidade de erguerem adiante apontamentos de perda. Sobressaídos nas extremidades, recordam o que fazem as lápides, lajes ou colunas. Em face destas pontas sobrecarregadas, modulam-se *aqui* os momentos da linguagem, a sombra deles neste ou naquele tom, a ponto de asseverarem seus abafamentos.

12

Admite-se assim um pensamento de arte, da arte, cuja existência permite demoras nas formas de vida da linguagem cavada. Isto quer dizer que elas assimilam a duração de uma continuidade musical num plano distinto do tempo empírico. Nesse caso, robusto, terrestre. Suscetível de intensificar-se. O que impele a assinalar a sua própria conversão. “Vem vindo também um sentido pela vereda mais estreita, viola-o o mais mortífero dos nossos marcos verticais” (CELAN, 1996, p. 181.).

FIGURA 5
FÓLIOS. ANSELM KIEFER, FÜR PAUL CELAN: *ASCHENBLUE* [PARA PAUL CELAN: FLOR DE CINZA], 2006. FONTE: CELANT, GERMANO. ANSELM KIEFER. *IL SALLE DELLA TERRA*. MILÃO: SKIRA, P. 208, 2011.

A constrição do *aqui* se manifesta, doando aos fólios uma posição indivisa, apta a atender uma permuta de sinais, porquanto progride tanto nos extremos de lá como nos de cá. Assim sendo, se as partes fincadas acompanham o olhar ao fundo do quadro de maneira contígua às remotas tonalidades, por outro lado designam também a superfície autônoma que musicalmente descumpre o tempo empírico, indo além do mais vago e

do geral, articulando o conteúdo aos momentos intratemporais na nudez aglomerada e desarticulada do espaço.

Isso quer dizer que as partes tanto se acham semelhantes a si mesmas na composição do trabalho de arte, assim como se detêm no decurso de um andamento musical. O instante concentrado da linguagem promulga a defesa do não idêntico. O que permanece objeto dele é o princípio da feição em alguma coisa totalmente outra. Outra e a mesma coisa. Um pendor por aspirações musicais, proveniente de inexorável materialidade plástica, densa e calcinada, que ao seu modo estabelece contrapontos em relação à ruína mais suave da enunciação das mínimas matizes da paisagem. Nesse itinerário, talvez se possam qualificar os fólios como cifras que adquirem autonomias acima de si próprias, para fazer vibrar a acústica fantasmagoria do "olhar experimentado que sobrevoa uma partitura, um desenho, (...) quase mimeticamente, antes de toda a análise (...)" (ADORNO, 1970, p.241.).

13

Aqui é a sensação tocante, numa qualidade topológica que se lança entre fusos não mais nomeáveis. *Aqui* é a execução das cifras de algo histórico, pela qual diverge e se desdobra do mundo. É a imprópria maneira de comparecer, contígua à solenidade do acontecido. No dizer de Celan, a "chaga no ar" (CELAN, 1996, p. 121.), uma inadequada indicação do tardio da memória, bem como seu mais grave reconhecimento constituindo-se a cada baque. Como se pudéssemos voltar os ouvidos para uma ocorrência fantasmal dos horrores, *aqui*, onde ela se instala, inquilina do que jaz, na "passagem do horizontal para o vertical e do sucessivo para o simultâneo" (Mann, 2000, p.107.). Aqui:

> Uma vez, a morte era corrente,
> Tu te escondeste em mim. (CELAN, 1999, p. 137.)

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética.* Lisboa: Edições 70, 2008.

BENJAMIM, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem.* São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2011.

_____. *Origem do Drama Trágico Alemão*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.

CELAN, Paul. *Cristal.* São Paulo: Iluminuras, 1999.
_____. *Obras completas*. Madrid: Editorial Trotta, 2001.
_____. *Sete rosas mais tarde: antologia poética.* Lisboa: Cotovia, 1996.

CELANT, Germano. *Anselm Kiefer. Il Salle della Terra.* Milão: Skira, p. 209-208, 2011.

LACOUE-LABARTHE, Philippe. O Último Texto. In: *Terceira Margem.* Rio de Janeiro: Revista do Programa Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, Pós- Graduação, Ano XI, nº 17, p. 17, 2007.

MANN, Thomas. *Doutor Fausto: a vida do compositor Adrian Leverkühn narrada por um amigo.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

NANCY, Jean-Luc. *Fazer, a poesia*. In: Revista ALEA: Rio de Janeiro, vol. 15/2, p. 414-422, jul-dez 2013.

UMA FOTO DIÁRIA QUE POSSA ME DIZER ALGO SOBRE ESTAR AQUI:

A IMAGEM COMO RECURSO TÉCNICO NA ESCRITA DE *PARQUE DAS RUÍNAS* (2018), DE MARÍLIA GARCIA

MAYARA FREITAS DE OLIVEIRA QUEIROZ

Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará (UFC), na linha de pesquisa Fotografia e Audiovisual. Desenvolvo uma investigação sobre as relações entre imagem técnica e palavra na poesia contemporânea de Marília Garcia, sob orientação da Profª. Drª. Gabriela Frota Reinaldo.

DAS QUESTÕES, VOL. 21, N. 1, DEZEMBRO DE 2025, P. [407—425].

No ensaio *Pequena história da fotografia* ([1931] 1994), Walter Benjamin nos conta sobre David Octavius Hill — um pintor que, já em 1843, utilizou a fotografia como recurso técnico para produzir um afresco sobre o primeiro sínodo geral da igreja escocesa, fazendo dos clichês de Daguerre guias para a sua pintura. Neste artigo, propomos refletir sobre a fotografia como ferramenta técnica para a escrita de Marília Garcia, concentrando-nos especialmente no poema *Parque das Ruínas* (2018), incluído em obra de mesmo título. A partir do conceito benjaminiano de inconsciente ótico, objetivamos investigar as motivações, implicações e particularidades de se escrever a partir da fotografia.

marília garcia, fotografia, poesia contemporânea, inconsciente ótico.

Em *Parque das Ruínas* (2018), poema publicado em obra de mesmo título, encontramos seções dedicadas ao *Diário Sentimental da Pont Marie* — uma sequência de textos numerados que surge a partir de um gesto performático de Marília Garcia, impulsionado pela seguinte questão: "Como ver o lugar?". Na época da escrita do diário, estruturado em versos, a poeta participava de uma residência artística em Paris e propôs a si mesma um desafio: escrever a partir de fotografias que tiraria da Pont Marie, construção que atravessa o rio Sena. Para isso, estabeleceu uma regra — todas as imagens deveriam ser capturadas no mesmo horário, do mesmo ângulo, durante dias consecutivos. Destaco aqui um trecho que será fundamental para a análise desenvolvida neste artigo:

> Todos os dias às 10h fazer uma foto
> do mesmo ângulo da ponte
> *uma foto diária que possa me dizer algo sobre estar aqui:*
> qual a geometria da cidade a cor das placas
> quem passa naquele exato momento
>
> (...)
>
> (GARCIA, 2018, p. 25)

Em Marília Garcia, o processo de escrita — que poderia ficar restrito ao "*making-of*" do livro — muitas vezes aparece como criação; de modo que a descrição generosa de sua metodologia já é também o poema. No *Diário Sentimental da Pont Marie*, essas descrições metodológicas se juntam ao que seriam as páginas propriamente ditas do diário, sinalizadas pela grafia em itálico e por informações como data e horário. Ao longo do texto, o diário/poema avança em interlocução com outras mídias e modalidades artísticas, como o filme *Blow-up* (1966), de Michelangelo Antonioni; a série de fotografias *The Topography of Tears* (2017), de Rose-Lynn Fisher; o longa-metragem *Smoke* (1995), de Wayne Wang e Paul Auster; algumas fotografias de Jorge Luis Borges analisadas por Ricardo Piglia; uma performance do dramaturgo francês Valère Novarina; entre outras obras e imagens que, embora pareçam muito distintas entre si, são conectadas por Marília Garcia a partir de uma evidenciação do fato de que todas elas trabalham com a ideia de que algo oculto ou misterioso pode se revelar, nas imagens, a partir de procedimentos que envolvem repetição, ampliação, distância espacial ou temporal.

Em *Blow-Up* (1966), por exemplo, acompanhamos um fotógrafo que, a certa altura do filme, captura o que parece ser um registro bucólico de um casal de amantes no parque. Ocorre que, ao revelar e ampliar uma das fotos, ele passa a desconfiar de que capturou a cena de um crime, talvez um assassinato. Algo que estava oculto na imagem se revela, então, pelo

procedimento de ampliação radical, que não nos mostra nada além de um borrão, um vulto. É nesse sentido que Marília Garcia questiona, em um dos versos de *Parque das Ruínas*: “ele estaria alterando a realidade com o seu procedimento?” (2018, p. 31). Já em *Smoke* (1995), outro filme que inspira o método do experimento fototextual da poeta, a revelação surge não de um super-*zoom*, mas da repetição:

> tive vontade de fazer o “diário sentimental da pont marie”
> depois de ter visto alguns filmes
> que enumero aqui
>
> primeiro *smoke* (*cortina de fumaça*)
> o personagem principal auggie é dono de uma tabacaria
> e todos os dias às 8h da manhã durante muitos anos
> ele tira uma foto da esquina da tabacaria
> tem mais de 4.000 fotos
>
> numa manhã
> auggie mostra as fotos para paul um velho amigo
> a princípio o amigo acha que são todas iguais
> afinal partem do mesmo ângulo
> e enquadram o mesmo ponto
> mas aos poucos
> nessa repetição dos dias
> paul *vê*
> [ ]
>
> numa das fotos
> tirada anos antes *ele vê*
> a esposa que já tinha falecido
> num momento da vida em que os dois não estavam juntos
>
> ela aparece congelada num instante
>
> enquanto eu fazia as fotos da pont marie
> percebi que me interessava em *smoke*
> a insistência a repetição
> — seria possível ver a passagem do tempo
> nesta repetição?
>
> (GARCIA, 2018, p. 28)

Por esse trecho, não restam dúvidas: o projeto fotográfico de Auggie (interpretado por Harvey Keitel), protagonista de *Smoke* (1995), influencia diretamente o método de escrita do *Diário Sentimental da Pont Marie*. É a partir desse procedimento que Marília Garcia explora possíveis respostas para sua questão inicial (como ver o lugar?). No entanto, o que surge desse diálogo incessante com narrativas cinematográficas e outras imagens são ainda mais interrogações: “seria possível ver a passagem do tempo nesta repetição?” — pergunta a poeta em um dos versos que conversam com o filme de Wayne Wang, destacado acima.

Em *Parque das Ruínas* (2018), a poesia acontece justamente no espaço de ruminação de uma dúvida irresoluta, transformando a busca por respostas na própria matéria do poema.

Além do compromisso com um procedimento que envolve repetição e assiduidade, movido pelo desejo de transfigurar a aparente banalidade da vida cotidiana, o resultado formal das fotos de Garcia em muito se assemelha às fotos que compõem os álbuns de Auggie, o fotógrafo amador de *Smoke* (1995). Nos dois casos, os planos são abertos, em uma angulação de aproximadamente quarenta e cinco graus, com a câmera posicionada na altura dos olhos de quem fotografa (Figuras 1-3). São fotos que, devido a banalidade de seus motivos, revelam muito mais quando vistas em conjunto: instantes suspensos que, ao serem aproximados e dispostos em sequência, se transformam em uma espécie de "jogo dos sete erros" — conscientes da repetição, nós buscamos identificar as diferenças, aquilo que não se repete entre as imagens. Um transeunte que atravessa a faixa de pedestres ou um carro estacionado, na foto seguinte, desaparece ou se transforma em outro. Por meio da instabilidade do cenário, parece-nos revelar o invisível-implacável: o tempo.

FIGURAS 1 E 2.
FOTOGRAFIAS QUE COMPÕEM O DIÁRIO SENTIMENTAL DA PONT MARIE. FONTE: *PARQUE DAS RUÍNAS* (2018).

FIGURA 3.
MONTAGEM COM AS FOTOGRAFIAS DE AUGGIE, PERSONAGEM DE *SMOKE* (1995). FONTE: FILME *SMOKE* (1995), DE WAYNE WANG E PAUL AUSTER.

No filme, essas fotos de Auggie são exibidas em tela cheia, uma após a outra, enquanto o fotógrafo faz um discurso elegíaco em defesa das diferenças que cada uma dessas imagens comporta, apesar do cenário e das condições que se repetem. Essa cena, que ocorre logo nos primeiros quinze minutos do filme, é o coração de uma sequência que começa com Paul — escritor que está com bloqueio criativo desde o falecimento de sua esposa — indo comprar cigarros na tabacaria de Auggie, e termina com os dois sentados à mesa, tomando uma cerveja e folheando os álbuns que guardam as mais de quatro mil fotografias de um cruzamento de avenidas no Brooklyn. Até Paul se deparar com a foto em que sua esposa aparece (última imagem do mosaico acima), ele avança as páginas do álbum de forma desinteressada e apressada. “São todas iguais”, ele fala mais de uma vez. Auggie, percebendo a velocidade com a qual o amigo folheia o álbum, adverte-o com uma fala que parece sintetizar o enredo central do filme: “Você nunca entenderá, se não olhar mais devagar, meu amigo”.

Em nossos dias, “olhar devagar” parece uma sugestão radical. No contexto contemporâneo de hiperinflação imagética, nosso olhar viciado já quase não enxerga. A quantidade e a fugacidade das imagens às quais somos diariamente expostos superestimulam, mas, paradoxalmente, atrofiam o sentido da visão — olhamos, mas não vemos. O projeto de Auggie, assim como o experimento de Garcia, nos convidam, por meio

do procedimento de repetição, a insistir no olhar, a ver mais uma vez. No próximo tópico nos deteremos nas diferentes formas de perceber um mesmo objeto/fenômeno a partir de uma distinção que Garcia estabelece entre os vocábulos “olhar” e “ver”.

UMA EXPERIÊNCIA DE OLHAR E VER

“Queria contar sobre *outra* experiência de olhar e ver” (GARCIA, 2018, p. 23, *grifo nosso*) — é assim que a poeta dá início às páginas do *Diário Sentimental da Pont Marie*: estabelecendo uma distinção entre palavras que podem parecer, à primeira vista, sinônimas. À medida que o poema avança, vamos recebendo as pistas que materializam essa diferença no universo conceitual e poético de Garcia. A palavra “outra”, presente no verso, pressupõe uma relação. Se é “outra”, é porque alguma experiência *de olhar e ver* nos foi apresentada anteriormente. Trata-se, no caso, da experiência do pintor francês Jean-Baptiste Debret, por ocasião da primeira Missão Artística Francesa, em 1816:

> há 200 anos
> debret chegou ao rio de janeiro
> integrando a “primeira missão artística francesa”
> expedição que pretendia criar no brasil uma escola de belas artes
> e difundir uma nova imagem do novo mundo
>
> o brasil tinha virado o centro do reino de portugal
> e debret chega aqui como pintor histórico
> com a função de testemunhar
> ele olha e *vê*:
>
> [ ]
>
> ele começa pintando a corte imperial
> ele começa pintando paisagens e embora não seja naturalista
> também faz um pequeno inventário da fauna e da flora
>
> (...)
>
> debret começa com essas pinturas
> mas logo se impressiona com o que vê nas ruas:
> um grande número de escravos
> convivendo com europeus recém-chegados
> uma mistura de pessoas e temporalidades diferentes
> e parece que é justo aí
> que ele decide retratar o cotidiano e
> fazer instantâneos
>
> (GARCIA, 2018, p. 19 e 21).

Assim como o *Diário Sentimental da Pont Marie*, os versos selecionados sobre Debret também são parte constitutiva do poema *Parque das Ruínas*. Esta informação é importante de ser destacada, pois, embora o poema esteja subdividido em partes numeradas, há uma relação de interdependência e continuidade entre elas. Por essa razão, ao analisarmos determinados trechos, se faz necessário que tomemos nota das seções que os antecedem e os sucedem, de modo que, mesmo isolando alguns excertos para efeitos de uma análise mais acurada, não percamos de vista a tessitura do poema, isto é, sua composição e totalidade. Tendo isso em perspectiva, retomemos agora a reflexão sobre Debret, a fim de buscar pistas sobre a distinção que Marília Garcia faz entre os vocábulos "olhar" e "ver" — duas palavras-chave no léxico do poema *Parque das Ruínas*.

Após os versos sobre essa experiência do pintor francês no Rio de Janeiro, a poeta inclui a reprodução da obra *L'Exécution de la Punition de Fouet* (1830), uma pintura em aquarela assinada por Debret que registra a cena de um açoitamento em praça pública — punição senhorial dada aos escravizados em casos de deserção, roubo ou ferimentos em brigas. Em primeiro plano, destacado do fundo pelas cores mais acentuadas, vemos o capataz erguendo um chicote de tiras de couro seco, na iminência de golpear o corpo de um homem que está atado a um pelourinho, seminu. Ao chão, dois escravizados deitados de bruços, possivelmente já açoitados. No canto esquerdo, sob a escolta de dois guardas, um grupo espera a punição. Esta cena que nos é agora tão brutal e intolerável, era parte do cotidiano brasileiro nas primeiras décadas do século 19[1].

Ao compreendê-la como digna de ser pintada, Debret eleva aquilo que era ordinário para a época ao nível do pitoresco e do extraordinário. Assim, ao dizer que o pintor neoclassicista "olha e vê", podemos suspeitar que, no universo conceitual de Garcia, olhar é um gesto irrefletido, enquanto ver seria uma atenção da visão voltada para aquilo que adquire certo grau de invisibilidade em decorrência de sua habitualidade — a recuperação do espanto diante do banal. "Ver", em Garcia, é aquele olhar mais demorado que Auggie cobra de Paul em *Smoke* (1995). Esse entendimento da distinção entre "olhar" e "ver" é reforçado em vários outros momentos do poema, como quando Garcia menciona o documentário *Diário 1973-1983* (1983), de David Perlov, como uma obra que consegue capturar o infraordinário, categoria de Georges Perec — romancista francês também convocado no poema de Garcia analisado neste artigo:

1 A legislação vigente à época permitia que os senhores determinassem as penas aplicadas aos escravizados. Embora em 1886 tenha sido criada uma lei com o propósito de abolir os açoites, isso não representou o fim efetivo da prática (PIROLA, 2017).

> “o que se passa todos os dias e que volta todos os dias
> o banal o cotidiano o óbvio o comum o ordinário
> o *infraordinário*
> o barulho de fundo o hábito
> — como perceber todas essas coisas?
> como abordar e descrever aquilo que de fato
> preenche a nossa vida?”
>
> perec fala da capacidade de olhar para o cotidiano
> e para os gestos mais simples como por exemplo
> acordar abrir os olhos lentamente
> e ver
>
> nosso dia a dia é feito de ações que não nomeamos:
> pegar um livro virar a página digitar essas letras
> balançar a cabeça
> — seria possível nomear isso que acontece?
>
> o extraordinário comove fica evidente:
> guerra desastres morte
>
> mas como ver o *infraordinário*?
>
> (GARCIA, 2018, p. 27).

O *Diário Sentimental da Pont Marie,* experimento fotográfico textual de Marília Garcia, é uma expedição em busca desse infraordinário. A fotografia é eleita, pela poeta, como método e ferramenta que pode dar a ver aquilo que o hábito torna imperceptível, funcionando como um recurso técnico para a escrita. Mas por que a fotografia? Antes de especularmos sobre os motivos de se escrever a partir dessas imagens técnicas, submetendo o relato da experiência à mediação do olho do aparelho, uma outra questão se mostra anterior e relevante: por que fotografar a Pont Marie? Em uma cidade com tantas construções icônicas, o que podemos conjecturar sobre a escolha desse local como ponto de partida para o procedimento poético de Garcia? Os versos do poema parecem remeter a questões de circunstancialidade e praticidade, uma vez que é explicitado que a ponte está situada logo em frente ao ateliê onde a poeta estava hospedada, na *Cité Internationale des Arts*. Há, no entanto, certo grau de arbitrariedade nessa escolha, já que, dentre os locais que lhe seriam convenientes pela proximidade, haveria outras possibilidades. Dessa forma, nos resta ainda uma outra questão, mais consequente para nossa análise: por que fotografar uma ponte?

Nosso esforço, aqui, não está na busca de uma explicação absoluta para as escolhas da poeta, mas em um exercício hermenêutico que nos permita estabelecer conexões entre os universos que coexistem no livro *Parque das Ruínas* (2018): o visual e o conceitual. Em seu sentido denotativo, pontes são construções que possibilitam a ligação entre dois pontos separados por um obstáculo físico, como rios, vales ou

depressões geográficas. Signo de transição e passagem, a ponte ocupa um lugar entrelugares, está no meio — posição que se manifesta de forma intensa na escrita de Garcia quando ela expõe, de forma generosa, o seu processo, fazendo dele a própria criação. No *Diário Sentimental da Pont Marie*, o "meio" é uma ideia que aparece não apenas como forma, mas também como motivo e conteúdo do poema:

> queria fazer este diário para tentar entender alguma coisa
> e fiquei me perguntando
> é possível ver este lugar?
> não queria ver algo além mas o próprio lugar
> talvez com a foto pudesse recortar um instante
> um fotograma
>
> sempre na vida tinha tentado pular etapas
> apagar o meio o entre o processo
> como fazer para atravessar e passar pelas coisas?
>
> (GARCIA, 2018, p. 26).

A escolha de uma ponte como objeto das fotografias que compõem o experimento de Garcia pode ser interpretada, portanto, como uma maneira simbólica de evidenciar o "meio", tornando-o visível. Ao interligar dois lugares, uma ponte pode perder seu estatuto de lugar, tornar-se um "entre". Assim, ainda que esta escolha possa ter sido totalmente arbitrária, ela é coerente com o projeto ético-estético de Garcia, pois reitera seu compromisso com o "meio", com o processo, com o imperceptível. Efeito semelhante dificilmente seria possível se, por exemplo, essas fotos fossem de pontos como a Torre Eiffel ou o Louvre, ou mesmo outras pontes parisienses com maior relevância histórica e apelo turístico, como a Pont Neuf ou a Pont des Arts — locais cuja força simbólica extrapola sua funcionalidade, seu propósito prático. Por esse caminho, é possível entendermos que as fotografias que Garcia faz da Pont Marie funcionam não apenas como recurso técnico para a criação do diário, mas também como um dispositivo conceitual que materializa as questões de visibilidade que acompanham todo o poema *Parque das Ruínas*. Para fazer o *Diário Sentimental da Pont Marie*, no entanto, a poeta poderia ter tomado notas a partir de uma observação direta da ponte. Mas ela opta pela mediação da fotografia. Assim, chegamos às questões centrais para este artigo: por que escrever pela fotografia? O que há de particular no olho da câmera que o distingue do olho humano? No tópico a seguir, trabalharemos com essas questões a partir de Walter Benjamin.

primeiro uma epígrafe em forma de imagem

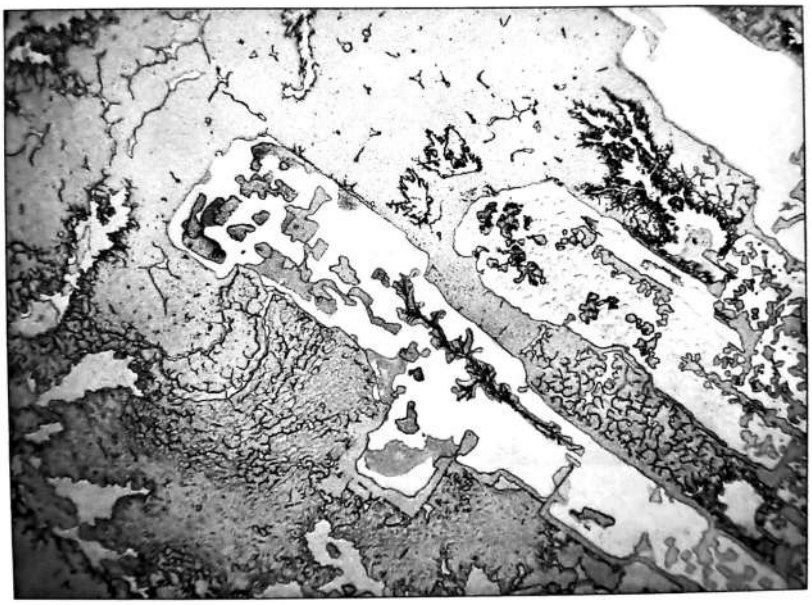


FIGURA 4
REPRODUÇÃO DA EPÍGRAFE DE *PARQUE DAS RUÍNAS* (2018).
FONTE: *PARQUE DAS RUÍNAS* (2018).

ESCREVER COM OUTROS OLHOS: PERSCRUTAR O INCONSCIENTE

Comecemos este tópico com a epígrafe que abre o livro *Parque das Ruínas* (2018). Essa imagem trata-se de uma das fotos da série *The Topography of Tears* (2017), da fotógrafa norte-americana Rose-Lynn Fisher. O projeto propõe uma investigação visual das lágrimas, capturando-as por um microscópio óptico equipado com uma câmera digital para microscopia. Seu objetivo era descobrir como a aparência das lágrimas poderia variar a depender da emoção ou da circunstância que as motivaram. Teriam as lágrimas de tristeza o mesmo desenho das lágrimas de alegria? Ou das "lágrimas de cebola"? Impulsionada por essa curiosidade, ela deu materialidade visível às emoções, capturando imagens que resultaram em uma espécie de oxímoro visual, uma plasticidade paradoxal:

> essas imagens
> que parecem feitas de longe
> mostram algo que está muito
> perto
> tão perto
> perto demais
>
> (GARCIA, 2018, p. 11 e 13).

São imagens que constituem uma paisagem íntima. Lágrimas que, quando aproximadas em 100 ou 400 vezes pela lente do microscópio, se traduzem em cartas topográficas, uma espécie de atlas sentimental. Se desavisados, nossos olhos correm o risco de se enganar. Um efeito similar acontece nas fotografias botânicas capturadas por Karl Blossfeldt, fotógrafo alemão que Benjamin menciona em seu ensaio *Pequena História da Fotografia* ([1931] 1994), a fim de ilustrar a capacidade que a fotografia tem de fazer convergir magia e técnica — dois polos aparentemente opostos. Com seus recursos auxiliares, como *zoom*, câmera lenta e controle de exposição, por exemplo, o olho da câmera tem o potencial de revelar "mundos de imagens habitando as coisas mais minúsculas" (ibid., p. 94). No caso das fotografias botânicas de Blossfeldt, o reino vegetal é capturado em *close-up*, desvelando um mundo de formas, estruturas e texturas imperceptíveis a olho nu. Sob esta visão quase microscópica, se revela nas plantas imagens arquitetônicas e esculturais. Assim fala Benjamin:

> (...) em suas surpreendentes fotografias de plantas, Blossfeldt mostrou no equisseto as formas mais antigas das colunas, no feto arborescente a mitra episcopal, nos brotos de castanheiras e aceráceas, aumentadas dez vezes, mastros totêmicos, no cardo um edifício gótico. (BENJAMIN, [1931] 1994, p. 95).

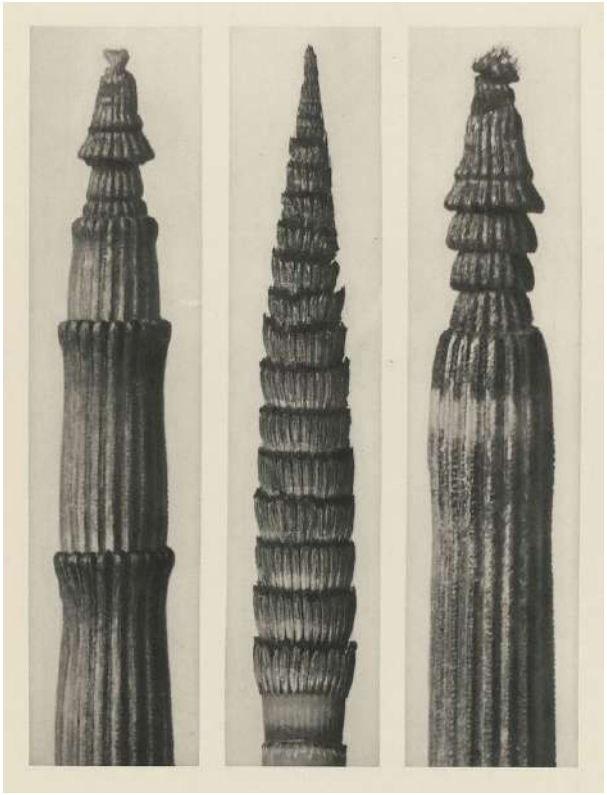


FIGURA 5
URFORMEN DER KUNST (1928), DE KARL BLOSSFELDT - "MASTROS TOTÊMICOS"

FIGURA 6
URFORMEN DER KUNST (1928), DE KARL BLOSSFELDT - "FORMAS MAIS ANTIGAS DE COLUNAS".
FONTE: HTTPS://PUBLIC.WORK

Com sua precisão, fidelidade e recursos auxiliares, o olho da câmera é capaz de dar a ver o invisível ao olho humano, revelar mundos no mundo e capturar detalhes da realidade visível que escapam a nossa percepção consciente e imediata — a isto, Benjamin chama de *inconsciente ótico*. Não se trata apenas, como nos casos de Fisher e Blossfeldt, de uma técnica que se assemelha a uma ilusão de ótica, isto é, que confunde a vista e nos faz ver figuras diferentes do objeto que de fato foi capturado. Esta é apenas uma das formas que o *inconsciente ótico* tem de se manifestar, brincando com as escalas do mundo (SONTAG, 2004). Trata-se, em um sentido mais amplo, de um conceito que define uma visão exclusiva ao olho da câmera que, com o auxílio de seus recursos auxiliares, é capaz de perceber aquilo que não nos é imediatamente perceptível. Benjamin (ibid, p. 94) é didático quando diz que, com nossos olhos, até podemos ver um homem caminhando, mas só a fotografia pode revelar "sua atitude na exata fração de segundo em que ele dá um passo".

Em reforço poético ao conceito benjaminiano, lembramos aqui de Drummond, poeta-cronista sensível à arte da fotografia[2]. Em 1982, ele recebeu um convite para prefaciar o álbum de seu colega Evandro Teixeira — fotojornalista baiano conhecido especialmente pelos registros do golpe militar de 1964 e das manifestações estudantis de 1968. À época, ambos eram colaboradores do *Jornal do Brasil*. Inicialmente, Drummond relutou em aceitar o convite, mas acabou cedendo sob a condição de não ser pressionado pelo fotógrafo (BEZERRA, 2023). Não tardou, e o que ele entregou não foi exatamente um prefácio, mas um poema intitulado "Diante das fotos de Evandro Teixeira", incluído posteriormente em *Amar se Aprende Amando* (1985). Destacamos um trecho:

> A pessoa, o lugar, o objeto
> estão expostos e escondidos
> ao mesmo tempo sob a luz,
> e dois olhos não são bastantes
> para captar o que se oculta
> no rápido florir de um gesto.
>
> É preciso que a *lente mágica*
> enriqueça a visão humana
> e do real de cada coisa
> um mais seco real extraia
> para que penetremos fundo
> no puro enigma das figuras.
>
> Fotografia — é o codinome
> da mais aguda percepção
>
> (ANDRADE, 2018, p. 52, grifo nosso).

2 Além do poema dedicado a Evandro Teixeira, Drummond escreveu outros textos que exploram questões ligadas à fotografia. Dois exemplos são os poemas "Os mortos de sobrecasaca", publicado em O Sentimento do Mundo (1940), e "O que Alécio vê", incluído em Amar se Aprende Amando (1985).

O olho da câmera é um reforço de uma visão insuficiente às minúcias do real — a nossa. A atitude da exata fração de um passo do homem que caminha, da qual fala Benjamin, é parte desse gesto que Drummond diz florescer tão rapidamente, visível apenas pelo que ele chama de "lente mágica". Será que não foi justamente essa "aguda percepção" da câmera que motivou Garcia a escrever o *Diário Sentimental da Pont Marie* não a partir do que seus olhos eram capazes de ver diretamente naquela paisagem, mas sim a partir do que a fotografia era capaz de revelar? É isto que queremos defender neste tópico: confiar aos olhos da câmera a tarefa de ver pode ser entendido, no poema *Parque das Ruínas*, como uma espécie de consciência da autora sobre o *inconsciente ótico* das fotografias, um discernimento sobre essa capacidade que o olho da câmera tem de acurar e complementar nossa percepção sobre os fenômenos. Tal leitura se fortalece se levamos em conta as referências fílmicas e fotográficas que ela atesta como inspirações para seu método: *Blow Up* (1966), *Smoke* (1965), a série fotográfica de Fisher, os diários de David Perlov — todos tratam, ainda que de modos diferentes, de algo que se revela exclusivamente à lente da câmera.

Essa aparente consciência de um inconsciente ótico, que determina o método de escrita do *Diário Sentimental da Pont Marie*, não resulta, no entanto, em um momento de súbita e surpreendente descoberta — algo misterioso ou ambíguo que se revela a partir da sequência fotográfica da Pont Marie, como o borrão que sugere um assassinato em *Blow-Up* (1966), ou o "fantasma" da esposa de Paul em *Smoke* (1965). Também não há uma figura inusitada que surge de um trabalho criativo com os recursos auxiliares do aparelho, como nas lágrimas de Fisher. Além disso, nas poucas vezes em que Garcia se detém nos elementos que, de fato, estão nas fotos, não há informações que se assemelhem àquela atitude que se oculta na fração de um gesto, anunciada por Benjamin. São, ao contrário, notas breves sobre uma visibilidade já muito evidente aos olhos de qualquer um:

> [diário sentimental da pont marie]
> 05 de fev • 9H58
>
> um dos dias mais frios no mês mais curto do ano
> de um lado da foto
> o ciclista de gorro preto parado no tempo
> do outro um grupo de 4 pessoas conversando
>
> faço o mesmo trajeto todos os dias
> e a rotina produz uma única imagem
> do que acontece

(GARCIA, 2018, p. 30).

É preciso haver certa credulidade no potencial revelador das imagens para assumi-las como mediadoras entre a realidade e o texto a ser escrito. No entanto, na metapoesia autorreflexiva de *Parque das Ruínas* (2018), importa menos as revelações potenciais da fotografia. Seu interesse está, sobretudo, no processo, naquele "meio" do qual falávamos algumas páginas atrás. No experimento do *Diário Sentimental da Pont Marie*, as fotografias são, simultaneamente, método de escrita e um modo de escrutinar esse método, na medida em que permitem também a interlocução com a metodologia criativa de personagens, diretores, fotógrafos e artistas que conseguem fazer surgir o imperceptível-improvável ou aquilo que é invisibilizado por sua banalidade: Debret, Rose-Lynn Fisher, o fotógrafo de *Blow-Up*, entre outras referências já mencionadas. Não é por acaso que, no registro do dia 8 de fevereiro de 2015, Garcia faça uma citação direta de David Perlov a respeito de seu método:

> [diário sentimental da pont marie]
> 8 de fev 15 • 10H
>
> copio um trecho do diário 1973-1983 do david perlov:
> "maio de 1973 compro uma câmera
> começo a filmar sozinho o cinema profissional não me
> interessa mais eu filmo dia após dia em busca de alguma
> coisa. (...)
>
> leva tempo aprender como fazer"
>
> (GARCIA, 2018, p. 35).

Voltemos ao início do artigo: Garcia inicia esse experimento fototextual partindo da seguinte questão: "Como ver o lugar?". Assim como Perlov, a poeta busca algo que não sabe bem como definir, mas confia que o olho da câmera possa lhe revelar — e isso acaba determinando seu método: fotografar por vários dias consecutivos a Pont Marie, respeitando um padrão de horário e ângulo, para então escrever a partir dessas imagens. A aparente confiança no inconsciente ótico é determinante para a definição desse método, mas o poema *Parque das Ruínas* surge não porque as fotografias subitamente lhe revelam o invisível ou porque ela encontra alguma resposta; ele se consubstancia, ao contrário, na dúvida que não se resolve, mas se multiplica. O texto se constrói na busca incessante por algo que, afinal, não pode ser encontrado, pois o que interessa à autora não é a descoberta, mas a investigação, o método, o "meio" e as interlocuções envolvidas nesse processo — esta é a matéria do seu poema. Em Garcia, as fotografias são um pretexto para um texto que está sempre correndo para fora, buscando diálogo com outras imagens e linguagens artísticas. Escrever com outros olhos — título deste tópico — é não apenas contar com a visão complementar da câmera, mas também com o olhar de todas as referências que a poeta convoca ao longo de seu texto.

Para encerrarmos este tópico, concentremo-nos no registro de 7 de janeiro de 2015 — data do ataque terrorista à redação do jornal Charlie Hebdo —, com atenção especial ao trecho que destaco a seguir:

então volto até a foto do dia do atentado: 7 jan 15.
seria possível ver algum indício do que aconteceu?
e na foto do dia seguinte? vejo apenas um caminhão com a caçamba amarela 4 pessoas andando

tento ver alguma coisa diferente: nada
será que à noite seria possível perceber alguma mudança?

FIGURA 7
REPRODUÇÃO DE TRECHO DO *DIÁRIO SENTIMENTAL DA PONT MARIE*. FONTE: *PARQUE DAS RUÍNAS* (2018)

Para Benjamin ([1931] 1994), esse exercício que Garcia faz, de retornar à foto em busca de indícios do futuro da imagem é um impulso consequente do *valor mágico* da fotografia, que a distingue de outras formas de representação visual, como a pintura. Nos quadros que integravam o patrimônio de uma família, por exemplo, o interesse pelos que ali estavam retratados ia se dissipando à medida que as gerações avançavam. E as telas, no limite, reduziam-se ao registro do gênio artístico de quem as criou, como uma prova de suas habilidades. A fotografia altera essa relação: pela precisão de sua técnica e pelo caráter indicial de suas imagens, os fenômenos e as pessoas retratadas — mesmo as anônimas! — reivindicam uma existência real, resistindo à passagem do tempo sem se deixar reduzir à mera habilidade daquele que fez o retrato, o fotógrafo.

Enquanto vestígio físico do real, a fotografia seduz e conduz o observador a uma investigação retrospectiva, na qual busca-se no passado fotografado indícios de um presente que, para aquele instante capturado, era ainda um futuro à espreita. Como exemplo, Benjamin menciona uma foto do fotógrafo Karl Dauthendey com sua noiva, que anos depois ele encontraria morta, com os pulsos cortados, em um quarto de Moscou. Na leitura do filósofo, o olhar da Sra. Friedrich, fixado em um ponto fora da cena, cifra uma tragédia iminente. Ciente do seu desfecho trágico, Benjamin vê nesse olhar uma espécie de presságio — como se da foto pudéssemos pescar indícios de um futuro que já aconteceu.

Da mesma forma, Marília Garcia, ciente do ataque terrorista ao jornal *Charlie Hebdo*, empreende uma investigação retrospectiva, analisando a foto da ponte feita no dia do atentado em busca de vestígios de um presente que, naquela fração de tempo capturada, era ainda um futuro latente. Ela não apenas faz esse retorno à fotografia, como registra esse gesto no diário — reforçando nossa ideia do processo como criação. É uma poesia que reafirma, na medida em que "encena", esse feitiço irresistível que a fotografia exerce sobre seu observador, levando-o a "procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem" (BENJAMIN, [1931] 1994, p. 95). Essa questão do instante fotografado que contém indícios do futuro (em relação à imagem) é, de certa maneira, retomada em seu poema *paisagem com futuro dentro*, incluído em *Expedição: Nebulosa* (2023), seu livro mais recente. Destacamos aqui um trecho:

> todo dia a paisagem é a mesma
> mas a cada vez que olho ganha
> nova camada
>
> fecho os olhos e agora é paisagem na
> memória superfícies
> sobrepostas
>
> buscar nessas camadas
> um detalhe que venha do futuro
> um grão de estrela pairando ali
> discreto no ar
> uma pequena diferença que mostre
> o que está a caminho
>
> ler a paisagem com o futuro dentro
> fazer o futuro entrar na linguagem
> e me dizer o que não vejo
>
> (GARCIA, 2023, p. 10).

Benjamin fala sobre um impulso que o observador tem de buscar na fotografia "o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje" ([1931] 1994, p. 94). Nesse sentido, "uma foto diária que possa me dizer

algo sobre estar aqui" — verso que intitula este artigo — pode ser pensada também como uma foto que pode nos dizer, em indícios, o que estará e o que acontecerá: futuro do presente do indicativo. Dito de outra maneira, uma foto pode cifrar uma mensagem sobre o porvir, que só decifraremos quando esse futuro for, para nós, um presente confesso. Escrever com a mediação de uma imagem é poder manipular a paisagem — ampliar, ver de muito perto, ver anos depois, ver repetidas vezes —, mas é, também, poder brincar com as temporalidades: esse futuro que Garcia diz, nos versos acima destacados, querer fazer entrar na linguagem, já não se anuncia na imagem? Com a foto, talvez seja possível arrancá-lo ao poema.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No *Diário Sentimental da Pont Marie*, o exercício de confiar aos olhos da câmera a tarefa de "dizer algo sobre estar aqui" pode ser entendido como uma espécie de consciência da autora sobre o inconsciente ótico das fotografias — um discernimento dessa capacidade que o olho da câmera tem de apurar e complementar nossa percepção dos fenômenos. No entanto, na obra de Garcia, o compromisso de mediar o gesto da escrita pela fotografia não significa necessariamente escrever sobre aquilo que nela está. A écfrase é um dispositivo retórico recorrente em sua obra, mas, em seu experimento com a ponte, essa descrição detalhada de objetos visuais aplica-se mais frequentemente a outras referências imagéticas que a autora mobiliza — como no caso dos filmes referidos ao longo do artigo. Assim, é possível afirmar que, no *Diário Sentimental da Pont Marie*, as fotografias são, sobretudo, um pretexto para um texto que está quase sempre correndo para fora, isto é, buscando diálogo com outras imagens, outras linguagens artísticas e outros autores. É um poema que se faz com muitos olhos.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Amar se aprende amando:* poesia de convívio e de humor. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 52.

BENJAMIN, Walter. *Pequena história da fotografia*. In: Obras Escolhidas, Vol. I – Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994, p. 93-95.

BEZERRA, Elvia. *Drummond, Evandro Teixeira e Ela*. Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro, 10 de abril de 2023. Disponível em: <https://ims.com.br/por-dentro-acervos/drummond-evandro-teixeira-e-ela/>. Acesso em: 2 abr. 2025.

GARCIA, Marília. *Parque das Ruínas*. São Paulo: Luna Parque, 2018.

_____. *Expedição: Nebulosa.* São Paulo: Companhia das Letras, 2023, p. 10.

PIROLA, Ricardo Figueiredo. O castigo senhorial e a abolição da pena de açoites no Brasil: Justiça, imprensa e política no século XIX. *Revista de História São Paulo*, n. 176, 2017, p. 1-34.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 15.

TEMPORALIDADES DO AQUI NAS ARTES ESPACIAIS

MIGUEL GALLY

Professor Associado de Estética & Filosofia da Arte e da Arquitetura junto ao Departamento de Teoria e História em Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília (UnB). É líder (junto com Tiago Quiroga) do Ambiente 33 - Espacialidades, Comunicação, Estética e Tecnologias - Grupo de Pesquisa Interunidades FAU-FAC UnB/CNPq, e coordena desde 2019, junto com Carla M. Damião (UFG), a Rede de Pesquisas Estética no Centro (www.esteticasnocentro.org). Foi co-editor dos livros/coletâneas Estéticas das viagens (2022, Ed. ABRE), Dimensões do estético (Cegraf/UFG, 2023) e A estética e seus sentidos (2025, Ed.UFBA).

DAS QUESTÕES, VOL. 21, N. 1, DEZEMBRO DE 2025, P. [426—440].

Este ensaio pretende discutir que temporalidades do aqui perpassam as artes espaciais na atualidade. Percebe-se já nesta primeira frase que as dimensões tempo/espaço convivem tensionadas no interior dos seus próprios sentidos, embora ao longo da sua história se apresentem uma ou outra hegemonicamente. A cada compreensão de tempo, há uma de espaço correspondente, e podemos dizer que o inverso também é válido, que a, cada compreensão de espaço, uma de tempo lhe pode ser associada. Nesse caso, a história do aqui, como uma definição espacial, perpassa definições de tempo. Nos antecedentes cosmogônico-ontológicos, (1) pretendo introduzir algumas dessas temporalidades do aqui para nos munir com ideias capazes de tematizar o mundo das artes. Na sequência, (2) trata-se, portanto, de contextualizar tais dimensões do aqui a partir da estética ou filosofia da arte enquanto teorização das artes espaciais em estado germinal, mostrando como, hoje em dia, a partir do ambiente da arte, recoloca-se a dimensão espacial recuperando uma comunicação perdida entre espectador e artista, perda causada por um aqui pensado desde a temporalidade da originalidade, de um aqui da atividade criadora dominado pela temporalidade do instante. Concluo (3) sugerindo uma reflexão sobre o aqui como uma construção espacial específica, comunicacional, que exigiu um trato renovado entre espectador e artista, um lugar cujo aqui remete a uma codependência de temporalidades.

temporalidades, comunicação espacial, atividade criadora, ambiente da arte, codependência.

1. Antecedentes cosmogônico-ontológicos

O sentido mais imediato que brota do "aqui" está ligado à sua constituição espacial. É vinculado, sobretudo, ao que está na presença ou em torno de quem profere tal termo, garantindo que se conceba um conjunto de coisas e experiências ao redor. Apesar desse sentido mais vasto, é preciso não desconsiderar um uso muito comum ligado à sua dimensão temporal, pois o "aqui" remete igualmente ao momento presente, e, quando mencionamos o aqui, estamos também nos referindo a uma temporalidade. A temporalidade do aqui está profundamente ligada, entre outros, ao sentido do tempo como instante, um tempo constante, que se inicia e se encerra continuamente, sem que possamos contabilizar cronologicamente ou identificar ciclos claros de repetição. O instante não acaba quando se inicia o instante seguinte, nem se inicia quando acaba o instante anterior. Essa condição implacável do instante na medida em que é, de algum modo, sempre, também é importante quando se pensa o presente de maneira divisível e contabilizável (infinito) ou ciclicamente (eterno). E o aqui pode ser entendido igualmente a partir dessas temporalidades.

Aqui, portanto, é desde este lugar, mas também desde esse contexto temporal específico, o que implica a necessidade de uma tematização mais detalhada do tempo. Tais noções de temporalidade indicadas anteriormente já foram bastante discutidas e concebidas dentro da tradição ocidental, pelos gregos antigos inicialmente, que no seu vocabulário dispunham de pelo menos três termos para dizer tempo:

> a) *aiőn*, que quer dizer o tempo permanente, duração contínua, foi pensado como eterno no mundo romano; remete à constância da vida, à duração da vida, e vincula-se a uma temporalidade cíclica. Etimologicamente, é vinculado ao sentido de força vital, essência da vida, lugar ou "sede da vida" ("*siège de la vie*", CHANTRAINE, 1970, p. 42). Heráclito, na tradução de Emmanuel Carneiro Leão, diz: "O tempo [*aiőn*] é uma criança, criando, jogando o jogo de pedras; vigência de criança" (1980, frag. 52, p. 82-83), ou seja, *aiőn* é aquela dimensão do tempo em que repetição nunca é tédio, nunca cansa, porque é o tempo da força vital, também entendido como medula espinal da vida (CHANTRAINE, 1970, p. 42; LIDDELL; SCOTT, 1869, p. 41), quando o aqui é visto de uma perspectiva da energia sempre presente em todo aqui. Tal termo vai se simplificando em seus usos na poesia e na tragédia, sobretudo na filosofia e na prosa, como atestam tanto Chantraine (1970, p. 42) quanto Liddell & Scott (1869, p. 40-41). Pode ser ainda um tempo ou era determinada (o *aiőn* hoútos, o mundo presente), assim como a idade jovem de alguém (*neòs ap'aiőn*), uma mudança de significado que aproxima os sentidos de aiőn ao de *khrónos*;
>
> b) *khrónos* é o tempo divisível, uma certa duração do tempo, uma temporada, estação ou uma parte do ano, uma quantidade pequena ou grande de tempo (LIDDELL; SCOTT, 1869, p. 1.832). Faz referência a um tempo marcado pela sucessão — passado, presente e futuro —, a um tempo que pode ser medido, o cronômetro é o medidor do tempo;

não é cíclico, mas infinito enquanto pode ser contado; no vocabulário da música, remete ao ritmo em quatro tempos (*tetra-khrónos*) ou a composições antigas de longa duração (*poly-khrónos*, CHANTRAINE, 1970, p. 1.276-77). Em termos geológicos do aqui, especulemos um pouco, poderia remeter a uma camada temporal do aqui que se sucede a outra, lembrando que o aqui nunca é apenas espacial;

c) tempo também é *kairós*, o tempo concebido enquanto instante, momento fugaz, instantâneo, tempo oportuno ou crítico, bom momento, tempo perigoso, tempo favorável, "*le point juste qui touche au but*", ou o belo tempo como homônimo para o verão *kalokairós* (CHANTRAINE, 1970, p. 480), aproximando-se do sentido de *khrónos* em uso tardio da língua grega (LIDDELL; SCOTT, 1869, p. 760). Trata-se de um tempo não mensurável, comum no uso atual quando dizemos que, quando nos damos conta do momento enquanto está sendo vivido, ele já passou, ou que perdemos a oportunidade de algo; vinculado, portanto, ao aqui, diz respeito a um tempo/espaço criado num momento, comum ainda nas nossas expressões do aqui quando dizemos que um mesmo lugar (uma festa, uma reunião etc.), em momentos diferentes, às vezes por uma pequena diferença cronológica, não parece o mesmo lugar, como se não houvesse o mesmo aqui sendo ainda o mesmo lugar.

Khronos, tempo divisível, portanto, difere-se de *kairós*, do tempo como instante, e do tempo enquanto *aiṓn* como cíclico e eterno (CHANTRAINE, 1970, p. 1.276). Mas, como se percebe no entrelaçamento de suas definições, estas não são compreensões completamente estanques ou independentes. A condição do aqui vinculada a cada a uma delas mostra que, só no conjunto, podemos ter uma visão do tempo para essa cosmogonia grega. E, se pensarmos, num livre exercício de especulação, que o "hoje", como noção temporal, é medido em função do ontem e do amanhã, devemos aceitar que é também o que se repete continuamente, nosso único tempo vivido, e, assim, que o hoje pode ser visto como instante também. Ou seja, tais compreensões de tempo podem, às vezes, fazer parte em conjunto da compreensão de um hoje profundamente ligado a um aqui. Na língua inglesa corrente, *hereafter* [aqui (*here*) + depois (*after*)] como advérbio quer dizer "daqui em diante" ou "a partir de agora", remetendo a uma clara fusão da noção temporal do aqui, e enquanto substantivo pode, ainda, ser traduzido como futuro.

Na tradição da teologia cristã, a eternidade não está ligada à condição cíclica do que acontece num mesmo nível ontológico. Passa a ser o tempo dos mortos (da vida eterna), um além da vida, não meramente um depois da vida. É entendido em contraposição à finitude dos vivos, ao aqui da vida, uma dicotomia estranha para o pensamento grego, porque são qualidades temporais autoexcludentes, que separam lugares, o que inviabiliza também teoricamente uma comunicação entre essas vidas, um drama central da fé cristã. Nessa visão de mundo, a temporalidade do aqui é a do tempo finito, o aqui dos vivos em oposição ao além dos mortos. Na modernidade ocidental, que dialoga com essa tradição segundo aquela pasteurização iluminista, com Immanuel Kant, por exemplo, o tempo passa a

ser apenas uma maneira de o sujeito organizar suas representações em termos de duração (tempo como forma da sensibilidade), uma compreensão claramente subjetiva do tempo, que termina por abarcar o próprio espaço, deixando o aqui em relação de dependência do tempo, porque o aqui passa a ser apenas mais uma representação no tempo.

Ainda na modernidade ocidental, o tempo e a temporalidade se consolidaram a partir de uma perspectiva histórica, simplificando em termos reducionistas a compreensão de cronologia, que passou a ser pensada em termos de progresso (G.W.F. Hegel), repetição (da força plástica, F. Nietzsche; ou das lutas de classe, K. Marx) ou esquecimento/regresso (M. Heidegger), como possibilidades excludentes entre si. O tempo entendido como consciência da história do progresso, por exemplo, trouxe implicações profundas para aquela compreensão do aqui, porque este passa a ser um momento da história, da cultura e da vida espiritual (uma limitação do pensamento hegeliano). Somente na modernidade tardia, esse momento passa a ser também parte da natureza e da própria Terra. Isso tudo para a tradição ocidental, que foi o modelo exportado para um mundo em franca colonização, ou seja, usado como ferramenta de dominação para contaminar e desacreditar cosmogonias locais mais complexas.

Reforço essa perspectiva ocidental como diferente tanto daquela dos povos ameríndios quanto nas várias tradições orientais. Em outras cosmovisões, a história e o tempo da natureza, por exemplo, nunca foram questionados, como o fez Hegel negando à natureza uma história, porque pensou de maneira ingênua a história como necessariamente racional (e humana) em movimento espiral progressivo, tendo um propósito, um fim, a autoconsciência da liberdade humana, um reducionismo antropoeurocêntrico megalomaníaco da história, porque desconsidera as forças espirituais da natureza. Na tradição da filosofia do Tao, com Chuang Tzu (369 a.C-286 a.C.), por exemplo, o tempo é colocado como transformação cíclica, sem um propósito determinado, e a observação da natureza serve mais do que inspiração para pensar um tempo que integra tudo e todos num destino comum. Numa passagem em que conversa sobre a morte de sua esposa quando da visita de Hui Tzu para lhe prestar condolências, Chuang Tzu (1968, p. 192) explica que não pode ficar triste e tomar o acontecido como uma grande tragédia, porque a transformação que deu existência à vida da sua esposa guarda a mesma intensidade que a transformação que a tirou da existência, lembrando que o destino das coisas e da vida reside na manutenção da energia vital presente nas transformações e mudanças, assim como na condição cíclica das estações do ano.[1] E, em outro momento, comentando a morte de Lao Tze insiste que o que se entende como fim é apenas a lenha, mas que o fogo continua

1 Usamos aqui a tradução Kreislauf (“circulação”, “ciclo”) de Richard Wilhelm (TZU, 1972), em vez de progression, feita por Burton Watson (TZU, 1967), para evitar mal-entendidos com a noção de progresso no Ocidente, o que não está em questão na sucessão das estações do ano, usada como referência no trecho.

(TZU, 1972). Essa compreensão de uma continuidade do tempo, de certa eternidade do aqui, inclui a existência e a não existência dentro de um movimento circular. Por isso, não se confunde com *aiṓn*, mais ligado ao tempo do que existe, nem se confunde com a eternidade para a teologia cristã, fortemente ligada a um além da vida, distante do aqui da vida.

Entre os yanomamis, os tenharins, os maias, os andinos e outros povos ameríndios, não se tem a natureza por oposição ao pensamento humano. Os tenharins, da Amazônia, descritos por Madarejúwa Tenharim e Thomas Fishermann (2018) em *Der letzte Herr des Waldes* [*O último senhor da floresta*], viam o tempo como uma grande integração cósmica entre todos os seres vivos, sem separações radicais mesmo entre passado, presente e futuro, o que inviabiliza a noção de progresso, por exemplo. Entre eles, também não havia dicotomias entre o tempo dos vivos e dos mortos, sendo o aqui uma ocupação comunitária, porque os mortos vivem de algum modo e podem ser acessados em termos comunicativos durante alguns rituais. Posturas essas que não se alinhavam àquela da tradição teológica cristã que separou dramaticamente o mundo dos vivos daquele dos mortos, em termos de comunicação sobretudo.

A temporalidade da criação entre os maias nos fornece mais elementos para essa discussão. No mito fundador dos antigos maias, descrito no *Popol Vuh* (2019), quando se está criando os seres humanos, o que se observa é um experimento. Fazem os humanos de barro, mas estes não se sustentavam e olhavam apenas numa direção, sem conseguir ver ao redor, sem conseguir ver seu aqui, nem a quem deveriam dirigir devoção, uma grande preocupação dos deuses Tepeu (Formador) e Gucumatz (A que concebe), os quais criavam tudo coletivamente, chamando outros deuses quando necessário. Fazem os seres humanos de madeira, estes conseguiam andar, mas não tinham coração nem sangue, nem memória. Foram os primeiros seres humanos a habitar aqui; e dizimados com um dilúvio. Só depois conseguem fazer os humanos a partir do milho, agora capazes de devoção plena e de glorificar aos deuses, e não a si próprios. A temporalidade da criação envolve deuses imperfeitos, capazes de recriar quando suas criações não são as esperadas. O tempo da natureza parece ser o mesmo da história dos homens. A temporalidade da criação envolve um aqui coletivo, marcado por conversas e decisões conjuntas, é um aqui experimental, com características que exploraremos mais adiante no contexto das artes espaciais.

Ao situar brevemente os antecedentes cosmogônicos-ontológicos de algumas das temporalidades ligadas ao aqui, observamos que, a cada compreensão de tempo, remete a uma compreensão de um aqui e vice-versa. Desse modo, então, podemos passar com mais segurança para o contexto da tematização das artes visuais, que sofreram e continuam sofrendo bastante influência dessas visões de mundo.

2. Aqui como originalidade no contexto das artes

Embora aquelas considerações gerais que fizemos sobre o Ocidente tenham sua utilidade questionada por várias culturas, elas influenciaram decisivamente a compreensão das artes de origem europeia, sobretudo quanto ao tema da originalidade entre fins do século XIX e início do século XX, recorte que faremos para esta contextualização. Friedrich Nietzsche e Walter Benjamin são dois pensadores que exploraram tal relação da metafísica ocidental com as artes diante da perspectiva de uma estética do artista, ou seja, a partir de uma experiência da atividade criadora focada exclusivamente no artista ou na análise de obras vistas desde tal experiência, como a teoria expressivista das artes, por exemplo, herdeira direta dessas questões.

Nietzsche tenta dar conta de uma maneira de entender a criação artística baseada numa compreensão de originalidade, na qual o que importa é a incessante reprodução do irreprodutível. Ou seja, de uma força capaz de dar origem a obras de arte, mas que nenhuma obra consegue expressar integralmente nem apreender. Daí o instante da criação fazer parte de um ritual da manifestação da originalidade, no qual o aqui se torna a própria obra. Vale lembrar que o uso da expressão latina “aqui e agora” (*hic et nunc*), presente no mundo romano e atualizada em contextos posteriores, como no Existencialismo, pretende dar conta do tempo como instante e da condição irreprodutível do aqui, valorizando este lugar neste exato momento, como uma espécie de “ancoragem singular no devir universal” (COMTE-SPONVILLE, 2013, p. 959). É uma compreensão de tempo que depende daquela oferecida por *kairós*.

É exatamente nesse contexto que “*hic et nunc*” ganha uma importância decisiva, como a expressão escolhida e usada por Walter Benjamin para pensar uma crítica à reprodutibilidade técnica no início do século XX e tentar salvaguardar a condição única das obras de arte.

Mas a própria tradição europeia teórica sobre as artes visuais fez uma revisão dessa importância exagerada dada à originalidade, descobrindo outras características igualmente ou mais importantes, como a participação e a condição relacional da atividade criadora, por um lado, e a condição discursiva incorporada, por outro lado. Com isso, essa tradição europeia começou, embora tardiamente, a se abrir para outras tradições culturais, relativizando o alcance desse aqui pensado a partir da originalidade e, por consequência, recolocando a dimensão espacial do aqui como hegemônica. É partir dessa valorização da dimensão espacial do aqui — cuja origem última, em termos mais gerais, encontra-se na virada espacial protagonizada por pensadores como Michel Foucault — que, dentro da teorização das artes, o tema do espaço, e não o da temporalidade da originalidade ou da temporalidade histórica como temporalidade do aqui criacional, assume um protagonismo.

Na filosofia ou estética do ambiente das artes espaciais (GALLY, 2021), o aqui pode ser entendido a partir de uma dimensão comunicacional do espaço e de uma comunicação espacial propriamente, contrapondo-se àquela originalidade do aqui cujas marca central e limite exploratório foram a incomunicabilidade entre artista e público. A origem desse aqui como comunicação espacial, ainda que em germe, encontra-se em Marcel Duchamp e nos desenvolvimentos feitos por Hélio Oiticica. Vejamos isso mais de perto.

2.1 *Variações em torno da arte em estado bruto*

Em abril de 1957, Marcel Duchamp fez em Houston, no Texas, dentro do evento da Federação Americana de Artes, uma conferência para tratar do "ato criativo" nas artes visuais. É com bastante dificuldade que Duchamp tenta deixar claro qual é seu ponto, apesar de ser este um texto amplamente difundido e muito citado na história da arte. É nessa conferência que ele explora o que ficou conhecido como "coeficiente artístico".

Vou começar por esse tema, para primeiro introduzir a questão mais difundida dessa conferência, mas o que me interessa é chegar ao que acredito ser o ponto central da sua fala: descrever a arte em estado bruto, a arte no estado de transformação criativa, quando ela ainda não tem forma nem conteúdo definidos. Comecemos pelo "coeficiente artístico", uma relação aritmética entre o que o artista intencionou e não expressou, e o que ele expressou sem ter consciência intencional. Para Duchamp (2008), trata-se de algo pessoal, que diz respeito ao artista, mas que abre uma brecha importante para incluir o espectador como um elemento ativo, já que é o público que vai valorizar determinados aspectos da obra e outros não, podendo até mesmo fazer artistas ficarem esquecidos e nunca reconhecidos, ou recuperar outros nunca valorizados, mesmo depois de mortos. Esse coeficiente é, portanto, pessoal, relativo ao artista, introduzindo a questão da abertura da obra de arte, em termos interpretativos (Umberto Eco segue esse caminho de desenvolvimento tendo a literatura como referência) ou corporais (caminho de Lygia Clark e Hélio Oiticica), para que, só então, uma compreensão participativa ou colaborativa da pintura e das artes visuais possa se desenvolver.

O estado bruto da arte está, segundo Duchamp (2008), ligado a esse coeficiente artístico e não inclui com destaque o espectador ou o público. Ou seja, embora o estado bruto da criação já tenha mostrado aí a abertura que seria explorada pela arte participativa, Duchamp não pensa tal estado bruto, ele mesmo, em termos participativos, mas, sim, como algo relativo ao artista, às dificuldades mesmas de realizar esse momento inicial da atividade criadora. Nossa proposta é resgatar e continuar explorando a atividade criadora em estado bruto enquanto parte do projeto da arte participativa, ou seja, incluindo o espectador, deslocando o aqui da originalidade e do instante para um aqui que precisa de uma

temporalidade mais complexa, porque vai dar conta de uma atividade criadora coletiva efetivamente.

A transição de uma atividade criadora baseada no artista para uma atividade criadora fundamentada numa relação entre artista e espectador estava em marcha já naquela época em que Duchamp faz sua conferência. No texto "O público de arte e a crítica", de 1965 — mesmo ano de lançamento da conferência de Duchamp e das primeiras publicações sobre a arte participativa feitas por Hélio Oiticica (1965; 1966) no Brasil —, Henry Geldzahler (2008) expõe que a grande herança da nova arte impressionista teria durado quase 100 anos. E essa nova arte impressionista era basicamente uma arte de artistas, cuja atividade criadora, portanto, era fundamentada nas habilidades geniais do artista. Duchamp, claro, quer romper com essa tradição, mas ele mesmo, paradoxalmente, é o grande gênio dessa ruptura, alguém que sozinho pode ser considerado um movimento inteiro, o que o torna herdeiro direto de algumas dessas características que ele pretende recusar, mesmo que não o tenha intencionado. E, quando insiste em afirmar que o coeficiente de criação é pessoal, reforça que a criação não é coletiva, e que o público vem apenas depois, com uma importância grande, é verdade, mas não responsável por uma cocriação como ficou tematizado no Brasil por Hélio Oiticica, largamente reconhecido e discutido como teórico das artes visuais (FAVARETO, 1992; GALLY, 2017)

O resultado prático disso é que apenas gerações posteriores puderam e estão desenvolvendo essa condição efetivamente colaborativa da criação. Porque foi preciso se afastar do exclusivismo do gênio e de uma compreensão da atividade criadora centrada no artista, por sua vez herdada do Romantismo europeu que sobrevalorizou o sujeito, vale lembrar, ainda presente na arte de manifesto e das vanguardas históricas da primeira metade do século XX. Ou seja, somente se afastando dessas características que isolavam o artista do seu público, que tornavam a comunicação entre ambos os continentes da arte, espectador e artista, escassa ou inexistente, é que uma transformação por dentro realmente se tornou possível. E foi isso que aconteceu, sobretudo, no contexto brasileiro a partir de Lygia Clark e Hélio Oiticica, que transformaram o aqui das artes visuais em um aqui das artes espaciais, tema que tenho discutido desde a perspectiva da filosofia do ambiente da arte.

3. Temporalidade do aqui a partir do espaço ocupado

Em outro momento (GALLY, 2021), pretendi mostrar um contexto histórico de inserção do ambiente das artes espaciais e os principais interlocutores dessa proposta, articulando cada uma das suas direções e algumas combinações delas a partir de teorias que as sustentam e de obras variadas, para dar conta de uma compreensão mais plural possível da produção contemporânea das artes espaciais. As artes espaciais são entendidas assim por causa do tipo de comunicação que exploram, ou seja, não se trata de mera transmissão de informação, nem de uma simples comunicação verbal-discursiva dependente de uma linguagem, mas de uma comunicação construída com a emergência da obra, sem linguagem predefinida, mas que depende de uma presença coletiva, de uma ocupação comum. Ao mesmo tempo, tal termo foi escolhido para dar conta de uma provocação trazida por um conjunto de obras que usam o espaço, que exploram experiências ligadas à espacialidade, que questionam compreensões de espaço, que inventam espaços e práticas espaciais, como instalações, performances, intervenções urbanas, memoriais, artes de paisagem, monumentos e sua crítica, entre outros trabalhos artísticos e arquitetônicos sem rótulos. Ainda, dentro desse universo, trata-se de propor uma discussão sobre as artes espaciais desde obras que investigam a espacialidade livremente no sentido de aproximar de maneira mais orgânica os campos tradicionais da escultura, da arquitetura e da pintura explorando-os em termos expandidos (KRAUSS, 1979; VIDLER, 2004; OSORIO, 2016), ou seja, a partir da relação entre tais campos sem reforçar suas fronteiras. A arte participativa, seja como resultado de uma espacialização da pintura — pintura expandida (Camillo Osorio) —, ou pela proximidade com a arquitetura pensada em termos ampliados (Anthony Vidler), ou ainda com a expansão do campo da escultura (Rosalind Krauss), está mais interessada no aqui como vinculado ao espaço ocupado do que no aqui (“isso aqui!”) pensado temporalmente como originalidade, como um aqui que não se repete. Nesses termos, perguntar pela espacialidade do aqui é questionar a hegemonia do aqui pensado temporalmente como instante que não se repete, como instante original.

Retomando a proposta teórica de Hélio Oiticica presente simultaneamente no seu fazer artístico, relembremos que o aqui como ocupação (GALLY, 2017) acontece inicialmente com os recursos do ritmo, não de um ritmo específico, presente em uma temporalidade cronológica. Essa ocupação via ritmo acontece tanto de uma perspectiva simbólica quanto prática. Simbólica porque, quando Oiticica dizia que o artista sozinho não é mais responsável pela obra, ele pensa o artista como um provocador, assim como o ritmo provoca o dançar, o balançar do corpo espontaneamente, pretendendo acompanhar a música, o que implica acompanhar o ritmo. De uma perspectiva prática também porque se tratava, com *Parangolés*, obra paradigmática para as artes espaciais, de se deixar levar pelo som usando uma capa, para que todos pudessem

visualizar e experimentar tal construção sonoroespacial efetivamente criada, sem necessariamente ter de interpretá-la ou contemplá-la. O espectador, diante da provocação do artista, pode, a partir de então, construir uma obra com seu corpo, e não apenas performar a música. Inaugura-se um espaço, um aqui que se comunica, instaurando-se uma comunicação espacial, que foi bastante explorada nas artes brasileiras (GALLY, 2016), mas cuja temporalidade ainda não foi suficientemente tematizada, algo que gostaria de situar brevemente nesse desfecho.

O trabalho de Oiticica influenciou decisivamente na elaboração teórica do ambiente da arte, ao trazer elementos ricos para pensar uma democratização da atividade criadora, em termos da igualdade de capacidade criativa, e explorar os limites do coeficiente artístico, pois o artista, pessoalmente, sozinho, não consegue mais criar. Dentro desse universo, a temporalidade da criação está bastante atrelada à temporalidade histórica, herdada das vanguardas, tematizada por Ferreira Gullar, por exemplo, em seu livro *Etapas da arte contemporânea*, em que tenta enquadrar o Oiticica como a etapa final de um processo histórico. Embora esse seja um ponto quase intransponível na leitura de Oiticica, porque ele guarda ranços vanguardistas, há ainda mais a extrair de *Parangolés* além de se questionar a hegemonia de uma temporalidade histórica (muitas vezes progressiva), marcante nas vanguardas.

Oiticica recorre a uma prática ancestral de criar espaços, comum no acontecimento de rodas de capoeira, samba, maracatu, coco e umbigada. Não há originalidade *stricto sensu* em sua proposição, mas, sim, na associação desses acontecimentos com a teoria das artes visuais pensada agora como artes espaciais, em franca aproximação com a arquitetura, a arte urbana, a performance etc. Eu gostaria de recorrer a uma cena descrita com profunda sensibilidade e acuidade por João Ubaldo Ribeiro, feita no romance *Viva o povo brasileiro*, para entendermos essa ancestralidade e nos aproximarmos mais dessa temporalidade do aqui presente nas artes espaciais que tanto inspirou Hélio Oiticica desde sua chegada no morro da Mangueira. É o momento em que o escravizado Turíbio Cafubá comemora o nascimento da filha, no século XVII, na Bahia. Isso traz mais elementos decisivos para entendermos a condição igualitária presente nesse hiato histórico da liberdade num momento de implacável opressão e perversidade político-militar da história brasileira.

> Mas ele de novo não ligou e, como se houvesse muito mais música ali do que o som dos seus calcanhares batendo no chão, das palmas que repenicavam em mil compassos e do que lhe saía da boca em estalidos de língua e beiços e melodias de garganta assemelhadas a solos graves de flauta, esticou os músculos, agora retinindo de tensão e suor, e dançou. Muitos ali dançavam e eram admirados quando, nas festas em que podiam fazer música, reviravam os olhos e saltavam loucamente pelo barro batido, flutuavam no ar, faziam com que seus corpos fossem muitas coisas ao mesmo tempo, traziam fogo ao coração dos outros e, nessas horas, eram divindades. Mas nunca se viu tal dança como a de Turíbio

> Cafubá celebrando sua filha, pois ele ficou transparente e logo muito preto e logo estava em toda parte, às vezes parando e vibrando como uma asa de cigarra, às vezes se dissolvendo em tantas formas que as pessoas não sabiam em que acreditar, e então todos os ritmos que brotavam da sua figura era ritmos de alguma coisa acontecendo dentro de cada um, sangue pulsando, dedos se abrindo, fôlegos tomados, tudo o que pode ocorrer no corpo, tudo a que o espírito se entrega [...] dançou em homenagem à filha como os guerreiros mais orgulhosos de que se tem notícia, esse orgulho espelhado em todo gesto, toda martelada de pé, todo olhar levantado, todo ombro erguido, todo passo à frente, todo agitar de braços e mãos, tudo com que se pode exibir altivez (RIBEIRO, 1984, p. 96-97).

Parangolés parece uma secularização de um momento ritualístico quando comparado com a performance de Cafubá. Mas as associações não são aleatórias, porque o espaço criado com a dança, aparentemente fictício no caso de Cafubá, e vivido no caso de *Parangolés*, são o mesmo na medida em que ocupam criando um lugar que não existia, sem precisar ser um lugar original. No caso de *Parangolés*, ao lembrarmos seu *vernissage* improvisado no térreo do MAM-Rio (1965), alguém poderia dizer que foi original e que isso foi o mais importante, mas os passistas convidados e a bateria da escola de samba da Mangueira estavam ali para provocar os presentes a se balançar, como sempre fizeram em outros lugares. A intensidade do deslocamento da bateria para o MAM estava para *Parangolés* assim como o escravizado Cafubá para um mundo livre da sua imaginação, porque, por mais que se ache que alguém possa escravizar a imaginação do outro, este é o último lugar, depois do qual só existe a morte.

Ainda, tanto em *Parangolés* quanto na performance de Cafubá, há uma resposta a uma provocação, mas também o envolvimento alcançado com os presentes. Cafubá torna-se ele mesmo uma proposição quase artística porque provocativa para os demais, que passam a experimentar aquele espaço como algo diferente do existente, tocando dentro de seus corpos, levando a uma comunicação espacial. No caso de Cafubá, é um aqui ancestral dos guerreiros, cujas memórias quase perdidas são reavivadas, e dentro de cada um, sente-se a vida, perdida pela humilhação da escravização, batendo em cada coração. João Ubaldo pensa o aqui de Cafubá celebrando sua filha na experiência da altivez, como um sentimento possível nessa exaltação da liberdade pensada como um hiato dentro do mundo da escravização, contaminando e provocando os demais presentes espacialmente, mesmo que esses não tenham memórias diretas nem contadas por outros, como acontece quando sentimos estar na presença de uma força maior. Em *Parangolés*, a direção mais forte é aquela da experiência da liberdade de deixar o corpo seguir o ritmo sem que restrições morais ou físicas sejam levadas em conta. Em ambos os casos, trata-se de um espaço ocupado por experiências, criado por experiências.

Se, por um lado, *Parangolés* é paradigmático quanto à questão da

democratização da atividade criadora para o ambiente da arte, podemos ver aquela obra também como um exemplo de ativação do ambiente da arte, uma teoria mais complexa do que aquela ligada aos recursos oferecidos pela arte ambiental. Então, para *Parangolés*, a direção que opera a obra dentro do seu ambiente é a imediata da experiência, mas podemos nos ater ao discurso que ela incorpora (DANTO, 1997; 2013) por exemplo, e assim estaríamos operando a obra na mesma intensidade, embora não mais dentro contexto da arte ambiental. Mas a construção de uma comunicação espacial estaria assegurada também, apontando agora para uma temporalidade não histórica desse momento/lugar. Um lugar cujo aqui remete, portanto, a uma codependência de temporalidades, como entre instante e eternidade, se usarmos as referências do pensamento grego antigo. Isso porque a efemeridade da tensão operativa gerada pelo encontro entre a provocação do artista e o espectador é superada, distensionada, dentro do contexto do ambiente da arte, pelo acionamento das direções, que realiza a obra tornando-a permanente (GALLY, 2021), e eterna, mesmo que sem registros, porque aconteceu. Mas outras temporalidades me parecem possíveis para pensarmos esse aqui da atividade criadora a partir do ambiente da arte, como aquele da colaboração entre os deuses maias para conceber o ser humano, que exigiu um esforço experimental e criações imperfeitas que vão sendo aprimoradas, um aqui processual diferente daquele ligado a uma temporalidade do instante. Ou ainda, quando pensamos, com os tenharins, que integraram o tempo dos espíritos (cósmico, da vida dos rios, matas, montanhas, bichos) e dos seres humanos, que partilha desse todo porque também é ser vivo, e consciente, vivendo um aqui animado e em codependência, sem rupturas comunicacionais, mesmo quando continentes aparentemente tão distintos são aproximados.

Com isso, nos distanciamos pouco a pouco daquela temporalidade da originalidade tão cara às vanguardas europeias, e diminui-se seu amplo alcance hegemônico no mundo colonizado pela Europa. Pensar que a temporalidade do aqui nas artes espaciais, vistas desde seu ambiente, envolve uma codependência de temporalidades, nos possibilita também pensar que cada obra pode recorrer a temporalidades distintas que remetem a um aqui profundamente vasto, plural, um aqui cheio de temporalidades.

Referências Bibliográficas

CHANTRAINE, Pierre. *Dictionnaire etymologique de la langue grecque: histoire des mots*. Paris: Éditions Klincksieck, 1970.

COMTE-SPONVILLE, Pierre. *Dictionnaire philosophique.* 4. ed. Paris: Presses Universitaires de France, 2013.

DANTO, Arthur. *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History.* Princeton: Princeton University Press, 1997.

DANTO, Arthur. Crítica de arte após o fim da arte. Trad. Miguel Gally, Clarissa Barbosa e Leandro Aguiar. *Viso: Cadernos de Estética Aplicada*, v. VII, n. 14, jul-dez, 2013.

DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In: BATTOCK, Gregory (org.). *A nova arte*. Trad. Cecília Prada e Vera de Campos Toledo. São Paulo: Perspectiva, 2008 [1973]. p. 71-74.

FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 1992.

GALLY, Miguel. A comunicação espacial e sua materialização nas artes visuais. *International Visual Culture Review,* v. 3, n. 2, p. 153-64, 2016.

____. Gênio coletivo visto a partir das artes espaciais, In SILVA, C. et all. *Estética: Coleção Atas XVII Encontro ANPOF (2016)*, São Paulo: ANPOF, 2017, pp.232-242.

____. Artes espaciais: conceito e crítica. *Viso: Cadernos de Estética Aplicada*, v. 15, n. 29, p. 115-145, jul-dez, 2021.

HERÁCLITO. *Fragmentos*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1980.

GELDZAHLER, Henry. O público de arte e o crítico. In: BATTOCK, Gregory (org.). *A nova arte.* Trad. Cecília Prada e Vera de Campos Toledo. São Paulo: Perspectiva, 2008 [1973]. p. 75-83.

KRAUSS, Rosalind. Sculpture in the Expanded Field. In: FOSTER, Hal. *The Anti-Aesthetic: Essays in Postmodern Culture.* Port Townsend: BayPress, 1983 [1979]. p. 31-42.

LIDDELL, Henry George; SCOTT, Robert. *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press, 1869.

POPOL VUH – *O esplendor da palavra antiga dos Maias-Quiché de Quauthlemallan: aurora sangrenta, história e mito.* Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Ubu, 2019.

RIBEIRO, João Ubaldo. *Viva o povo brasileiro.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

TENHARIM, Madarejúwa; FISCHERMANN, Thomas. *Der letzte Herr des Waldes: Ein Indianerkriger aus dem Amazonas erzählt vom Kampf gegen die Zerstörung seiner Heimat und von den Geistern des Urwalds*. München: C. H. Beck, 2018.

TZU, Chuang. *Das wahre Buch vom südlichen Blütenland*. Trad. Richard Wilhelm. Düsseldorf: Diederichs, 1972.

____. *The Complete Works of Chuang Tzu.* Ed. Theodore de Bary; trad. Burton Watson. New York: Columbia University Press, 1968.

OITICICA, Hélio. A dança na minha experiência (1965). In *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p.72-76.

____. Posição e Programa Ambiental (1966). In *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p.77-83.

OSORIO, Luiz Camillo. O olhar distante. In: *Olhar à margem*. São Paulo: Sesi, 2016 [2005]. p. 71-80.

VIDLER, Anthony. Architecture's Expanded Field. *Artforum*, v. 42, n. 8, 2004.

MORMAÇO

PABLO GONÇALO

Pablo Gonçalo é diretor dos curta-metragens Vestígios (2006), Roteiro para minha morte (2009) e Osmo (2024). É roteirista do filme New Life S/A (2018), de André Carvalheira, e um dos coordenadores do CineBeijoca. Foi redator da Revista Cinética e possui colaborações para a Revista 451, Senses of Cinema. Folha de São Paulo, Estado de Minas, Journal of Screenwriting, La Furia Umana, entre outras revistas e jornais. É professor de Audiovisual da Universidade de Brasília e seu segundo livro é Hollywood de Papel: roteiros não filmados de Ben Hecht, Billy Wilder e Frances Marion (2022). Possui doutorado em Comunicação pela UFRJ, com passagem pela Freie Universität Berlin, como bolsista do DAAD, foi Fulbright Visiting Scholar na University of Chicago, e professor visitante da Universidade de São Paulo, USP, da Universidade Federal Fluminense, UFF, com bolsa da Faperj, e da Universidad Autonoma de Mexico, UNAM.

DAS QUESTÕES, VOL. 21, N. 1, DEZEMBRO DE 2025, P. [441—451].

Apenas uma parte ínfima do que acontece num set de filmagem migra para a tela. Uma outra parte, do que é ali vivido para ser filmado, fica perdida, se esvanece. Em Mormaço há um diálogo, uma elegia, uma carta encruzilhada entre a memória e a imaginação; a busca pela fábula que caminha lado a lado ao feitio, fabril, de filmes, por eventos que poderiam ter acontecido de outra forma. O lugar da ficção aguça um encontro, um aqui, uma forma de juntar corpos e eventos já não mais sintonizados exclusivamente pelo tempo atual.

cinema,
ensaio,
conto,
memória,
brasília,
ficção
especulativa.

São de um amarelo carcomido os containers do subsolo, cheios de velhas cadeiras. Pilhas, baterias, pedaços de madeira mofadas se acumulam, lado a lado dos restos de bambu. Os descartes se aglomeram, as décadas passam, não é bem lixo, sobras desmontadas de uma paisagem de repartições, que têm uma luz áspera na pontinha do túnel. Vieram, passaram por ali. Os trilhos deixaram um rastro, talvez desleixo da equipe de direção de arte, largá-los ali, e nunca voltarem para recolher o material cenográfico. Anos depois, você diz “corta”. Sua última vez num set, mas ninguém atentou. Foi por essa época, os vagões ficaram escassos, raramente passam no final do Minhocão norte. Virou uma estação fantasma.

Às vezes vou até a beira que separa meu corpo do vão do trilho. Tenho um copinho plástico com café, tá na minha mão, espero que esfrie. Em segundos, vejo ratos, bitucas de cigarro, de priscas eras, pombos apressados, com as asas machucadas; volto a assistir tudo que contorna essa estação, como se na minha presença os fantasmas se animassem. Na fresta gelada desse concreto, estão acordados. Os trilhos chiam, tremem - um agudo - anunciam a chegada do metrô, o único da asa norte. Fecho os olhos e engulo o gosto do café preto, intenso, até ruim. Pela janela, reconheço a menina espantalho, o capetão, a guria que nunca foi à praia. Se der mais um passo, as portas se abrem, entro no vagão, embarco; dentro do seu filme, viajo, viajarei, sorridente, com os dedos tocando, triscando o vento, como um dos seus figurantes.

* * *

Uma vez escutei você me dizendo, ou eu acho que você me disse enquanto eu escutava outras vozes; sou disperso, C., mas a frase era sensata, seus lábios se mexendo, e percebo você me dizendo que aprecia os fiascos, que eles cabem naqueles minúsculos frascos de perfume, que às vezes assim, descartados, descartáveis, eles são mais atraentes. Você me disse isso, tenho quase certeza, e a frase me pegou, enquanto você ria, enquanto eu deixava de escutar as outras vozes que me perseguiam. Gostei da frase, mas esqueci de tomar nota. Esqueci de abrir meu caderno e de registrá-la no canto de uma página, entre os seus desenhos de personagens.

É meio ridículo e fico até encabulado ao me dar conta disso, mas somem, desaparecem as coisas que não tomo notas. As frases sem registros viram as mais pontiagudas, as que querem ser rememoradas, simplesmente porque me escapam e precisam voltar de alguma outra forma. Então filmo, fotografo, escrevo, não obsessivamente, porque não sou lá dado a manias.

Uma espécie de necrófilos das coisas perdidas, de segunda categoria, é o que somos, C., sem nenhum glamour. Não tomei nota – e então talvez eu esteja distorcendo o que você disse, ou aumentando, curtindo o teor da frase exagerada. Vinte anos depois de te ouvir dizer sobre fiascos, entro no laboratório de fotografia. Na mochila, carrego três ou quatro negativos ainda úmidos.

Num dos rolos: uma sessão de fotos nos cemitérios, é o que tem escrito, era dois de novembro, e ainda não levávamos flores para dar aos mortos. Eu queria espiar os rostos de quem lembra seus mortos. Sacudi o filme com força, num compasso quatro por quatro, seguindo o manual de instrução de como revelar negativos, e deixei um deles exposto na bacia branca que contém o revelador, junto ao papel da polaroid; em seguida, balancei os químicos de um jeito brando, queria pouca revelação da imagem. Durante o blow up, uma lembrança: como era imponente o pequizeiro onde estávamos, onde nos recostávamos, no meio do cemitério, quando você me contou da frase que eu deveria ter ouvido com mais cuidado.

* * *

Penso nos pedaços, C., nos pedaços destas palavras, e penso no ponto que virá. Pronto, ele chega, chegou e quando surgir o instante do seu nome vir, antes ou depois do ponto, o momento do seu nome ser pronunciado, sumir e reaparecer, ele, o ponto, novamente se instalará, sem nenhuma cerimônia; ou talvez convidará estes olhos leitores a pular palavras, como saltam, como se virassem hóspedes do ar, as patas do cavalo de Muybridge. Já tentaram cortar palavras como se arrancam pétalas, desperdiçar suas sílabas, quebrá-las em cutículas de vocábulos, o sopro que escapa da fala e que não para quieto em nenhum frasco, mas é em vão. Francis Bacon pintou pedaços de corpos de homens, desfigurou seus rostos, torceu a geometria da face, enquanto lavadeiras quaram camisas, blusas, calcinhas e cuecas, estateladas, torrando ao sol. Estáticas, prenhas de movimentos, imagens são feitas desses átomos, grãos do mundo, seus músculos retesos, cascos e galopes, despedaçando-se, que desaparecem, que faltam. É na ausência de algo que toda imagem grita.

C., eu nunca te escrevi uma carta. Nem me lembro de ter recebido algum papel com sua letra, um envelope, um selo, um carimbo. Sabia onde você morava, nas pontas da Asa Norte – uma vez na 416, noutra, na 402, talvez nos prédios finais, pelo lado do bloco N, antes de você se entocar no interior de Minas, mas seu CEP não me interessei de perguntar qual era.

Recebi, li seus emails – e só. Sinto vergonha por não ter te respondido. Talvez viesse minha mania de pensar “depois escrevo”, e é esse depois que me desconcerta, me assombra, porque sei que fugia de encontrar as palavras e o momento certo. Será que invento mais uma mística? Então começo a pensar que a hora das palavras não é lá definida pela hora que a mensagem é lida. Um relógio de sol, só que com o ponteiro torto, fora de compasso.

Dizer que já é tarde é um sinal de menos, subtrai o que eu deveria ter dito. Você salta para fora desta órbita, e de tanto buscar o exato instante das palavras elas chegam numa hora sem agora.

* * *

Não tive coragem. As notícias, as fotos, as mensagens, a retrospectiva que fizeram com seus filmes. Me dispus a todos os convites, não fui a nenhum dos eventos. Quando nos encontramos, ninguém fala de ti. Camila, Denise, Leo, Walder, Adirley. Fugimos, mudamos de assunto, ficamos rasos d’água.

Às vezes acho que a covardia é uma das marcas da nossa geração. Viramos formiguinhas de editais e ninguém mais se lança, pega e tira o megafone da mão inimiga, arranca de uma vez dos dedos, sem pedir licença, e fala alto, grita, xinga. Qualquer desavença tola vira recurso jurídico, processo com QR code, uma vara, um juíz, e uma oficial de justiça batendo à porta.

Destemido, você se lança, parte. Você, André, Bernardo, Montana. O pulo, as cápsulas, a corda, o tiro, sei lá como. Todos homens, da mesma cor, regados a leite com sucrilhos, talentosos, mimados como eu, relativamente reconhecidos, mas reclamões, relativamente satisfeitos, beirando a meia idade. Em segundos estarrecedores sacam a merda onde nos metemos.

* * *

Mormaço. Era o título do email que você me mandou, nome do longa, na folha de rosto, com seu copyright, seu endereço. A estória conta de dois guris que se conhecem no mesmo ônibus, vinham do interior de Minas para a Capital Federal, “grandes merdas, a capital é isso aí?”, zombava o protagonista. À noite, enquanto estão no ônibus e se conhecem, eles se pegam. Na parada, na lanchonete, eles vão para o banheiro, se beijam longamente, se comem, com os pés pela privada, apertados para ninguém abrir a portinha do banheiro. Abafam os gemidos e não serão flagrados pela temida insônia dos caminhoneiros numa churrascaria 24 horas.

No roteiro, um Brasil do final dos anos noventa: a baré-cola em garrafas de vidro, palitos de dente, goibada, rapadura, uma viagem sem ar condicionado. Recebidos pelo vento forte das BRs, os dois amigos amantes chegam a Brasília, e se alternam no banheiro de trás do ônibus, dando tragos no baseado que um deles trazia, jogando na última janela, a mais fedida, a guimba, capaz de queimar as árvores do cerrado.

Fiquei sabendo da sua internação em Pequim, ou numa cidade dos rincões China. Quando te perguntei dessa história, você desconversou, e encarei seus olhos miúdos, pensando na elegância dos mineiros ao tergiversar. Ligeiros, puxam outro assunto, mais doce que a curiosidade pela fofoca. Foi o João que me disse. Te encontrou em Tokyo e você, na real, tinha sido preso, te flagraram ou denunciaram, nunca soube ao certo. Lá na China ainda consideram crime o que aqui – ou num banheiro qualquer de beira de estrada – é visto como tesão.
Digitei no tradutor para ver como é o ideograma de mormaço em mandarim: 莫爾馬科. Ficaria lindo no título de um filme seu, exibido em Taiwan, com Hou Hsiao-Hisen, um dos nossos ícones, quem você ouviu quando esteve em Pequim, como jurado do festival que depois te selecionaria. Observo o ideograma, vejo pezinhos agitados, uma casa por ali, mas que talvez não caiba nela a atração que te habitou, ou o mormaço que você descreveu.

* * *

Você não viu uma cena, um fotograma, uma sequência, nada do filme que faríamos juntos. O curta tinha uma única certeza: um personagem que se matava, e o motivo continuava sendo um mistério.

De verdade, não éramos lá bem amigos nem colegas. Não tinha nada constante entre a gente, nenhum vínculo forte, nenhum compromisso. Apenas dois corpos num Celta Preto 1.4, que ostenta uma esdrúxula batida no porta-mala. Dois corpos e um silêncio.

Eu não sei se tinha entendido direito. A decupagem e a ordem do dia estavam prontos. Tínhamos até feito um storyboard para a cena 17, a primeira no primeiro dia de set, geralmente o mais tenso. Você me disse que a fala do Nilo estava longa demais. Ensaiamos com o ator, e foi ali que resolvemos cortar.

Com um corte bem feito, tudo melhora. Quando eu te dei uma carona de volta você me disse que não daria, que não conseguiria. Eu não entendi. Ou fingi que não entendi. Tampouco insisti, não teimo com quem eu vejo que já largou pra lá. Te escutava, e lembrei de uma citação conhecida, que enaltece um desistir, o mais importante dos gestos.

Ao invés de ficar impassível, vendo você ir pra sua portaria, durante o pôr do sol, eu devia ter alisado seus cabelos, C., me aproximado do seu ouvido e pedido para você ficar. Desconfio que você atendeu ao meu convite não tanto pelo filme, não tanto pelo roteiro, que era confuso, com muitas locações, personagens enigmáticos, como você me alertou; mas sinto que você topou porque queria alguma aproximação.

Eu gosto de sentir a atração de quem se interessa por mim. Saco os olhares, o jeito com que as pessoas trans, homens, mulheres me observam e fico vaidoso ao me ver uma espécie explícita - e até misteriosa – de um desejo sem nome. Não sei precisar, nem quero, não sei direito que tipo de tesão você talvez tenha sentido por mim, e sei que isso pode soar presunçoso, mas foi, mas é o que senti.

Depois de acariciar seus cabelos lisos, curtos, quase ralos, eu te surpreenderia com uma mordida numa das orelhas. Será que você resistiria? Aí a gente se pegaria ali mesmo, espectrofílicos, no meio do Celta, eu reclinaria o banco e chuparia seus mamilos com calma, até a noite cair, até o silêncio esquecer dos nossos corpos e nos deixar em paz.

Não era por estar casado que não te agarrei, nem porque ia ser pai em alguns meses que deixei de te dar um beijo lento, naquele fim de tarde. Foi porque a minha sedução é limitada, C.. Vai até certo ponto e quando envolve trampo, eu travo. Talvez eu te beijasse somente no último dia de set, horas depois da gravação terminar, com a desculpa de estar bêbado.

* * *

Em que estação você estará agora? No *Cidade Vazia* você filmou um velório de madrugada, meninos passando aqui e ali, com bolinhas de gude, andando de bicicleta, varando uma ladeira, o vento, sempre o vento, rondando a face. Aquela cidade era Patos de Minas?

Além de mineiro, você era tímido, o que seria uma rima. De Brasília você se entocava em Patos de Minas. Não tenho a menor ideia de onde essa cidade se localiza no mapa. Ela é bonita?

Mal iniciamos a decupagem, encasquetamos de refinar a lista de suicidas que éramos fãs. Hemingway, Plath, Maiakovski, Virginia Woolf, Ana Cristina Cesar, Anne Sexton. Eram só escritores, você notou. Como se quisesse dizer: não tem tanto cineasta que costuma tirar a própria vida.

Antes de você argumentar, eu revidava. Cineasta é artista criado na planilha, que veste terno e gravata, e vive em comissões do senado, talhado na ordem do dia, na militarização do set, é escaldado em patrocínios, parcerias, associações, co-produções, empréstimos, calotes, escambos, manejos, trambiques, notas fiscais, negócios escusos, grana para uma lente específica, rebatedores, butterflies e caminhões gigantes, nerds do capitalismo tardio. Eu sei, era teórico demais, mas você me escutava, como se aquele torréu de ideais insensatas e o mel bobo dos conceitos pudesse nos levar a uma ilha de certezas.

Não sabia da sua depressão, C.; você a escondeu com afinco. Valeu a pena? Talvez desse um vazio enorme, como ocorre no final de um filme, quando você tem certeza que as cenas mais comoventes foram as que caíram, que o melhor de um filme não é precisamente aquele conjunto de cenas que chega à tela.

Quando exibo *A Menina E.* aos alunos novinhos, beirando a segunda década de vida, eu preciso buscar uma quina, fico encostado num canto, finjo que limpo os óculos, espanto a vergonha de ser flagrado num lapso de choro.

Depois que você transformou aquele subsolo numa estação de metrô vazia, o minhocão da UnB nunca mais foi o mesmo. Enquanto espero a tapioca da Deusdete, ouço um pio de trilho, como se fizesse mais sentido que aquele escombro seja mesmo uma estação de trem.

* * *

Dia mundial do tradutor. Dia da secretária. Dia do navegador. Não faço a menor ideia de como estava Uberlândia - e eu nem sabia que você tinha largado Patos - na manhã em que você se foi. Se o céu estava encoberto, se havia uma nuvem cinza passeando perto da sua rua, o que seria um clichê, um desses que você evitava.

Antes de morrer – e bem depois da sua morte, C., Godard gravou um vídeo. Ele fumando de frente para a câmera. Um baita charuto, um mundéu de neblina em direção à câmera, como se fosse uma Maria Fumaça, dessas que ainda existem em algum canto de Minas, em Tiradentes, talvez, um ponto turístico pronto para acolher a manhã das escolas, e aliviar a penúria de uma professora do primário, que precisa repetir a mesma matéria, à exaustão.

Godard morreu filmando-se, mas não filmaram seu suicídio assistido. Antecipou seu fim, um tempo antes de perder a capacidade de discernimento. *Suicide, mode d' emploi*, modo de usar, como a vida, no título do livro do Perec. Lembro de uma entrevista. Perguntaram ao Godard se ele tinha medo da morte e ele respondeu que não, que não tinha medo da morte porque a domaria primeiro, porque *sucide mode d'emploi*, um best-seller na França dos anos setenta, era um dos seus livros de cabeceira

Olha aí, tô falando de Godard. Nem tenho certeza se você vibrou como eu em alguns takes do *Desprezo*, ou diante do súbito desaparecimento do 3D, por poucos frames, quando o olho direito briga com o esquerdo numa esquizo-sequência de *Adeus à Linguagem*. Quem sabe Godard tenha somente puxado para perto do seu rosto uma cortina à sua despedida. Em silêncio, você se filma, sabe? Aquele take já meio embaçado de uma câmera de computador, que pega os livros numa estante ao fundo, e dá para ver algumas poltronas, coisas bagunçadas pela mesa, e o rosto do corpo que daqui a pouco estará morto, porque todo take interpela fantasmas do futuro.

Inventar rituais para despedidas. Inventar como pronunciar a palavra Adeus sem ficar com os olhos marejados demais. Nas mortes súbitas, o que me atormenta é o retiro das despedidas. Uma sensação meio besta, egoísta até. Egoísmo de quem decide partir e também daqueles que ficaram se lamuriando de quem só pensou em si quando foi embora.

* * *

C., você tinha algo que eu nunca alcancei: talento. Não é exatamente aquela barra de chocolate ruim, que fica na boca da caixa de um supermercado, e não importa se você está numa cidade grande, ou numa bodega de um rincão onde a energia elétrica cai, dia sim, dia não. Você tinha talento – era um fato.

Não sei bem porquê, mas várias vezes me incomodo com o talento dos outros. Os cantores de voz sublime e fácil; as pessoas que desenham com desenvoltura, quem logo encontra uma frase perfeita, uma rima, quem discursa para uma platéia inimiga e a cativa com piadas, risadas rápidas e sinceras. Vá lá, que eu seja pelo menos justo comigo, se não me beliscam debaixo da mesa, eu também exibo por aí uma boa memória, ainda que precise anotar o que lembro, mas na real, nunca tive um talento.

É na máscara do esforçado que eu me escondo. Nada de ser genial, guri, isso é coisa de berço, dizia meu velho, e a gente não tem essa origem. Seu talento nunca me incomodou, C. – era generoso, elevava. Não sei como você se equilibrava entre seu talento e o cuidado com os outros. Não sei como você conseguiu e quais acrobacias inventou. As melhores pessoas são aquelas que caminham com certa dor sem agredir quem está por perto, ou que se precipitam de uma só vez, sem dizer nada, sem nada explicar.

* * *

Entre parêntesis, a vida seria mais fácil. Entre parêntesis, e caberiam frases, no meio da neblina, imagens se abrigariam, presas a um útero, uma casa, uma casca, uma proteção qualquer. Entre parênteses e quem sabe teríamos um refúgio, um esconderijo diante da inconveniência de ter nascido. Um dia desses postaram uma foto do Hemingway. Ele está com os olhos pesados, velho, redondo de tanto rum e whisky. Dá para sacar que a foto veio de um passeio por Veneza, porque têm uns barcos ao fundo e reconheço o Grand Canal. Venta, e ele tem pombos no seu braço, à sua volta. Pombos são pássaros asquerosos, é verdade, mas na foto eles adornam Hemingway com uma misteriosa alegria. O letreiro informa: esta é a última foto, o último registro do escritor, uma premonição do seu rosto, quase póstumo. Poucas semanas depois, ele estoura a boca com uma espingarda.

Justo a boca. Por que essa obsessão com o último segundo? Entre parênteses – e o último embala um retorno, uma vontade de regresso -, entre parênteses, e travessões, é uma forma de forçar as grades, abrir espaços, sussurrar por passagem. Jack Nicholson na Andaluzia, repórter de si, passageiro da vida, essa eterna vontade de, sendo outro, voltar a se sentir alguém. Ele sai, ele vai, sem pedir licença, ele esgarça as grades da janela, uma paisagem impossível, morre ou é morto, que diferença faz?, foge, escapa da inconveniência de continuar entre nós.

Entre parêntesis, te observo, ora por fora, ora por dentro, meu amigo, estamos em lados opostos. De longe, meu aceno, minha reverência à sua cambalhota, seja lá qual foi a forma que ela desenhou no céu. Por aqui, ela plaina.

POEMAQUI

PEDRO WILLGNER

Pedro Willgner (24 anos) nasceu em Brasília. Graduado em Letras - Português e Respectiva Literatura pela Universidade de Brasília (UnB), é poeta e professor de língua portuguesa. Possui poemas esparsos em revistas como Aboio e Sarabatana.

DAS QUESTÕES, VOL. 21, N. 1, DEZEMBRO DE 2025, P. [452—459].

Quando se pensa o corpo, o pensamento sobre o "aqui" se faz complexo à medida em que se leva em consideração o "estar em cena" temporal e espacilmente. Quer dizer: o estar no espaço seria algo sobre se posicionar em algum locar ou se localizar neste lugar? Quem diria o corpo seria sua própria delimitação ou, previamente, o espaço em que se encontra? Para além disso, o tempo "aqui e agora", restritamente preciso e limitado, não seria apenas uma redução de tantoa fragmentos permeados por uma ficcionalidade que pensamos para as lacunas que encontramos (lacunas que também podem ser sentidas nesses corpos, que nunca conseguem se restringir a um espaço circunscrito)?! A proposta foi fazer esse passeio por um corpo que se sente a partir de lances de sensibilidade e afetação aguda mediante os músculos e pensar o quão disso seria "próprio" do corpo que sente, e quanto seria resposta de uma memória não tão fugidia. No fim, o "aqui" nunca se concretiza pleno, e o que subjaz seria o método mais próximo de dizer o corpo no espaço e no tempo: um acúmulo desses arrepios, formigamentos e adormecimentos da materialidade.

memória,
corpo,
frio.

[7/3, 10:58 PM]

me valendo da cor da caneta azul claro
presente de aluna em tom meio português um
ciano difícil
faço um círculo no calendário à quinta-feira

quinta feira — dia sete — a noite
quinta feira — dia cinco — o silêncio na noite
quinta feira — dia nove — anoto conforme o silêncio circunspecto
à noite
à noite :

estou em silêncio
sobre uma marca de investigação debaixo do chuveiro
contorço minhas costas para caber
caindo
dentro da torrente gelada

destaco a data do mesmo jeito que as pessoas cerceiam uma área
do jeito tal
qual das bordas de uma piscina
numa só rajada o perímetro
sua extensão
insuficiente à toda a minha causa e consequência

o azul me dirá tudo

entrar no chuveiro gelado é
antes de tudo meu
método
de alongamento e
contração das costas
intumescendo as coxas rígidas dedos
dos pés batendo as pontas
unhas flexibilizando costelas
numa graça ainda tão pequena...

uma delicadeza ainda tão pequena
não menos primitiva
de se relembrar o corpo competindo suas distâncias na torrente

quando penso nas distâncias
penso na minha amiga aline
qual o exato momento durante o nado ela em específico deve esquecer o
[comprimento de uma borda à outra
o ponto
em que os rasgos n'água são muito mais importantes às costas
suas escápulas
que imagino tão frágeis parecendo anjos se abrindo se
fechando asas
debatendo às geleiras minúsculas do tecido

os tecidos :
quando me perco de costas
imaginando meu plexo bem pequeno a
dorsal mínima
lembro que desenvolvi uma dor fantasma no tecido da escápula espinhal
uma dormência da mesma maneira
com que se disfarça a violência na pele —
sua extensão
uma afetação meio sem juízo
descargas elétricas compondo a cena os
ombros
numa dobra sob a pele num desleixo que só
sem traquejo neste ponto cego

estou buscando ao longo dos dias em segredo
reanimar os tecidos
me suspendendo os membros aos banhos gelados
o banheiro e cada ladrilho seu desnivelado
desalinhados numa cor degelo

este azul desbotado
me debatendo pequeneza na água
ainda me dirá tudo

quinta-feira de noite
água gelada me lembra

1. aline
2. um músculo perdendo a sensibilidade
3. minha mãe

minha mãe
toda a sua paciência em banhar conforme
cada gota cada pasto das suas costas
se entrecortando por canaletas

pés firmes
nunca a vi pulando o corpo
debatendo contra a parede quão forte o atrito
quão forte o rebento
como a mim

quinta feira — dia seis — edito esse poema
o visito pensando naquela quarta-feira oito e quatorze da manhã horário
[de brasília dia de céu cor difícil
matiz que se recusam a dizer pois o clima
não era algo que valesse marcação

você sabe quão fria sua mãe estava
quando você nasceu
você se lembraria se pudesse
da carne exposta na maca todo o tom fraco de pele
próximo ao tecido voil transparente da sala de observação

sem tinta ciano
sem a minha avó austerando cada cômodo durante minha gestação
vejo as costas da minha mãe pelas fotos da gravidez
ela magra sem sustento à lombar pequena
a sala de casa escura
o sofá pequeno no canto direito onde tudo o que ela comia
era sorvete de abacaxi

ninguém nunca soube me dizer quantos graus fazia durante o parto
durante o parto
minha mãe quase morreu
o seu quadro de pneumonia a deixou fraca
instável
oscilando
o corpo debatendo pequeno acho contra a cama quão
forte o atrito
quão forte o rebento de caber igual uma torrente dentro do hospital

amo sorvete de abacaxi
amo ficar me iludindo comendo os pedaços da fruta do mesmo modo
com que já engoli moedas areia massinhas giz pastel chiclete pelas tardes
[sozinho enquanto criança
às vezes que me arremessaram ao hospital como consequência dos
[meus atos
às vezes em que cada arremesso do meu corpo lançado à casa
serviu à boca um aviso
de uma criança qualquer tentando marcar
nem que fosse pelo dente
uma rota de fuga
tremeliqueira dos ossos debatendo
desde aquela quarta feira dia
dezessete
em que você me viu em
silêncio

DAQUI DA ZONA OESTE

CORRESPONDÊNCIAS ALÉM MUROS ENTRE DOIS ARTISTAS VISUAIS NO SUBÚRBIO CARIOCA

RAFAEL AMORIM
RODOLFO RODRIGO VIANA DE PAULO

Rafael Amorim (1992) é poeta, pesquisador e artista visual independente, nascido e criado na Zona Oeste do Rio de Janeiro, onde encontra as principais referências para sua poética. Seu livro mais recente de poemas, “santíssimo” (Ed. Urutau), recebeu menção honrosa no 31° Prêmio Mix Literário no Festival Mix Brasil. Em 2020 participou da 1ª Edição do Prêmio Rio de Contos, sendo premiado pela 4ª edição do Prêmio Rio de Literatura na categoria Novo Autor Fluminense com seu livro de estreia, “como tratar paisagens feridas” (Ed. Garamond). Possui formação em artes visuais pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Rodolfo Viana é artista-pesquisador interessado em performances, escritas, imagem e fotografia expandida: www.rodolfoviana.com. Docente na graduação de Comunicação Social da ESPM-SP. Pós-doutorando na UERJ, na Faculdade de Comunicação Social (FCS/PPGCOM), sob supervisão do Dr. Fernando Gonçalves. Investiga o projeto: “A metaconstituição e o gesto na arte: arquivo público, pós-colonialidade e cultura popular periférica”, em desenvolvimento no Grupo de Pesquisa Trama (Comunicação, Arte e Redes Sociotécnicas). Doutor pelo PPGCOM/UFF, linha de pesquisa: Estéticas e Tecnologias da Comunicação. Em 2022, defendeu a tese de Doutorado: “E quem disse que malandro precisa ser macho? Etnografia das tradições, dissensos de gênero e performances negras dos passistas das escolas de samba carioca”. É Mestre em Artes da Cena, com a dissertação “O Imundo, o funk e as bixas-pretas: imagens, performances e poses no portrait fotográfico”, pela UFRJ (PPGAC/2018).

DAS QUESTÕES, VOL. 21, N. 1, DEZEMBRO DE 2025, P. [460—475].

A Zona Oeste é a maior sub-região do município do Rio de Janeiro, cuja violência colonial sepultou inúmeras memórias. Os vestígios, rastros e vivências são resgatados por dois artistas-pesquisadores oriundos desse território ao decidirem elaborar uma contra-narrativa, ativando a correspondência digital enquanto mediadora de poéticas que tem como efeito o tensionamento da história oficial da cidade. Entre os meses de junho de 2024 e janeiro de 2025, foram trocadas correspondências que utilizam da escrita como forma de registro e ressignificação das experiências de identidade, diáspora e pertencimento. Entre a oralidade e a formalidade epistolar, os autores refletem sobre ausências, encontros e a materialidade da linguagem, propondo a correspondência como um gesto político e poético de conexão entre si e seus territórios de origem.

zona oeste,
artes visuais,
memória,
escrita
epistolar.

guaratiba - rj, 10 de junho de 2024
[06:14]

de: r,
para: r.

estive pensando no lance das palavras e na força delas quando a utilizamos como instrumento para desfazer arapucas tendenciosas. pensando no que não ficou gravado durante aquele sábado, no seu terraço. naquilo que a gente precisa dizer duas vezes, mudando a forma do texto com saliva para lubrificar palavras dormentes e fazê-las caber nos buracos de um muro que em breve será derrubado. no que diz respeito a isso, quero a palavra gambiarra, composta pela ambiguidade dos nossos silêncios, dos nossos barulhos e das nossas texturas. nos corresponder a partir da zona oeste deve ser isso: deixar no texto o nosso suor, o sol na nossa cabeça fritando sílaba por sílaba.

FIGURA 1.
RODOLFO VIANA, 2024. ACERVO PESSOAL.

Realengo - RJ, 11 de junho, de 2024
[09:45]

de: r.
para: r,

Para o corre, acordei mais uma vez me sentindo em débito com as horas perdidas.

A hora das minhas gambiarras textuais é pela manhã, mas, de fato, o passar do dia usa a saliva para nos deixar escorregar em ainda mais textos. Cada vez que passo pelo muro, e passo quase todos os dias, faço registros. Meu olhar tende a perceber pequenas mudanças.

De minha infância pra cá, o que sobrou dele foi um quarto da sua extensão total ou uma caminhada de 5 minutos de um ponto a outro. Ainda é muita coisa, curiosamente, é alheio, é de todo mundo e ao mesmo tempo, não pertence a ninguém. Não te contei, mas eu peguei um pedaço do muro para gente. Tive uma professora de geografia que trouxe uma pedra para a sala de aula. O objeto de estudo foi posto em cima da mesa, no meio da bolsa, do diário de classe e ela já foi dizendo que era um pedaço do Muro de Berlim, como uma evidência, uma relíquia de um acontecimento que eu ainda não tinha dimensão. Inspirado pela lembrança, puxei um pedaço amorfo do reboco que se soltou.

O fato estranho e talvez geologicamente óbvio é que a terra se soltando por rachaduras, em deterioração, fica parecido com a forma da América Latina.

O óbvio não pode perder a capacidade de provocar o poder.

Realengo - RJ, 14 de junho, de 2024
[18:08]

de: r.
para: r,

Pela primeira vez na minha história vou entrar no terreno da antiga fábrica, amanhã, tudo será parque. Talvez outras crianças da minha geração tenham feito isso pulando o muro em gesto de insubordinação. Habitei a vida toda uma relação de naturalidade com a casa de minha mãe e aquele enorme vazio ao lado. O letramento me ensinou o que é uma diáspora. Mas só a profunda revolta torna notável a injustiça que ela provoca. Violência aparta o humano das dignidades, faz sequelas, causa emudecimento, separa a vivência e a palavra. Se fez muita coletivização de revoltas bem articuladas por aqui frente a esse muro: a revolta habitacional, a revolta do lixo, a revolta do alagamento, a revolta da distância, do desuso. No sensível, há a revolta dos sentidos e suas funções, expresso, mas nem sempre letrado. A insubordinação das revoltas faz inteligências e sínteses necessárias para esses tempos que vivemos. No mundo todo, a história dos muros não é outra que não seja separar. A ruptura de um muro é um evento extraordinário, rompe as coisas, confere dinâmica e transforma o entorno. Pense em quem foi imobilizado em permanecer ao lado do muro realenguense, apenas pela força e tirânia do muro? A ruptura dele é um marco no arejamento do lugar, porque cria outro lugar. O Estado vem organizando essa ruptura do muro e chamando de Inauguração do Parque Suzana Naspolini. Que bom que os muros nunca foram capazes de sustentar uma história única sobre sua existência.

guaratiba, 19 de junho de 2024.
[13:50]

de: r,
para: r.

a ideia de sertão é um conceito expandido. mesmo em disputa, por aqui, sertão é para onde ninguém quer olhar. onde os ônibus demoram a chegar, onde são feitas barricadas de pneus e a guerra entre facções. li num poema da adélia prado[1] que "tudo que invento já foi dito / nos dois livros que já li: / as escrituras de deus, / as escrituras de joão. / tudo é bíblias. tudo é grande sertão." me chama atenção o plural na palavra bíblia, o que me faz crer na polissemia divina nas terras daqui. se tudo é bíblias, nada é bíblia, porque o verbo é muito, ambíguo, aberto e relacional. agora, quando tudo é grande sertão (sem plural), toda a terra o é. em joão guimarães rosa leio que "sertão é onde o pensamento da gente se torna mais forte do que o poder do lugar. viver é muito perigoso..."[2] por aqui, nesse pedaço de sertão que ainda mantém suas próprias leis, tipos e costumes, viver ainda é perigoso. só agora nos chegam as melhorias de um projeto de cidade que sempre nos excluiu. muitos muros foram e ainda são erguidos. mesmo assim, ainda há uma terra no sabugo das unhas. as formas de vidas que nascem no sertão carioca[3] são frutos estranhos que dão no pé de árvore da diáspora que aconteceu dentro do nosso próprio estado, resultado das constantes remoções à beira-mar. depois de tudo isso, nascemos, atravessamos a cidade, vivemos nossos amores em outras bandas (porque ser bicha no velho oeste carioca[4] requer reaprender geografia básica) e agora retornamos com as raízes fortalecidas.

1 Prado Adélia. *Poesia reunida*. São Paulo: Siciliano, 1991.

2 ROSA. João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

3 Ver CORRÊA, Antonio Magalhães. *O Sertão Carioca*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1936.

4 Ver MANSUR, André Luis. *O Velho Oeste carioca: História da ocupação da Zona Oeste do Rio de Janeiro (De Deodoro a Sepetiba) do século XVI aos dias atuais*. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2008

realengo, 28 de junho, de 2024
[14:24]

de: r.
para: r,

Estive no parque essa manhã. Venho estranhando com familiaridade toda essa diferença na paisagem da região. A Zona Oeste é um local com isolamento natural pela cadeia montanhosa. Dos platôs do parque, logo abaixo das torres, dá pra passear o olho por essa visão. É a primeira vez que vejo minha comunidade pelo termo gringo do *skyline* junto ao morro que faz parte do Parque Estadual da Pedra Branca. Mas branco, me lembra véu, véu me lembra virgem e, meus irmãos e eu, dávamos o nome de Pedra da Buceta. Engraçado, porque naquela idade, uma buceta só nos dava prazer pelo prazer de atazanar um adulto que pudesse ouvir a palavra proibida. A forma está lá na geografia, a moral dessa parte do corpo já estava formulada quando nascemos, recebemos esse valor já pronto. Curioso que as paisagens dos morros cariocas sempre fizeram clichês imagéticos com as curvas femininas. Ao mesmo tempo, as trilhas sonoras que as favelas produzem deixam a palavra braba e não temem em nomear as coisas que fazemos com nossas memórias.

Marquei hoje 7 datas para o uso do anfiteatro, pretendo realizar um tour artístico com minhas pesquisas pela região nesses 10 anos. Vou oferecer 7 pontos de vistas guiados pelo parque, serão as personas: do familiar, do estrangeiro, do favelado, do artista, do professor, do popular e do malandro. Nunca somos uma coisa só, é atravessador por todas essas personas a pobreza, a bicha e a negrura que nos compõe.

realengo, 29 de julho, de 2024
[21:00]

de: r.
para: r,

No dia em que você esteve aqui, teve um fato inusitado. Enquanto conversamos, minha mãe, com um entusiasmo histriónico, fez o que ela sempre faz e, ao invés de ir ao desconhecido, foi ao que é conhecido.

Enquanto conversamos sobre as coisas que estavam sobre a mesa, sobre o porvir de nosso encontro, tive um sentimento duplo. Eis que Senhora Minha Mãe, muito enturmada, também traz uma coisa - coisa essa, apenas conhecida por ela -, e nos mostra. Tive uma imediata reação materna diante das visitas, pensei: “em casa a gente conversa tá, mãe...”

Fiquei realmente espantado em ver pela primeira vez um álbum de família estruturado, um livro grosso, de 4 dedos, metade de uma lauda, um bloco folheável por páginas largas, tudo muito puído, cinza chumbo.

Outra reação imediata é que eu nem queria ver o álbum naquele momento, porque desejaria fazer isso com desfrute e tempo. Acordei, passei meu café, tive a casual visita do meu irmão e convidei ele para ver o desconhecido.

São imagens das décadas de 1970 e 80. Há uma ou outra datação. Todas imagens pb, feitas por fotógrafos, tudo seguindo algum tipo de enquadramento cuidadoso e não amador. Calças boca de sino, conhecidos de meu irmão e minha mãe, parentes distantes, pessoas já falecidas, reunião de homens importantes em momentos solenes e humildes. O pano de fundo das fotografias tem imagens da comunidade ainda em formação, quis tanto encontrar o conhecido muro nelas que acabei encontrando.

Fui narrando o que meu olho conseguia perceber pro meu irmão. Fui ouvido e ouvi. Ele desconhecia a existência do tal álbum, que segundo minha mãe, foi parar de mão em mão, até chegar nela.

Todas as demais fotografias que guardo ou que já tomei conhecimento em minha família, são de câmeras saboneteiras, dos anos 90, retratos amadores, tortos, sem foco e organizados de forma anacrônica ou em amontoados.

Há anos, coisas guardadas me chamam atenção. O objeto relicário que é uma imagem física, tocável, deixa meu interesse petrificado por escolha própria. Faz tempo que o familiar ficou mais gostoso quando olho com a generosidade de um mundo desconhecido.

FIGURA 2
SEM TÍTULO [MURO NO FUNDO DA MINHA CASA]. ARTHUR BISPO DO ROSARIO.
MONTAGEM, ESCRITA, PERFURAÇÃO E CARPINTARIA. 11,50 CM X 50,00 CM.
COLEÇÃO MUSEU BISPO DO ROSÁRIO ARTE CONTEMPORÂNEA.
REGISTRO: RAFAEL AMORIM

em trânsito, 07 de agosto de 2024
[10:16]

de: r,
para: r.

aqui a escrita vai ser máquina do tempo, assim como seu álbum de fotos. para frente, para trás e para dentro. porque escrevo em resposta às suas memórias, meu amigo, sobrepondo o que lembro quando penso lembrar sobre fotografias impressas ou quando penso sobre os nossos registros para os tempos que vem. estou nesse brt, a caminho do jardim oceânico, buscando alguns enlaces de memória na minha cabeça e no meu corpo. esse processo é como uma viagem de ônibus daqui de onde a gente sai: demorada. há umas semanas pude finalmente visitar o parque realengo pela primeira vez e me emocionei. fiz fotos e nenhuma delas ficou boa. acho que coisas desse tamanho, que tomam parte da nossa emoção, são mesmo fugidias à captura e aos enquadramentos. fato é que o registro do parque está na minha memória sonora e não visual. mesmo as cores das torres me parecem compor algo da ordem auditiva ou epitelial. cor na pele, a cor no pelo: entrando cada vez mais fundo em todos os meus buracos e isso, antes de ser uma imagem, é uma sensação. onde ficarão esses registros quando a gente não estiver mais aqui? tenho alguma certeza de que nossas fotografias não estarão em feiras de antiguidades como as do século passado costumam estar. sendo otimista, pode ser que a venda de *hd's* ocupe as bancadas ou que alguma pessoa mais curiosa queira comprar celulares de segunda mão para descobrir quais registros guardam seus circuitos. estive no parque realengo no mesmo dia em que visitei o museu do bispo do rosário e é possível que a gente esteja vivendo um momento de destituição das ruínas na zona oeste. nós as recusamos porque a memória da ruína é a memória que se quis apagada. tanto no museu quanto no parque tive a sensação de que estamos contando nossa própria história sem a interferência que antes nos colocava no lugar do outro, do exótico e do marginal. o bispo e seus objetos são registros preciosos de sua passagem pelo mundo, de seu corpo preto e de uma fé menos hermética. fé no que é objetual, a magia não está nas imagens,

mas na intenção delas.

em trânsito, 11 de setembro de 2024
[10:20]

de: r,
para: r.

um táxi de guaratiba para o largo do machado me custa mais de duzentos reais. duas horas de viagem que, a depender do motorista e do carro, vão ser gastas numa vista de engarrafamentos da barra da tijuca sob o abafado do couro dos bancos e do metal da lataria. fiz esse trajeto hoje, mas utilizando um aplicativo, o que deixou a viagem consideravelmente mais em conta e não menos desconfortável. cheguei atrasado. chego atrasado na maioria dos meus destinos. no meio da viagem, entre propagandas políticas na rádio matinal, ouvi que o cometa *tsuchinshan-atlas* poderá ser visto daqui da terra nos próximos dias. sua calda é feita do material que forma o universo e por isso ela deixará um extenso rastro brilhante de rocha e gases. não sei se esse cometa também está atrasado para seus compromissos com a astronomia, pode ser que esteja. pode ser que ele venha de um ponto do universo em que é impossível não se atrasar para seus destinos brilhantes. faz calor há semanas, secaram os rios e durante as duas horas de viagem, a programação da rádio não tocou nenhuma música. as rádios também estão atrasadas e ontem você fez alguns registros meus em realengo. há, sabemos, uma traição em todo e qualquer retrato já feito. os meus, os seus, os de qualquer cometa. nós brilhamos diferente. a traição da narrativa é coisa do olho, de nós, videntes, pois a fotografia é incapaz de registrar nosso atraso e a poeira que ele deixa sobre as tiras dos chinelos. tenho gostado de falar sobre fotografia a partir da incapacidade de permanência da imagem, da mutação das coisas, da impossibilidade do aqui.

em mudança, 06 de janeiro de 2025
[16:49]

de: r.
para: r,

Sinto que mal cheguei ao subúrbio e estou de saída. É a porção estrangeira da minha vida. Morei aqui pelas bandas da favela do Ideal na infância e enfrentei incontáveis diásporas dentro da cidade. Ora fui levado e quando pude decidir por mim, passei a me levar. Na adolescência, traduzi erroneamente “eu me passeio”, da expressão francesa, “je me suis promené”, gostei dessa falha cognata. Conquistei o direito de ir e vir para qualquer lugar.

A favela tem uma ambivalência parecida com a do subúrbio. Entre a casa tipicamente suburbana que você conhece e “lá na favela” tem o parque no meio. Aqui é subúrbio e alguns quarteirões em volta, a depender da direção, é favela. Jeitos de sentir o cotidiano de forma partilhada, mas com sutis diferenças. Tem pertencimento que mesmo ferido pela ausência de cidadanias não se desfaz. A senhora Dona Nair tem gozo em ficar na comunidade fazendo interações provincianas. Quanto a mim, me recuso a pertencer sem acusar o que infringe. Gosto dos olhos que cultivei para ver essa região formadora do meu modo de fazer-pensar, desde a introdução da dissertação do mestrado[5] (2018).

Se minha existência data de 3:00 da tarde, do dia 15 de outubro, de 1984, eu posso te testemunhar que a Favela do Ideal recebeu a primeira lata de lixo pública do estado, apenas no ano passado, 40 anos depois de que nasci. Ter escolhido morar no subúrbio nesse último ano, me fez reelaborar memórias e dar cabo de uma investigação poética que vem ocorrendo no tempo lento.

5 Ver. VIANA, Rodolfo. *Poses Imundas: o funk, a fotografia, performatividade de gênero e a dança na construção do portrait fotográfico contemporâneo. Revista Brasileira de Estudos da Presença*, v. 10, n. 1, 2020. Disponível em: <ttps://www.scielo.br/j/rbep/a/NPX-DYYLnkMcbW64HY4LTjWB/?lang=pt. Acesso em: 13/03/2025.

Tem uma pequena revolução e certeza de cidadania poder desacelerar os corres. Há 6 anos pratico um ato de costurar tecidos. Em uma bolsa, junto retalhos e uma caixinha bibelô com agulhas e linhas, apenas faço emendas. Até chegar nessa casa que resolvi teimar e chamar de ateliê, fui criando perspectiva sobre o acaso dos tecidos e de suas tessituras poéticas. Leva-se 6 anos para se compreender o que fazemos com aquilo que juntamos diante da afetação? O ato convoca acasos e nos enche de matéria e não-matéria para a poesia. A sobrinha que nos tirou a foto no dia do churrasco aqui e que aprendeu a manusear rápido uma câmera dslr, acaba de fazer 9 anos, e num ato de subversão infantil, sem explicação, escolheu rasurar a parede. O aqui é sim um - agora.

FIGURA 3
RODOLFO VIANA, 2024. ACERVO PESSOAL.

rota do sertão sergipano - se, 08 de janeiro de 2025
[11:02]

de: r,
para: r.

te escrevo da rota do sertão sergipano, onde tudo agora faz sentido. onde encontro comigo mesmo sem saber que isso seria possível. te leio enquanto atravesso cidades onde nunca dormi, mas é no trânsito que mais sinto amor, principalmente quando a paisagem fisga em mim essa vontade do fora, do viver para testemunhar a história de um lugar com o corpo. tenho vontade de descer desse ônibus e encontrar com as mãos os vestígios que conectam os nossos sertões, as nossas semelhanças no giro com a diferença. o aqui é um estado de espírito, querido amigo, assim como a invenção das distâncias. o longe, o perto e o sertão são, antes de qualquer atribuição geológica e geográfica, conceitos político. sinto muita sede desde que cheguei. sinto que vou carregar essa sede comigo pelo resto da vida: não se passa impune pelo sertão, disso eu sei. finalmente encontro algumas respostas para perguntas apenas ensaiadas. olhando pela janela, entendo porque quiseram que o nosso oeste recebesse o nome daqui, de sertão. primeiro porque dar nome é também uma estratégia de captura e controle sobre algo; mas, principalmente, pela incapacidade de apreender nosso lugar de origem sob óticas da diferença. e, no entanto, mesmo nos encontrando na diferença, a paisagem desse sertão-aqui é muito parecida com a nossa. as pessoas carregam semelhanças que o magalhães corrêa chamou de “os tipos do sertão”. parece haver um estado de intensa manutenção e um bonito cuidado com a presença rural que não cabe em nenhum dos projetos que inauguraram a homogeneização das capitais brasileiras, suas tentativas de padronização europeia na modernidade e, posteriormente, o modelo pavoroso da arquitetura de vigilância. no trajeto da rota do sertão sergipano, enquanto penso em algo para te responder, lembro que foi daqui que também saiu o bispo do rosário, de uma cidade próxima chamada japaratuba. quando lembro disso e, remexido todo por dentro pelas semelhanças entre os sertões, tenho vontade de chorar. um choro pelo não retorno, mas pela violência com que o nosso sertão tratou esse artista que hoje nos inspira - e que tem seu acervo resguardado na mesma instituição que causou seu sofrimento psíquico. ainda assim, a rota do sertão sergipano me comove e me convida a olhar para tudo aquilo que ainda somos, para as nossas diferenças para com o resto da cidade, as distâncias que nos foram impostas, nossos muros e como nos reinventamos politicamente toda vez que falamos sobre. nós criamos nossos próprios museus e nossas vanguardas artísticas sem qualquer investimento que se equipare às zonas mais privilegiadas

da nossa guanabara. aqui parece ser um pouco diferente, mas ainda sei reconhecer as assimetrias de um estado que concentra sua renda nas construções à beira-mar. por isso diariamente somos expulsos. algumas de nós vai buscar modos de elaborar suas perguntas em outros lugares, outros subúrbios, periferias, sertões e espaços cujos nomes ainda não aprendemos. isso pode ser o fim do mundo, mas pode ser a linguagem da travessia. agora você vai mudar de casa mais uma vez, deixar a geografia da favela do ideal (esse nome por si só me parece um contragolpe aos modos de nomear nossos espaços), movendo-se num corre construído pelos laços entre aquilo que você deixa para trás e o que fica guardado na pele. sinto isso daqui, há quilômetros de distância de casa, a caminho para uma parte do rio são francisco. aqui, tudo é sergipe e ainda é zona oeste. tudo é sertão na gente porque a gente é feito da reinvenção daquilo que disseram que seríamos: a gente é o cruzo. a gente é feito de cerol, grau e das altas temperaturas, guarde isso com você, amigo. enquanto você se prepara para recalcular sua rota, o muro vai continuar contando as histórias das mulheres do ideal, assim como sua sobrinha continuará rasurando paredes e imagens, o subúrbio continuará a ser uma categoria suspensa e a periferia continuará crescendo em direção ao centro - reivindicando e conquistando-o. nesse trajeto, aprendi sobre as espécies de cactos que preenchem a paisagem: mandacarú, palma, xique-xique, coroa de frade... alguns desses nomes inauguram minha pronunciam, brincam com meu sotaque. com um cacto na boca, atravesso a rota sertaneja sob um sol parecido com o de bangu. entro nas águas do rio francisco em canindé de são francisco e sei que, mesmo assim, nada vai aplacar a minha sede quando eu voltar para casa. mas, afinal, onde é a nossa casa? te desejo que encontre o seu lugar e se leve para passear, porque a gente é também o lado de fora e eles nunca contaram com a nossa imensa força de movência.

guaratiba - rj, 07 de março de 2025
[00:45]

você ainda está aqui?

MALA PROVISÓRIA PARA SAIR DA HISTÓRIA DA ARTE

RAFAEL DA ESCÓSSIA

Artista e advogado. Doutorando e Mestre em Artes Visuais e Bacharel em Direito pela Universidade de Brasília (UnB). Processa as provas que inventa contra si, de forma a proferir sentenças poéticas. Interessa-se pela performance da palavra como discurso jurídico e pela crítica das instituições. Por meio de parcerias e experimentações em diversas linguagens, pesquisa identidades, valor, pena e culpa.

DAS QUESTÕES, VOL. 21, N. 1, DEZEMBRO DE 2025, P. [476—485].

Lista de provas em espécie colhidas contra o autor, em diligências realizadas no interstício de 4 de novembro de 2024 e 31 de janeiro de 2025, quando esteve foragido da jurisdição, auferindo recursos do Programa Institucional de Doutorado Sanduíche no Exterior da CAPES (PDSE/CAPES) para inscrever a frase "eu vou sair da história da arte" em 50 (cinquenta) instituições de arte europeias.

viagem, performance, instituição, história da arte, europa.

1. Introdução

De 4 de novembro de 2024 a 31 de janeiro de 2025, realizei a ação “eu vou sair da história da arte” em 50 instituições de arte na Europa[1], tendo para isso recebido bolsa do Programa Institucional de Doutorado Sanduíche no Exterior da CAPES (PDSE/CAPES). Tratei de inscrever nessas instituições placas de PVC (4,5 x 9 cm) gravadas com a frase.

FIGURA 1.
RAFAEL DA ESCÓSSIA, *EU VOU SAIR DA HISTÓRIA DA ARTE,*
2019 (EM ANDAMENTO). PERFORMANCE, 4,5 X 9 CM.

Ao longo desses 88 dias de viagem, fiz minha residência em Barcelona, na Espanha, onde desempenhei boa parte das ações em museus, galerias, monumentos e centros de arte. Ao mesmo tempo, visitei outras 9 (nove) cidades, Amsterdam (Holanda), Berlim (Alemanha), Roma (Itália), Atenas (Grécia), Paris (França), Lisboa (Portugal), Madrid (Espanha), Figueres (Espanha) e Girona (Espanha), em viagens curtas, de 2 a 4 dias cada, cujo objetivo principal sempre era realizar a ação nas instituições.

1 Vide lista das instituições em que a ação já foi realizada em: https://rafaeldaescossia.com/eu-vou-sair-da-historia-da-arte-1. Acesso em: 13 mar. 2025.

Nesse período, houve a necessidade de compor uma mala provisória para levar meus pertences nas viagens curtas, com apenas aquilo que considerei essencial na época para realizar meu objetivo nas cidades. Essa reflexão me levou a listar meus bens de maneira sistemática, começando pela mala provisória e depois abrangendo todos os pertences em minha residência provisória em Barcelona. Ao retornar para o Brasil, cogitei listar todos os meus bens em absoluto, como provas apreendidas contra mim.

Esse se tornou um processo extremamente ansiogênico, paranoico e persecutório, que não consegui levar a cabo, mas cuja proposição segue aqui como sugestão de programa de performance. Percebo que essa contabilização pode ser desdobrada *ad aeternum*, alcançando níveis microscópicos – e dizendo tanto de nossa posição na sociedade.

2. Provas em espécie[1]

72h

1 mochila

1 passaporte

1 pasta de documentos [*não listados por questão de segurança*]

1 medalhinha de nossa senhora das dores

1 celular reserva

1 par de fones de ouvido

1 livro

3 cuecas

1 casaco

2 calças [1 jeans + 1 moletom]

2 moletons [1 com capuz + 1 sem capuz]

2 meias

1 Colhidas em diligência realizada no interstício de 04/11/2024 a 31/01/2025. Assim: SUPREMA CORTE DA ESCÓSSIA - DECISÃO INTERLOCUTÓRIA EC – R.E.A.A. 01/2025, Ministro-Presidente: ECÚMENO APOSTÓLICO, Data de Julgamento: 02/02/2025, Plenário, Data de Publicação: DJe-666 03-02-2025.

1 bolsa

- 1 balaclava da Balenciaga + Adidas
- 1 carteira
  - 1 carteirinha da OAB
  - 1 cartão de débito
  - 1 cartão de crédito
  - 1 ogó de Exu
  - 1 chave de casa
  - 2 fotos 3 x 4 (minha + Marina)
  - 40 euros (2 notas de vinte)

3 placas “eu vou sair da história da arte”

1 câmera instantânea

13 filmes

2 pilhas reservas

1 chip da associação

1 lápis

1 colírio Moura Brasil

1 colírio lubrificante

2 tubos de soro fisiológico

2 comprimidos de cloridrato de naratriptana

2 comprimidos de ibuprofeno

1 isqueiro

1 seda

2 protetores de ouvido

1 tubo de ensaio

2 potes

- 2 camisinhas
- 1 abridor de garrafas
- chicletes
- moedas
- 1 necessaire
    - 1 desodorante
    - 1 escova de dentes
    - 2 pastas de dentes
    - 1 sabonete
    - 1 protetor solar
    - 1 pote de creme de pele
    - 1 termômetro
    - 1 aspersor de corticoide nasal
    - 1 pomada para hemorroida e fissura anal
    - 1 pomada para assadura
    - remédios para
        - enxaqueca (4 comprimidos de cloridrato de naratriptana)
        - dor/febre (6 comprimidos de dipirona)
        - inflamação (10 comprimidos de ibuprofeno)
        - azia (10 comprimidos de bala de magnésia)
        - alergia (12 comprimidos de loratadina)
        - afta (1 pomada omcilon-a orabase)
        - dor muscular (10 comprimidos dorflex e 10 comprimidos mioflex)
        - ressaca (4 comprimidos de engov)
        - herpes (10 comprimidos de aciclovir)
        - [preventivo] sífilis e clamídia (10 comprimidos de doxiciclina)
        - [preventivo) hiv (fumarato de tenofovir desoproxila + entricitabina)
- chicletes
- band-aid

88 dias

1 mapa provisória

1 celular

47 placas “eu vou sair da história da arte”

2 estojos com 100 fotografias instantâneas

1 caderno de palavras

1 pasta de documentos [não listas por razões de segurança]

1 caderno de finanças e documentos [não listados por razões de segurança]

2 porros

5 isqueiros

2 correntes de prata [1 com brilhantes + 1 sem brilhantes]

7 óculos escuros

1 bandeira do brasil

2 garrafas vazias de vinho

3 cadernos de artista

4 livros

6 souvenirs da torre Eiffel

2 rosários

1 dinossauro

1 anjo da guarda

1 exu pretor

1 garrafa de anis

1 cigarro branco

1 ouro branco

1 super raro

1 mundo com piercing

1 colombo cagando

1 fita dupla face

4 pilhas

1 borrifador de álcool

1 caixa de máscaras

1 gravata

1 blaser

6 casacos

5 calças

6 regatas [3 pretas + 2 brancas + 1 rosa]

2 camisas pretas

1 camisa social

1 bota

3 tênis

1 perfume Jean Paul Gaultier Le Male

1 agenda de senhas e finanças

1 estojo

- 2 lápis
- 1 apontador-borracha
- 2 borrachas
- 1 caneta de giz de cera
- 10 canetas Bic
- 6 marca-textos

- 2 lixas de unha
- 1 isqueiro

1 saco de filtros

2 potes de maconha com tabaco

1 pacote de tabaco

3 caixas de seda vazias

6 cartões

1 balança

4 pilhas

1 saco de pão

1 pote de whey protein

1 pote de creatina

2 sacos de macarrão

1 saco de granola

1 pote de café

1 pote de manteiga de amendoim

1 geladeira

- 3 bandejas de queijo de cabra
- 8 potes de iogurte
- 12 ovos
- 1 bandeja de morangos
- 4 tangerinas
- 1 suco de laranja
- 4 bandejas de camarão
- 1 saco de batatas
- 6 potes de arroz marroquino
- 1 garrafa de água

2 bandejas de peito de frango

1 pote de xampu

1 pote de enxaguante bucal

1 escova de dentes

1 pasta de dentes

1 placa de bruxismo

1 estojo de placa de bruxismo

4 sabonetes

6 rolos de papel higiênico

1 pote de filtro solar

2 potes de creme hidratante

1 barbeador

5 pentes para barbeador

1 carregador de barbeador

1 estojo de barbeador

1 enema

2 toalhas grandes

2 toalhas de rosto

2 toalhinhas

1 limpador de língua

1 sabonete líquido de rosto

2 travesseiros

2 cobertores

2 lençóis com elástico

3 panos de prato

SONHOS QUE MASTIGAM RESQUÍCIOS

(HUNI-KUIN SAPO)

RAQUEL NAVA

Raquel Nava nasceu em Brasília, DF, em 1981. Utilizando taxidermia e restos biológicos de animais justapostos a materiais industrializados, sua pesquisa artística investiga o ciclo da matéria orgânica e inorgânica e sua relação aos desejos e aos hábitos culturais. A diversidade de sua produção está nos experimentos com técnicas e materiais. Bacharela em Artes Visuais (2007) e Mestre na linha de pesquisa em Poéticas Contemporâneas (2010-12) pela UnB. Aluna da Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires (2005). Trabalhou como tutora e professora à distância de Licenciatura em Artes Visuais da UAB/UnB (2010-17) e como professora temporária no Ida/UnB (2021-23), onde é doutoranda na linha de pesquisa Deslocamento e Espacialidades PPGAV/UnB. Expõe com regularidade desde 2008, tendo realizado mostras individuais em Brasília, no Rio de Janeiro, Lima e Paris. Premiada no 19º Salão Anapolino de Arte e no Transborda Brasília 2018. Finalista no 7º Prêmio Indústria Nacional Marcantônio Vilaça e no 66º Salão Paranaense. Contemplada pelo FAC DF com "Taxidermia Contemporânea: transformações e apropriações" (2017) e "Estomacais: corpos fragmentados e ideias má digeridas" (2021). Indicada ao Prêmio Pipa 2018 e participante do comitê de indicação do Prêmio Pipa 2024.

DAS QUESTÕES, VOL. 21, N. 1, DEZEMBRO DE 2025, P. [486—489].

Sonhos que mastigam resquícios **é um fluxo poético e onírico que mistura delírio, memória e metamorfose. A narradora caminha por um espaço instável – paralelepípedos suspensos, muros ocos, vozes fragmentadas – em meio a ecos de perda, transformação e ironia.**

sonho,
fluxo de
consciência,
lama viva do
mundo.

Hoje caminhava entre paralelepípedos suspensos no ar, podiam afundar a cada pisada.

Parei e olhei para baixo, descansava no meu atraso.

Caminho e os paralelepípedos caem. Surge um muro de barro oco.

— "Com licença, senhor. Poderia me dizer onde fica *Massachusetts* fora do meu mapa astral?"

Bem ou mal, o caminho virá ondulante de frágeis mortais. Viciosos mortais. Aquilo e aquilo outro.

— “Levou tudo, minha filha.
Não sobrou nem meados do século XX.
Fugiu segurando nos dentes um pente.”

(Fingiu que nem me viu, fingiu ser eu.)

Não escutei o choro do sapo, sutil foi o tato na sola do pé, me senti uma recém nascida. Nasci sem esmeraldas, apenas com a dor do vermelho. Finjo. Sou eu. E você e você e você também.

Me disse que viesse só, que se eu quisesse, então eu queria. O futuro existiu, imaginei tudo.

Dancei girando até perder o sentido. Nunca fez sentido girar, o mundo em movimento. Escove os dentes e pede perdão. Violenta o medo e pede desculpa. Ali onde me esperavam, eu sobrevivia.

O lodo na pele deslizante de sapo, a língua do outro lado. O ar circulou e voltou.

O urso do sonho no corpo vil, estampas estreladas e mutantes, substância renal.

4 - Medir apenas o calo pendente

— “Ouviu falar de abril?”

Abre as pernas e cala os dentes. Vigia a porta enciumada. Verruga vergonhosa. Pobre escala.
Jaca podre. Abacate podre. Purê podre. A vida brota e se renova. Nada como um dia após o outro.

FIGURA 1
POEIRA #3, RAQUEL NAVA, 2018. FOTOGRAFIA DIGITAL.

CORRENTE SEM FIM

REGINA DE PAULA

Artista e professora titular do Instituto de Artes (DLA/Iart/UERJ) e da Linha de pesquisa Arte, Experiência e Linguagem (PPGArtes/UERJ). Suas investigações partem da experimentação artística, envolvendo questões fundadoras da cultura e da própria existência.

reginadepaula.com.br / vimeo.com/reginadepaula / http://lattes.cnpq.br/7085972931110687

DAS QUESTÕES, VOL. 21, N. 1, DEZEMBRO DE 2025, P. [490—498].

Corrente sem fim entrelaça palavras e frases de escritores judeus e árabes, compondo uma sequência contínua que aproxima diferenças e tensiona conflitos. A montagem cria um território em que a linguagem se converte em ponte e espaço de partilha.

montagem; palavra; imagem; arte contemporânea.

A arte é a tábua que, após o naufrágio, salva alguém.

— Constantin Brancusi

mas como? onde?

como não percebemos isso antes?

o dia de ontem que já passou

está acontecendo conosco?

mas não é possível

como começa o amor, e como desaparece e morre?

ai de quem sonha!

eu parei de contar os meus sonhos faz tempo

estamos transformados em fantasmas

um dia seremos o que queremos

e a noite ainda seria longa

não consigo nem explicar o porquê

uma tatuagem marcada bem fundo em nós

um medo oculto

como um vaso cuja água foi derramada

uma língua antijatos, anti-insetos brilhantes de prata

é só delírio meu, então!

você está vivo?

eles nos separaram um do outro

há muito tempo que parei de tentar compreender

mas vem de dentro de nós?

o nosso mar e as nossas areias

e uma após outra morreram as palavras

numa cidade vazia de tudo, exceto da morte

uma manhã como todas as outras

uma trégua de cinco minutos em nome do café

nada mais nos assombra

onde estão os artistas?

não sentes que um mundo se desmoronou

a escuridão caiu sobre todos

mesmo que eu lá vá não poderei impedi-lo

te declaram morto

ando para me ver andando

estou escrevendo meu silêncio

mais é impossível!

desliguei o telefone sem saber o que fazer

estou gaguejando um grito

e onde está o nosso país?

se você ouvir o ruído do míssil, então está vivo

não, não é possível mais

como pode o amor viver com medo e sem poesia?

vinha de um país onde não existe tal palavra

ele soube o nome dela e a deixou partir

nada se parece com o amor, exceto o amor

e eu como sou?

somos essa memória

perdi a noção do tempo

como eu amava este lugar

onde você estava?

escavando uma estrada para a luz do dia

o que aconteceu?

o sino acabava de tocar

o remorso começou a me corroer

decidi preencher o vazio com o vazio

mas como chegar à cozinha?

a voz do amor é abafada pelo som da morte

eu já não passava de cinzas

guerra no mar, agitação na terra

uma indigestão de ira da alma

simplesmente tudo lhe parecia uma loucura

dois mil anos de longe

a história não é subornável?

eu desejei nunca ter entendido

as folhas secam sobre a terra

a gente desta cidade está condenada

onde temos razão, flores não podem crescer

uma garrafinha para lavar o rosto

um profundo silêncio reinava em toda a casa

de agora em diante, não teremos nada a perder

água, mamãe, água!

o barulho dos aviões é ensurdecedor

quando esse longo dia vai acabar?

que lugar é este?

o melhor do mundo é a água

o deserto está em todos os lugares

aqui ficaremos

somos escravos dessa memória

aprendi a ler as páginas do mar

um crepúsculo para o crepúsculo

pensem bem se isto é um homem

sua última palavra foi meu nome

um dia serei o que quero

os outros jamais saberão

é sono, mas não é descanso

uma tristeza invisível

e sou e não sei quem sou

pena, éramos uma boa invenção

contudo este é meu nome secreto

você mesmo é uma prisão

nossas feridas são nossos nomes

eu quero bagunçar a Bíblia

era uma noite estranha

o mundo de fora encolheu

e eu não quero saber

ela morreu e permaneceu viva

era um silêncio terrível

o mar inteiro é embalado por bombas perdidas

uma onda de mar na minha mão

lá dentro agora cantavam com tristeza

o que está acontecendo?

a luz parou de fluir

um avião passa sobre a figueira

nada vai adiantar

como um muro sobre os vossos peitos

do homem vieste e ao homem retornarás

eu quero tanto bagunçar a Bíblia

a morte é grande e definitiva

eu não tenho mais corpo

não me faça falar muito

faça de cada barricada um país

ele a ouviu chorar quase em silêncio

o sono se acostumou ao som da morte

odiar e perdoar, lembrar e esquecer

ele se lembrou do rosto de sua mãe

a noite se instalou sobre a cidade

o destino é outro nome para fatalidade

nunca esquecerei aquela noite

eu seguia minhas palavras e elas me seguiam

qual o nome dessa coisa?

um prédio engolido pela terra

ele não sabe e eu não sei

o homem não tem um tempo

o mapa não é a resposta

nunca vou me perdoar

de onde veio sua memória?

meus olhos tinham se aberto e eu estava só

estou com um mau pressentimento

sei que não possuo documentos para provar o que estou dizendo

a memória é uma ferida na alma que nunca fecha

imortalidade é uma ilusão dos vivos

não sei como sobrevivi

de repente, superamos o medo e a morte

um deles não verá o dia

irmão, isso é inacreditável

só peço que me escutem!

os privados de pátria têm pátria

a única língua que entendemos é a força bruta

na verdade, nada assusta

volte aqui no próximo inverno

tentei me desvencilhar do meu assassino invisível

as chuvas vão continuar

até quando?

não quero escutar

mas tais garantias existem?

foram, simplesmente, tragados pela noite

repentinamente, os pássaros se aquietaram

não espere misericórdia de ninguém

dissemos que iríamos embora

como vou saber?

quem espera pela morte não conhece o sono

derramam o sangue e depois as lágrimas

minha mãe não conta mais as suas memórias remotas

vocês roubaram o cheiro do meu pai

entre a dignidade e os escombros

uma sombra passageira

e de repente fez-se silêncio

envergonhado estou

o que restou para ver?

que o nosso fim será mais amargo e assustador

nossa permanência é uma vitória

que mais direi

Instigada pela chamada para esse dossiê, pensei imediatamente em criar uma versão de *Corrente sem fim*, trabalho iniciado em 2023, quando, inspirada na *Coluna sem fim*, de Brancusi, comecei a moldar manualmente uma corrente com elos feitos de textos impressos de literatura e poesia árabe e hebraica, alternados em suas línguas originais.

Para estas páginas, pressionada pelo prazo, empreendi uma pesquisa frenética por livros de autores árabes e judeus traduzidos para o português, tanto em publicações quanto na internet, a fim de criar essa nova corrente com palavras extraídas livremente dos seguintes autores: A. B. Yehoshua, Ahmed Dahbur, Aharon Appelfeld, Amos Oz, David Grossman, Dima Wannous, Elias Khouri, Elie Wiesel, Etgar Keret, Ghassan Kanafani, Hanan Awad, Hassan Al-Qatrwi, Layan Abu Al-Qumsan, Mahmud Darwich, Mois Benarroch, Mustafa Al-Nabih, Nasser Rabah, Nima Hassan, Primo Levi, Samih Al-Qasim, Tal Nitzán, Tawfiq Zayyad, Uri Orlev e Yehuda Amichai.

Agradeço aos escritores e a seus tradutores terem tornado possível meu trabalho.

ART COMPUTATIONNEL, NATURE ET INTELLIGENCE ARTIFICIELLE

EXPLORER LE POTENTIEL DE COEXISTENCE

SUZETE VENTURELLI

Suzete Venturelli é Professora Titular na Universidade de Brasília (UnB) e atua nos Programas de Pós-Graduação em Artes Visuais (UnB) e Design (UAM), sendo pesquisadora bolsista CNPq (nível 1B) e Presidente da Associação Nacional de Arte e Tecnologia. Sua formação inclui Pós-Doutorado (USP, 2014), Doutorado em Artes e Ciências da Arte (Sorbonne Paris I, 1988) e Mestrados na França (Paris I e Montpellier III). Desde 1986 na UnB, atuou na coordenação de cursos, fundou o Programa de Pós-Graduação em Arte (1991) com foco em Arte e Tecnologia da Imagem e coordenou o Medialab/UnB. Sua produção abrange Performance, Intervenção Urbana, Arte Computacional, Arte e Natureza, Realidade Virtual, Imagem Interativa, e Design. Publicou livros como Arte Computacional (2017) e Arte: espaço_tempo_imagem (2004). Coordenadora dos Encontros Internacionais de Arte e Tecnologia (#.ART), participou da curadoria de exposições como Cinético_Digital (2005) e Visual Music (2016) e recebeu prêmio do Programa XPTA.LAB, do Ministério da Cultura, dentre outros.

DAS QUESTÕES, VOL. 21, N. 1, DEZEMBRO DE 2025, P. [499—507].

L'Art Computationnel, la Nature et l'Intelligence Artificielle forment un champ d'exploration artistique et conceptuel en pleine expansion. Cet article examine le potentiel de coexistence entre ces domaines, analysant comment l'Intelligence Artificielle permet de représenter la complexité de la Nature à travers des œuvres générées par algorithmes. De même, la Nature inspire le développement de modèles computationnels, ouvrant de nouvelles perspectives pour la création et la compréhension des systèmes vivants. L'Art Computationnel repousse les frontières des arts visuels en intégrant des éléments interactifs et immersifs, tout en questionnant les enjeux sociopolitiques et éthiques de la société numérique. Il se positionne ainsi comme un espace critique face aux abus technologiques, exposant les problématiques de surveillance, d'inégalités numériques et de consumérisme excessif. À travers la subversion des récits dominants et l'esthétique de l'erreur, il révèle les limites et vulnérabilités de la technologie. En combinant Nature, Intelligence Artificielle et Art Computationnel, cette approche propose une nouvelle perception du lien entre humain, machine et environnement. Elle interroge les notions d'autonomie et de co-création, où l'intelligence artificielle devient un outil d'inspiration artistique, sans remplacer l'intention créative humaine. Cette convergence invite ainsi à repenser notre relation au monde naturel et à la technologie, en favorisant un dialogue éthique et esthétique.

art computationnel, intelligence artificielle, nature, coexistence.

Le potenciel de coexistence

L'intersection entre l'Art Computationnel, la Nature et l'Intelligence Artificielle suscite un intérêt croissant dans le domaine artistique contemporain. Dans cet article, nous explorons le potentiel de coexistence entre ces trois domaines, cherchant à comprendre comment ils peuvent s'entrelacer et s'influencer mutuellement. Nous étudions les différentes façons dont l'Art Computationnel utilise l'Intelligence Artificielle pour explorer et représenter la Nature, telles que les algorithmes d'apprentissage automatique et les réseaux neuronaux artificiels. Nous analysons comment ces approches permettent la création d'œuvres d'art générées par ordinateur qui capturent la complexité et la beauté des phénomènes naturels.

De plus, nous discutons de la manière dont la Nature peut inspirer le développement d'algorithmes et de modèles d'Intelligence Artificielle, permettant des avancées dans la simulation et la compréhension des systèmes naturels. En explorant le potentiel de coexistence entre l'Art Computationnel, la Nature et l'Intelligence Artificielle, nous soulignons l'importance d'un dialogue interdisciplinaire et créatif entre les artistes, les scientifiques et les technologues. Cette interaction peut non seulement conduire à de nouvelles formes d'expression artistique, mais aussi à une meilleure compréhension et appréciation de la complexité et de l'interconnexion entre l'art, la nature et l'intelligence artificielle.

Contextualisation artistique

L'Art Computationnel est une forme d'expression artistique qui utilise la technologie digital comme moyen de création et de production dans une perspective esthétique. Il gagne de plus en plus en importance dans le paysage artistique contemporain, stimulé par des questions sociales, de connaissance et politiques, ainsi que par l'intégration croissante de l'art à l'ère numérique. La technologie informatique a ouvert des possibilités artistiques expérimentales qui se sont développées dans les années 1980, offrant aux artistes des ressources pour explorer leur imaginaire. À travers la création d'algorithmes artistiques, de gameart, de réalité virtuelle/augmentée, d'intelligence artificielle (SANTAELLA, 2023) et d'autres technologies, les artistes explorent et cherchent à créer des œuvres qui transcendent les limites conventionnelles des arts visuels, en incorporant des éléments interactifs, immersifs et en constante évolution technique (image 1). Pour exécuter le code de visualisation de l'image 1, il faut utiliser le P5.JS (https://p5js.org/).

```
function setup() {
 createCanvas(windowWidth, windowHeight);
 background(0);
}

function draw() {
 if (mouseIsPressed) {
  let size = random(10, 50);
  let r = random(255);
  let g = random(255);
  let b = random(255);

  fill(r, g, b, 150);
  noStroke();
  ellipse(mouseX, mouseY, size, size);
 }
}
```

L'Art Computationnel a rompu avec les techniques audiovisuelles traditionnelles, laissant place à des inquiétudes et à l'interactivité. Il a permis la création d'environnements virtuels, d'installations interactives, de performances numériques, de projections et d'interventions urbaines. L'interactivité et la participation du spectateur sont des éléments clés de cette forme d'art, offrant une expérience immersive et engageante. De plus, l'Art Computationnel a repoussé les frontières de l'expression artistique, permettant la convergence avec d'autres domaines de

connaissance tels que la science, la technologie et les mathématiques contemporaines (image 2). Pour exécuter le code de visualisation de l'image 2, il faut utiliser le P5.JS (https://p5js.org/).

```
function setup() {
 createCanvas(windowWidth, windowHeight);
 background(255);
}

function draw() {
 // Le dessin ne se produit que lors du clic de la souris.
}

function mousePressed() {
 let numPetalas = int(random(5, 10)); // Número aleatório de
pétalas
 let tamanho = random(20, 60); // Tamanho da pétala
 let angulo = TWO_PI / numPetalas; // Ângulo entre pétalas
 let corPetala = color(random(255), random(255),
random(255), 150);

 push();
 translate(mouseX, mouseY);
 for (let i = 0; i < numPetalas; i++) {
  rotate(angulo);
  fill(corPetala);
  noStroke();
  ellipse(0, tamanho / 2, tamanho, tamanho * 2);
 }
 pop();
}
```

Il a dialogué et continue de dialoguer avec des questions telles que l'intelligence artificielle, la réalité augmentée, les réseaux sociaux et la culture numérique, dans une perspective de critique consciente. L'accessibilité technologique a également contribué à la critique. Il est désormais possible de créer et de partager des œuvres computationnelles avec de nombreuses personnes. Les plateformes en ligne et les réseaux sociaux augmentent la visibilité et la diffusion de ces œuvres, permettant une portée mondiale et une interaction plus large avec le public.

La poétique

Dans ce contexte, l'Art Computationnel est devenu une forme poétique artistique pertinente, qui reflète les transformations de la société numérique contemporaine. Il a remis en question les concepts traditionnels de l'art, stimulé le dialogue entre technologie, culture et créativité, et offert de nouvelles perspectives et expériences esthétiques au public.

Aujourd'hui, un autre aspect extrêmement important de l'Art Computationnel (VENTURELLI, 2017) est qu'il s'est révélé puissant pour la critique et la réflexion sur les abus de la technologie, car il connaît les rouages de la structure de la société numérique. À travers leurs créations, les artistes abordent des questions telles que la surveillance de masse, les fuites de données, la manipulation de l'information, les inégalités numériques, la perte de la vie privée et la dépendance excessive à la technologie.

Une des formes de critique utilisées par l'Art Computationnel est la déconstruction des récits et discours dominants et colonisateurs liés à la technologie (ARANTES, 2017). Les artistes subvertissent et remettent en question les idées promues par les grandes entreprises technologiques, révélant les impacts négatifs et les conséquences indésirables de leurs pratiques. À travers des œuvres interactives et immersives, ils offrent une perspective critique et provocante, amenant le spectateur à réfléchir sur les abus et les problématiques présentes dans le monde numérique.

De plus, l'Art Computationnel peut également dénoncer le manque d'éthique dans le développement et l'utilisation de la technologie. À travers des projets artistiques, les artistes exposent les violations des droits de l'homme, l'exploitation des ressources naturelles (SILVA; VENTURELLI, 2022), le travail précaire et d'autres questions liées à la production et à la consommation de dispositifs électroniques. Ils sensibilisent sur les conditions de travail dans les usines de technologie, les impacts environnementaux de l'industrie numérique et les inégalités sociales aggravées par la technologie.

Une autre approche utilisée est la création d'œuvres qui stimulent le questionnement et la réflexion critique de la part du public. À travers des installations, des performances et des expériences immersives, les artistes créent des environnements qui exposent les abus et les problématiques technologiques, invitant le spectateur à s'impliquer de manière émotionnelle et intellectuelle. Ces œuvres peuvent générer un malaise, un inconfort et des questionnements, stimulant la recherche

d’alternatives et de transformations dans la relation avec la technologie.

L’Art Computationnel explore profondément l’esthétique de l’erreur et de la défaillance technologique en tant que forme de critique. À travers les glitches, les bruits et les distorsions, les artistes mettent en évidence les imperfections et les limites de la technologie, en contraste avec la recherche constante de la perfection et de l’efficacité. Cette approche subvertit l’idée selon laquelle la technologie est infaillible et met en évidence les fragilités et les vulnérabilités qui lui sont inhérentes (image 3). Pour exécuter le code de visualisation de l’image 3, il faut utiliser le P5.JS (https://p5js.org/).

```
function setup() {
 createCanvas(windowWidth, windowHeight);
 background(0);
}

function draw() {
 if (mouseIsPressed) {
  let x = mouseX + random(-10, 10);
  let y = mouseY + random(-10, 10);
  let w = random(10, 50);
  let h = random(10, 50);
  let r = random(255);
  let g = random(255);
  let b = random(255);

  fill(r, g, b, random(100, 255));
  noStroke();
  rect(x, y, w, h);

  // Ajoute des lignes aléatoires pour l’effet de glitch
  stroke(r, g, b);
  strokeWeight(random(1, 3));
  line(random(width), random(height), random(width),
random(height));
 }
}
```

L’Art Computationnel critique également les abus de la technologie en exposant, en questionnant et en réfléchissant aux aspects problématiques, éthiques et sociaux de la société numérique actuelle (REIS; VENTURELLI; PRADO, 2019). À travers leurs créations artistiques, les artistes incitent au changement, sensibilisent le public et favorisent un regard plus critique.

Considérations finales

Le texte a cherché à présenter quelques réflexions sur le potentiel poétique et réflexif de l'Art Computationnel, de la Nature et de l'Intelligence Artificielle, en explorant le potentiel de coexistence entre ces domaines. En combinant des éléments naturels, la technologie et l'intelligence artificielle, les œuvres ont généré une expérience esthétique et poétique unique, ouvrant de nouvelles perspectives sur notre relation avec la nature et la technologie.

L'Art Computationnel s'est révélé une puissante forme d'expression pour transcender les frontières entre l'homme, la machine et la nature. Les artistes ont utilisé les possibilités offertes par l'intelligence artificielle pour créer des œuvres qui reflètent et interagissent avec les processus naturels. Les algorithmes et les modèles basés sur l'intelligence artificielle ont été intégrés dans les œuvres pour générer des formes, des motifs et des mouvements qui imitent et dialoguent avec les éléments naturels.

Cette exploration du potentiel de coexistence entre l'Art Computationnel, la Nature et l'Intelligence Artificielle a conduit à des réflexions sur notre perception de la nature et notre relation avec les technologies émergentes. Les œuvres ont remis en question les dichotomies traditionnelles entre nature et technologie, en soulignant la possibilité d'une interaction harmonieuse et créative entre ces domaines apparemment opposés.

En intégrant l'intelligence artificielle dans le processus de création artistique, les artistes ont également exploré les limites de l'autonomie et de la créativité humaine. Les œuvres ont mis en évidence la co-création entre l'homme et la machine, où l'intelligence artificielle devient un outil d'inspiration et d'expérimentation artistique, mais où la vision et l'intention de l'artiste restent primordiales.

l'Art Computationnel, la Nature et l'Intelligence Artificielle offrent un terrain fertile pour explorer le potentiel de coexistence et d'interaction entre l'homme, la technologie et l'environnement naturel. Cette exploration ouvre de nouvelles voies pour repenser notre relation avec la nature et repousser les limites de la créativité artistique. Avec une approche éthique et réfléchie, cette convergence peut conduire à des réalisations artistiques et technologiques qui célèbrent la beauté et la complexité du monde naturel tout en embrassant les possibilités offertes par l'intelligence artificielle.

Références bibliographiques

SANTAELLA, Lúcia. *A inteligência artificial é inteligente?* São Paulo, Grupo Almedina, 2023.

ARANTES, Priscila. *Délocalités, translocalités et activisme dans l'art électronique et biomédiale latino-américain.* Disponível em: https://journals.openedition.org/artelogie/1453. Acesso em10 de dez. de 2022, 2017.

REIS, Artur Cabral.; Venturelli, Suzete e Prado, Gilbertto. *Signals detected between biological and machinic.* IN: DATJournal. Disponível em: https://datjournal.anhembi.br/dat/article/view/152. Acesso em15 de set de 2019.

SILVA, Teófilo Augusto e Venturelli, Suzete. *Reflorestamento_Já*. IN: Revista da Pós Graduação em Artes Visuais, da UNB, 2022.

VENTURELLI, Suzete. *Arte Computacional*. Brasília, Edunb, 2017.

ENCONTRO

ENSAIO SENSORIAL ESCRITO

THAÍS COSTA OLIVEIRA CALHEIROS

Thaís Oliveira é artista visual e arte-educadora residente no Distrito Federal. Explora principalmente as linguagens da escultura, do desenho, da fotografia e da escrita, investigando questões como movimento, gestualidade, materialidades naturais e suas formas. Possui dupla habilitação em Artes Visuais pela Universidade de Brasília e título de mestra em Artes Visuais pela mesma instituição. Participa de exposições coletivas e individuais em Brasília desde 2013.

DAS QUESTÕES, VOL. 21, N. 1, DEZEMBRO DE 2025, P. [508—510].

A proposta é uma entrega, feita em fugazes linhas. Texto tanto breve quanto repentino, encadeando palavras e sensações que me tomaram por assalto ao deparar com a chamada: "PROCURA-SE O AQUI".

ponto,
toque,
corpo,
fôlego.

Aqui, este espaço solitário entre as costelas, o caminho do sopro antes de exalar-se pela boca, aqui, este trajeto insólito até o ar, até o a, a enunciação, a anunciação. Mal sabiam que também eu procurava o aqui, desesperadamente, sem haver me dado conta da necessidade sempre crescente de apontá-lo. Saltou, abrupto, “presente!”. Este ponto suave que chama a ponta do dedo a suavizar a estreiteza da garganta. Aqui.

PREVISÃO

THAYS UKAN

Graduada em artes visuais (2014) e em geografia (2021) pela Universidade Federal do Paraná. Tem mestrado em geografia (2024) pela mesma instituição e sua pesquisa relacionou os campos da arte e da geografia através de uma discussão conceitual e prática a respeito do gesto. É astróloga com formação em astrologia tradicional, técnicas de previsão, astrologia mundana e astrologia horária. Atuou como mediadora e oficineira no setor educativo do Museu Oscar Niemeyer e, desde março de 2024, integra a equipe do programa Gente Arteira da Caixa Cultural de Curitiba.

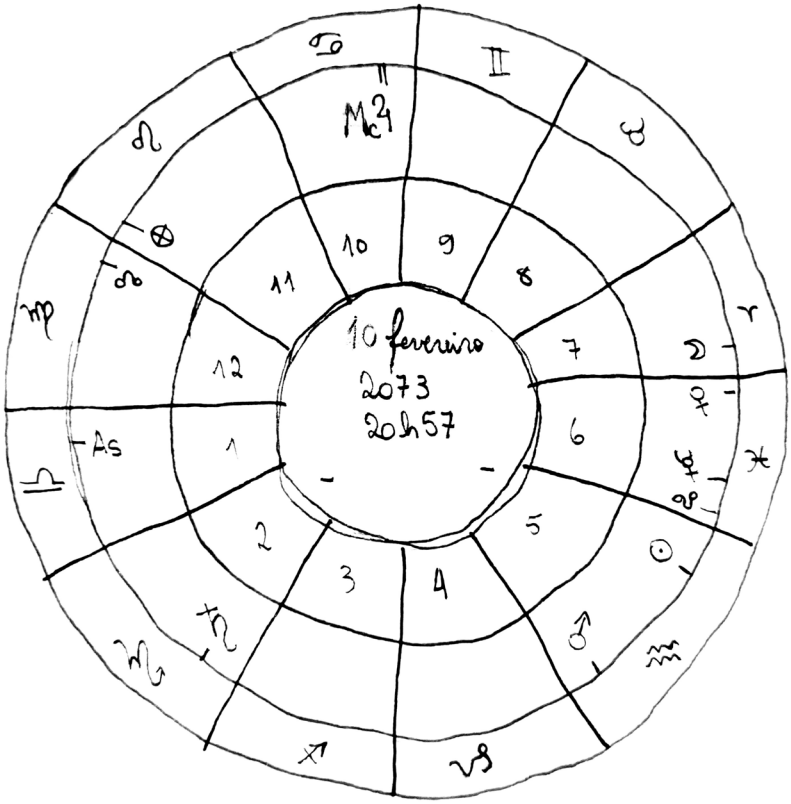
DAS QUESTÕES, VOL. 21, N. 1, DEZEMBRO DE 2025, P. [511—517].

Falar sobre o futuro é como falar sobre o passado: acontece no presente. Este ensaio é uma previsão; uma reflexão sobre o tempo e o espaço; sobre a observação do céu: sobre ser e estar. A astrologia é um saber repleto de mistérios, uma linguagem capaz de traduzir tempo e espaço com muita precisão e, também, com muita poesia. Existe uma relação íntima entre a poesia e a tradução do céu que é dada, possivelmente, pela nossa capacidade de associar as formas do mundo através das similitudes. Enheduana, princesa nascida no império Acádio durante o século XXIII a. C., situado na Mesopotâmia, considerada a primeira escritora da humanidade tendo textos atribuídos a sua autoria, era poeta e dedicava suas palavras a Inana, rainha do céu, aquela que conhecemos hoje como o planeta Vênus. Carregando o conhecimento da teoria das assinaturas e das similitudes, como Enheduana, Virgílio, Fernando Pessoa, e tantas e tantos poetas, somos capazes de unir o céu e a terra, de encontrar o mistério que preenche a língua, de tornar as coisas do mundo que, são aparentemente incompreensíveis, em inteligíveis. Este ensaio é uma tentativa de restituir a palavra ao seu lugar de mistério e magia e, para isso, o acaso me mostrou uma data no futuro. É sobre este céu de uma noite que está a 48 anos de distância daqui, que escrevi, traduzindo elementos que compõem um mapa astrológico que aponta caminhos, direções, temperaturas, regiões, formas e humores. Sem palavras fechadas ou definitivas, a tentativa é a de pintar uma paisagem que atravessa o corpo, que nos conecta entre corpos, entre tempos e espaços, que nos conecta em um instante.

astrologia,
instante,
poesia.

Eu queria conseguir te pedir para me dizer uma data, mas estamos distantes e talvez eu ainda não te conheça. Agora são 20h57 e o tempo passa e eu quero te contar sobre o futuro. Faz dias que eu tento encontrar uma solução, que eu tento encontrar uma data que viva no futuro e que me chame e que me diga: fale sobre mim. Sem sucesso, hoje, decidi pegar o livro que estava mais próximo de mim: pesadamente apoiado sobre a mesa perto de uma garrafa de água, não precisei esticar os braços, mas com os dedos, corri algumas folhas e abri aleatoriamente na página 73 do livro "*Hinos a Afrodite e outros poemas - Safo de Lesbos*".

Assim ficou decidido: o futuro do qual eu vou te contar, hoje, está no dia 10 de fevereiro de 2073, às 20h57. Isso porque comecei a te escrever no dia 10 de fevereiro de 2025, às 20h57. O 2073 poderia ser 3073, 7300 ou qualquer outra variação desse número, mas escolhi 2073 porque, talvez, eu esteja viva neste dia. Talvez você também.



No mapa o ascendente está em libra. O ascendente é o ponto que espacializa o mapa, que nos localiza, que localiza todos os planetas em relação ao nosso corpo. O ascendente em libra mostra que este é um mapa noturno, que tem quase todos os planetas abaixo da linha do horizonte: acima, mas se pondo, está a Lua; acima e cravado no ponto mais alto do céu, está o Júpiter. Os outros planetas estão abaixo da linha do horizonte, incluindo o Sol. Dos luminares - Sol e Lua - a Lua está fortalecida: é nosso olho esquerdo que alcança o limite da paisagem, que carrega luz. Em mapas preditivos a Lua é fundamental porque ela tem o passo mais rápido do céu, é o astro mais próximo da Terra. Em um dia a Lua caminha em média 13 graus, muda de signo a cada dois dias, de fase todas as semanas e visita todos os outros planetas: em encontros e olhares. A Lua é a alma do dia, conta sobre o humor, sobre as dinâmicas, sobre como está o clima; ela vai costurando o céu, levando os assuntos de um planeta para outro. Ela é um pouco o nosso corpo, nossa emoção, mas por estar no sétimo setor do mapa, quase se pondo, também pode ser lida como o outro, como as pessoas com as quais nos relacionamos e temos parceria, pode ser lida como nossas inimigas e inimigos declarados. Essa Lua também sou eu, que traduzo o mapa e te escrevo agora. E também é você, que lê o que eu escrevo. As coisas na astrologia dependem do contexto, dependem do ponto de vista, dependem de quem lê: de mim e de você.

No dia 10 de fevereiro de 2073 a Lua estará na fase nova, ganhando luz e calor, em um signo de fogo que é quente e seco, expansivo, desses que tendem para cima. Seus últimos encontros foram com o ascendente, com o meio do céu e com o Júpiter: prateada, a pequena deusa sente o corpo aumentar e a pele vai esticando lentamente. Seu rosto pálido aparece corado porque o sangue corre rápido dentro do pequeno e quente corpo e se acumula na cabeça. Um corpo jovem, cheio de energia, disposto e curioso. Os olhos são importantes e saem do horizonte em direção ao ponto mais alto do céu: levanta a cabeça, olha para cima, e vê brilhando azulada uma enorme estrela errante: Júpiter, no signo do caranguejo. Ele, nesse signo, fica exaltado, fértil, úmido, bondoso. Ele recebe o olhar da pequena deusa e retorna, amavelmente, com palavras de proteção. A Lua arrasta cada palavra pelo caminho que segue e desvia os olhos de cima para baixo: do Júpiter, vê de relance o Marte no signo de aquário.

É o Marte que dá as ordens para a Lua, porque é como se ela estivesse na casa dele, mas sem ele. O Marte diz, à distância: vá mais rápido, mude a ordem das coisas, não seja tão cautelosa, seja mais incisiva, não desvie assim os olhos, fale mais alto, abra as mãos, corra!

No mapa o ascendente está em libra. O ascendente em libra mostra que a Vênus é o corpo, que a Vênus é o dia. Ela, no signo de peixes, está exaltada. A Vênus é a Afrodite, para quem Safo escreveu um hino, que está agora em um livro traduzido para o português, na minha mesa, perto de uma garrafa de água. Ela nasceu da espuma do mar e em algum momento foi transformada em peixe com o seu filho para fugir de um titã. A Vênus ama o signo de peixes e ali ela se exalta, talvez, porque lembre do seu nascimento e da sua fuga.

Ela, em peixes, dirige-se ao Saturno no signo do escorpião formando um trígono. É como se se olhassem com o canto dos olhos, sem obstáculos, penetrantes. Escorpião dá exílio para a Vênus e por isso, a sensação da deusa é de estar nesse mar que ela tanto ama, mas é de noite, o mar está escuro, barulhento e cheio de pedaços cortantes de conchas, profundo e revirado, com águas-vivas que queimam a pele. Hesíodo, o poeta, escreveu que a Vênus nasceu da espuma do mar formada pelos órgãos genitais de Urano que foram cortados por Saturno (2022). Libra, o ascendente do mapa, esse ponto que localiza, além de ser domicílio da Vênus, é o signo que dá exaltação para o Saturno. Existe uma ligação entre a Vênus e o Saturno, entre a pequena benéfica e o maior maléfico do céu, que é dada pelo signo de libra. Quer dizer, então, que o dia 10 de fevereiro de 2073 será um pouco a Vênus em peixes, e um pouco o Saturno em escorpião: como um ser fleumático, frio e úmido, subterrâneo, aquático, profundo e obscuro, abissal, as horas correm pontiagudas.

Vênus de casa 6, Saturno de casa 2: as casas são esses setores do mapa que mostram assuntos que são importantes para a gente. Cada casa trata de um tema: a casa 2 sustenta o ascendente (que é a casa 1), ela é o chão que o corpo pisa, o alimento que sustenta, a roupa que veste, os bens que são fruto do trabalho e que vamos adquirindo ao longo da vida. O Saturno é considerado um maléfico porque é estéril; ele mingua o que toca, é muito seco e nada vinga sob a sua foice; ele é o senhor do tempo, um limite, a morte. Na casa 2, uma casa de sustento, de recursos, Saturno aparece como uma rocha, enorme, um buraco: uma caverna. Em aspecto com a Vênus na casa 6, Saturno faz pesar o próprio corpo e cria muco no peito: nesse dia, o pulmão vai respirar lento, pesado, cheio de umidade.

O Mercúrio está em peixes e reforça a umidade. Ele cria uma forma desviada de pensar e resolver problemas: A cabeça quente da Lua: borbulha.

E o Sol. Ele, que é o ponto de referência, está exilado. Distante da própria casa, já abaixo do horizonte, dá espaço para a Lua governar. Este mapa é noturno e o Sol não é visto, ele já se pôs, não ilumina nada além da Lua, está enfraquecido.

Nós vivemos sob o tempo do Sol, mesmo durante a noite. O seu ritmo marca as estações, os dias. Seu movimento diário é de um grau e, em mais ou menos 365 graus caminhados, convencionou-se a passagem de um ano. Daqui até o ano 2073 são 48 anos: são aproximadamente 17.520 graus caminhados pelo Sol. Escrevo assim: *caminhados* pelo Sol, sabendo que quem caminha mesmo, é a Terra. Nós somos o ponto de referência. São os nossos olhos que cruzam o céu: vivemos na Terra, olhamos para o céu. E daqui temos a impressão de ver o Sol se pôr e nascer, de planetas indo e voltando. Vemos essas luzes que, possivelmente, são as coisas mais distantes que nossos olhos são capazes de tocar. É curioso como olhar para o céu, é como encarar de frente o espaço e o tempo: Olhar para uma estrela é aceitar e amar a distância, aceitar e amar aquilo que ainda não existe ou que já não existe mais. A Vênus está a 1.282 segundos-luz de distância da Terra; Sirius, a estrela mais brilhante do céu noturno, está a 8,6 anos-luz de distância da Terra; Earendel é a estrela mais distante já observada da Terra e está a 12,9 bilhões de anos-luz de distância de nós. Anos-luz é uma unidade de medida de distância. O fóton é uma partícula tão rápida e, ainda assim, são necessários bilhões de anos de distância percorridos pelo espaço para que nós possamos ver essas luzes.

Olhar para uma estrela me faz pensar sobre quando eu não existia. Sobre quando você não existia. Sobre quando deixarmos de existir. Olhar para uma estrela me ajuda a alcançar o futuro e o passado no mesmo instante. Olhar para uma estrela é encarnar o próprio instante: estar aqui, hoje, conversando com você.

Referência Bibliográfica

HESÍODO. *Teogonia*. Trad. e Intro.: Christian Werner. 2ª ed. São Paulo : Hedra, 2022.

ILHA CORPO VIVO

WILNÊS HENRIQUE

Wilnês Henrique é artista, economista e socióloga. Além do desenho e da aquarela, explora a pintura, impressão, instalação, escrita e audiovisual. História, memória e tempo presente, um olhar atento ao outro e ao seu entorno, e questões sensíveis como a destruição ambiental ganham diferentes formas de expressão em seu trabalho. Desde 2020, participa regularmente de cursos livres, ateliês, grupos de estudos e criação, residências e exposições coletivas.

DAS QUESTÕES, VOL. 21, N. 1, DEZEMBRO DE 2025, P. [518—532].

O texto descreve minha conexão íntima com um parque – fragmento remanescente do bioma Cerrado no espaço urbano de Brasília no século XXI – que se torna uma "ilha corpo vivo", marcada por agressões e degradações.

Observo com dor e reflito sobre a exploração da Terra e da natureza, em que as paisagens se tornam espaços de resistência e regeneração mas também de vulnerabilidade e sofrimento, e sobre a crueldade do capitalismo, que destrói sem remorso vidas e territórios.

ilha corpo vivo, cerrado, destruição ambiental, urbanização predatória.

Procurei por Bernardo Sayão nos buscadores de localização da internet. Nome não encontrado. Sei que ele está aqui. O parque e eu somos vizinhos há nove anos.

O parque já estava aqui quando cheguei. Dizem que desde 2002. Acho que está há bastante mais tempo, alguns milhares, milhões de anos. Ele é muito, muito mais velho do que eu, que estou de breve passagem.

Faz algum tempo que acho que ele é uma ilha. Não apenas um lugar, um território. Uma ilha corpo. Uma ilha corpo vivo. Ao seu redor, um fluxo constante, não de água, de carros, delimita suas fronteiras. Um mar – de gentes, suas moradias, suas atividades – vai se estendendo para além desse fluxo.

Esse corpo é profundo. Suas profundezas são rochas de idade que se estende de 545 milhões a 1 bilhão de anos, quando há as primeiras evidências diretas de vida multicelular, e de 1 a 1,6 bilhão de anos. Contatos entre quartzitos médios e metarritmitos arenosos do Grupo Paranoá, formado nos períodos meso e neoproterozoico, como classificam os especialistas.

Esse corpo profundo é também poroso e permeável. Deixa penetrarem e fluírem nele as águas das chuvas, recarregando aquíferos que alimentam córregos que alimentam um lago artificial, o Paranoá, e um rio chamado de São Bartolomeu. Desse corpo jorram nascentes que formam um pequeno córrego, o Rasgado, que desagua no Paranoá.

Animais e aves, nesses anos pandêmicos muitas aves mais, se abrigam nesse corpo.

Sua pele, vermelha e vermelha à amarela na maior parte, é coberta de jardins de Cerrado – cerrado típico, cerrado ralo, campo sujo seco, campo sujo úmido com murundu, mata de galeria, vereda, na classificação de especialistas. Ultimamente, esses jardins têm sido habitados por plantas vindas de muito longe - trazidas pelos ventos e pelas mãos da vizinhança - e por mortas árvores publicitárias e de iluminação pública, retas e duras.

Sua pele é também coberta de muitas cicatrizes, cicatrizes causadas pelas disputas e ocupações de seu corpo. As mais feias e duradouras provocadas por grileiros, especuladores imobiliários, empresas de serviços públicos, maus governos, burocratas ambientais que brandem a bandeira do saber técnico para atender ao governo de plantão e aos donos do dinheiro.

Sua pele, como se não bastasse, se abre em muitas, muitas feridas. Abertas pelo fogo intencional, pelas rodas de maquinários, caminhões, carros, motos e bicicletas, pelo lixo ali descartado. Restos de jardins, restos de objetos, restos de casas, restos de arquivos, restos, restos e restos, da vida de gentes.

Por sua natureza, essa ilha corpo vivo está estruturalmente associada a uma alta sensibilidade de contaminação de aquíferos. A retirada de seus jardins nativos pode também levar à erosão de sua pele e carne expostas, acelerando o assoreamento do lago Paranoá.

Mas essa ilha teima em se curar e se regenerar das agressões que sofre, em uma dura batalha com aqueles que insistem em violar seu corpo, dominar seu destino.

FIGURA 1
WILNÊS HENRIQUE. SEM TÍTULO.

O parque e eu fomos nos aproximando nos últimos anos, e nossa relação se estreitou há alguns meses. Num momento em que eu estava distante, em meio à Mata Atlântica, entre memórias de quarenta anos atrás e o que via ali agora, veio a notícia. O parque estava sendo de novo mutilado, suas fronteiras revolvidas, levando de roldão seus jardins de cerrados – até mesmo um jardim de canelas de ema –, suas vísceras. Parte de seu corpo se transformando em uma segunda pista da rodovia DF-001, chamada de Estrada Parque Contorno, a rodovia sob responsabilidade do governo do Distrito Federal que contorna Brasília.

Quando voltei ao Cerrado, fui vê-lo. Toda fronteira de seu corpo de sul a leste, voltada para o nascer do sol, havia sido escavada, revolvida, socada, e começava a ser impermeabilizada. Seus jardins foram cortados, soterrados, restos seus armazenados. Os gritos mudos de sua dor ecoaram em mim. Compreendi o que são serra, escavadeira, rolo compressor, asfalto.

FIGURA 2
WILNÊS HENRIQUE. SEM TÍTULO.

FIGURA 3
WILNÊS HENRIQUE. SEM TÍTULO.

Na fronteira mais à nordeste, um pedaço dele que estava se regenerando voltou a ser escavado, suas entranhas viraram pó. Me deparei ali com outra ilha em sua pele destroçada. Uma nova ilha na ilha corpo vivo, mas que logo deixaria de fazer parte desse corpo. De imediato me veio aos olhos uma imagem de profunda solidão, imagem vivida algumas décadas atrás.

Constatei mais uma vez a prioridade do fluxo de carros, da paisagem dos objetos e da linha reta que encurta – encurta? – distâncias e tempos, e o poder do dinheiro em ano eleitoral. O que importa para eles a ilha corpo vivo que alimenta as águas, limpa os céus, abriga animais e aves, cria vida?

Naquela noite, sonhei que o que ocorria no parque ocorria em minha casa.

Alguns dias depois, saindo de uma aula da Universidade de Brasília, indo em sentido norte, me deparei com mais uma ilha. Lá estava novamente o fluxo de carros ao seu redor, mas era uma ilha corpo morto, habitada por palmeiras decorativas, árvores mortas de iluminação pública e corpos vivos de pessoas e suas moradas, miseráveis, que teimam em sobreviver. Num lampejo, vi a ilha que havia encontrado na fronteira de meu vizinho parque, a solidão dos destituídos em meio à abundância de mercadorias e riqueza. Em outro lampejo, vi nesses corpos vivos o lixo descartado no parque, condição desumana, desnecessária. Ferida desse capitalismo profundamente desigual e predatório, que não cicatriza.

Na semana seguinte, eu disse em aula – “Quero visitar o parque com vocês”, mas ainda incerta por onde ir. À nova ilha mais à nordeste? Será que ela ainda está lá naquela fronteira em transformação? Andar em sua grande cicatriz de asfalto e chegar à fronteira à sudeste em pavimentação? Olhar a paisagem à oeste a partir dessa cicatriz? Do alto, num só olhar, ver o Plano Piloto se descortinar? Virar ao sul e vivenciar um de seus jardins? O jardim mais antigo de canelas de ema no campo seco, talvez?

FIGURA 4
WILNÊS HENRIQUE. SEM TÍTULO.

Em outra aula, proponho a todos – “vamos caminhar na fronteira do parque mais à nordeste, pelo menos até a nova ilha?”.

Então, voltei ao parque para ver se ela ainda estava ali.
Difícil conter a dor e o choro pelo caminho.

Feridas abertas, marcas de maquinários em suas entranhas escavadas, restos cortados de jardins, árvores secas, pouco restou da regeneração que ocorria sobre a degradação feita por gentes há mais tempo quando da abertura da primeira pista da rodovia DF-001.

A nova ilha continuava ali, sim.

Em sua pele, lá no alto, um pequeno jardim com uma árvore teimando em viver. A imagem da solidão cresceu em mim.
Senti vontade de acariciar, abraçar o jardim teimoso com sua árvore captando luz, devolvendo oxigênio, aprofundando suas raízes, vendo suas irmãs ao longe, conectando-se a elas pelo interior da terra e pelos ventos. Ao me dar conta de que precisava de uma escada para alcançá-lo, assim fiz em imaginação.

FIGURA 5
WILNÊS HENRIQUE. SEM TÍTULO.

Hoje, 16 de setembro de 2020, caminhamos na fronteira do parque mais à nordeste sob um ápice de aridez e calor, e de novo junto à nova ilha e sem escada volto a abraçar em imaginação o pequeno jardim teimoso.

Pergunto – será que vai chover? Esperançando que depois da seca sempre venha a chuva, para que a vida brote, desprendo essas sementes:

> "... . A harmonia do mundo como paisagem desperta no sujeito a harmonia de suas faculdades internas. ..." (p.47) "... A paisagem, mundo do olhar, reconcilia as faculdades (razão e sensibilidade) separadas pela ciência. A contemplação e o gozo se encontram. Mas, nesta serenidade aguardada, é uma sensibilidade de aspecto cambiante que desempenhará o papel principal: porque a harmonia não é um objeto, e sim a luz secreta que brilha através do objeto, e só pode percebê-la na paisagem o olhar com um sentimento aberto aos acordes íntimos que religam o homem ao mundo. ..." (p.47, 48) (BESSE, 2014, p.47, 48).
>
> "... . Direi melhor: é preciso que um lugar se torne uma paisagem interior, para que a imaginação comece a habitar aquele lugar, a fazer dele seu palco. ..." (CALVINO, 2006, p.182).
>
> "A experiência da paisagem engloba, então, o exterior e o interior, o que vemos e o que sentimos ou cuja existência pressentimos." (DIAS, 2010, p.294).
>
> "... Como se abstrair das cores e texturas sutis presentes em todo lugar, criando uma paisagem onde o olhar, a curta distância, se perde? Como

se extrair do lugar sensual e enfeitiçado para enfrentar a aspereza única dos algarismos e das palavras? ... Sem dúvida foi aqui que se estabeleceram, sem eu saber, as bases de um sentimento íntimo com a natureza, nesse território sem limites e, no entanto, bem limitado, que ainda hoje, quando eu penso nele, eu chamo de: jardim para uma falha do tempo." (CLÉMENT, 2021, p.2).

"... as plantas ... Demonstram que a vida é uma ruptura da assimetria entre continente e conteúdo. Quando há vida, o continente jaz no conteúdo (e é, portanto, contido por ele) e vice-versa. O paradigma dessa imbricação recíproca é o que os antigos já nomeavam sopro (pneuma). Soprar, respirar, significa de fato fazer esta experiência: o que nos contém, o ar, se torna conteúdo em nós, e, inversamente, o que estava contido em nós se torna o que nos contém. ... As plantas transformaram o mundo na realidade de um sopro, ..." (p.17) "... elas fazem o Sol morar na Terra: transformam o sopro do Sol – sua energia, sua luz, seus raios – nos próprios corpos que habitam o planeta, fazem da carne viva de todos os organismos terrestres uma matéria solar. Graças às plantas, o Sol se torna a pele da Terra, sua camada mais superficial, e a Terra se torna um astro que se alimenta do Sol, se constrói com sua luz. Elas metamorfoseiam a luz em substância orgânica e fazem da vida um fato principalmente solar. ..." (p.86) (COCCIA, 2018, p.17, 86).

"... A dor que eu sinto aí é, todavia, benéfica, sim, avivadora. Ela me devolve a realidade, sim, a corporeidade que é hoje cada mais perdida no *morno mundo digital*. Esse mundo não conhece nenhuma temperatura, nenhuma dor, nenhum corpo. O jardim, porém, é rico em sensibilidade e materialidade. ..." (p.24) "Quando nos ocupamos mais detidamente com a história da Terra, sentimos uma profunda veneração pela Terra, que, hoje, infelizmente, está entregue a uma total exploração. Ela é verdadeiramente arruinada. Deveríamos aprender novamente o espanto com a Terra, com a sua beleza e estranheza, com a sua unidade [Einmaligkeit]. ..." (p.33) "... as margaridas... Elas desafiam o frio que aniquila a vida. A esse longo tempo de florescimento remete inclusive o seu belo nome botânico, Bellis perennis, a beleza duradoura. Ela é uma flor que é, certamente, dotada de um desejo metafísico, uma verdadeira flor platônica. ..." (p.46) (HAN, 2021, p.24,33,46).

"Fui tomado pelo desejo de realizar alguma vez aquilo que todos os dias imaginava fazer, ..." (p.1) "... um outro pensamento ocupou o meu espírito e transportou-me dos lugares para os tempos. ..." (p.4) (PETRARCA, s.d., p.1, 4).

"..., Paris era uma instalação sanitária e dois lençóis e água quente caindo sobre o peito e as pernas, e uma tesoura de unhas, e vinho branco, ..." (p.163) "..., e todos corriam a oitenta quilômetros por hora na direção das luzes que cresciam pouco a pouco, já sem que se soubesse direito para que tanta pressa, para que tanta correria na noite entre carros desconhecidos onde ninguém sabia nada dos outros, onde todo mundo olhava fixamente para a frente, unicamente para a frente." (p.167) (CORTÁZAR, 2020, p.163, 167).

“Uma lágrima escorre em meu rosto, meus olhos lívidos continuam fixos na tela, que agora não faz nada além de refletir minha própria vida. Estou diante do espelho. Não existem mais absurdos, estranhezas, coincidências fortuitas. Existem apenas ressonâncias.” (p.16) “Digo que há algo invisível que impele nossa vida rumo ao inesperado.” (p.88) (MARTIN, 2021. p.16, 88).

“..., lá está o bandeirante, o símbolo do capitalismo paulista. E quem é ele? Um aventureiro movido pela cobiça, que busca a riqueza fácil e trata de escravizar homens enquanto amplia a base territorial. É esse espírito de aventura quando racionalizado, isto é, calculado, que move nossos capitalistas, que dispõem de homens a serem explorados num imenso território. Os caminhos da aventura impõem fronteiras à sociedade, isto é, estabelecem os limites social e eticamente acanhados em que estamos imersos.” (HENRIQUE, 1999, p.185).

“... . Só os humanos cometem crimes, organizam massacres ou inventam torturas para provocar sofrimentos nos seus semelhantes. Só os humanos humilham os animais, ... Só os humanos são capazes das piores perversões. ... – Perverter significa desviar, inverter, virar do avesso, inverter, transformar o bem em mal ou, ainda, gostar de se destruir ou destruir os outros, comportar-se como um carrasco. Os animais não são perversos, pois eles não destroem nada pelo prazer de destruir. ...” (ROUDINESCO, 2019, p.102).

Wilnês Henrique
Cerrado, Brasil, Brasília
Escrito em setembro de 2022
Revisitado em fevereiro de 2025

FIGURA 6
WILNÊS HENRIQUE. SEM TÍTULO. REGISTRO: LAURA PAPA.

Referências Bibliográficas

BESSE, Jean-Marc. *Ver a terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia*. São Paulo: Perspectiva, 2014, p.47, 48.

CALVINO, Italo. *Eremita em Paris: páginas autobiográficas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p.182.

CLÉMENT, Gilles. Jardim para uma falha de tempo. Cadernos Selvagem, publicação digital, Dantes Editora, 2021, cópia, s.d., p.2.

COCCIA, Emanuele. A vida das plantas: uma metafísica da mistura. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018, p.17, 86.

CORTÁZAR, Julio. *A autoestrada do sul e outras histórias*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2020, p.163, 167.

DIAS, Karina. *Entre visão e invisão: paisagem: por uma experiência da paisagem no cotidiano*. Brasília: Programa de Pós-graduação em Arte, Universidade de Brasília, 2010. p.294.

HAN, Byung-Chul. *Louvor à Terra: uma viagem ao jardim*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2021, p.24, 33, 46.

HENRIQUE, Wilnês. *O capitalismo selvagem: um estudo sobre desigualdade no Brasil*. Tese (Doutorado em Ciências Econômicas, área de Política Social), Instituto de Economia (IE)/Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, 20 de agosto de1999, p.185.

MARTIN, Nastassja. *Escute as feras*. São Paulo: Editora 34, 2021, p.16, 88.

PETRARCA. Carta do Monte Ventoso Familiarium rerum libri [1] IV, 1 [2]. Tradução de Paula Oliveira e Silva (Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa), cópia, s.d. p.4.

ROUDINESCO, Élisabeth. *O inconsciente explicado ao meu neto*. São Paulo: Editora Unesp, 2019, p.102.

DIZER ALGO SOBRE ESTAR AQUI:

MANIFESTOS

VAGA-MUNDO: POÉTICAS NÔMADES

O grupo de pesquisa Vaga-Mundo: poéticas nômades (CNPq/UnB) foi fundado em 2014 pela Profa. Dra. Karina Dias e hoje é coordenado em parceria com a Profa. Dra. Júlia Milward. Com dez anos de atuação no cenário artístico-cultural nacional, reúne artistas de diferentes poéticas e origens geográficas vinculados ao Instituto de Artes da Universidade de Brasília. Aliando a prática artística e a reflexão teórica, a intenção do grupo é construir uma poética nômade surgida de deslocamentos a partir de expedições artísticas em espaçosextremos. Articulamos projetos individuais e coletivos que versam sobre paisagem, viagem, geopoética, lugar e modos de imaginação com investigações realizadas em diversas linguagens. Desse movimento surgem as coordenadas vaga-mundo: expedição, exposição e escrita.

Os vagas: Aline Cibele, Danna Lua Irigaray, Júlia Milward, Karina Dias, Laura Papa, Levi Orthof, Marcia Regina, Mariana Siqueira, Marina Raimundini, Raísa Curty, Thalita Perfeito.

DAS QUESTÕES, VOL. 21, N. 1, DEZEMBRO DE 2025, P. [533—547].

Em Parque das Ruínas, a poeta Marília Garcia propõe "(...) dizer algo sobre estar aqui:" Os dois pontos que terminam esse fragmento foram um aceno para pensarmos coletivamente o aqui em tempos de extinção do futuro. Retomando a acepção mais antiga de manifesto que é o de ser aquilo que é compreensível, claro, aparente, evidente, formado de muitas mãos agarradas, de braço a braço, propomos esse texto como um pequeno manifesto especulativo poético. Uma escrita polifônica tecida sobre o mesmo suporte, um espaço virtual compartilhado, em que as palavras que ecoam distâncias se reúnem como uma forma de repetir, repetir mais uma vez, em viva voz: ainda estamos aqui. Para nós, o aqui pode ser também uma tecnologia de fazer futuros e revolver o presente.

geopoética, modos de imaginação, escrita coletiva.

Em “Parque das Ruínas”, a poeta Marília Garcia propõe “(...) dizer algo sobre estar aqui:” Os dois pontos que terminam esse fragmento de texto foram um aceno para pensarmos coletivamente o aqui em tempos de discursos sobre a extinção do futuro. Retomando a acepção mais antiga de manifesto que é o de ser aquilo que é compreensível, claro, aparente, evidente, formado de muitas mãos agarradas, de braço a braço, propomos esse texto como um pequeno manifesto especulativo poético em cinco atos.

Este manifesto foi lido no Museu Nacional Honestino Guimarães em Brasília, em 18 de setembro de 2024, entre 11h46 e 12h06; e na Faculdade de Educação (FE/UFG) em Goiânia, em 26 de setembro de 2024, entre 11h e 12h32 no VI Colóquio Internacional Estéticas no Centro. A primeira versão foi publicada nos anais do 23º Encontro Internacional de Arte e Tecnologia, em Brasília. Desdobrou-se como filme-ensaio exibido no dia 17 de maio de 2025 às 17h, na exposição Pistas de Voo do grupo Vaga-mundo: Poéticas Nômades, na galeria DeCurators, em Brasília. Em 17 de setembro, às 18h44, foi apresentado no 58º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, e em 09 de novembro, às 14h30, no Festival internacional de videopoesia Moon em Oeiras, Portugal. O filme-ensaio também será apresentado em 13 de dezembro às 15h, no Festival Curta Brasília - Mostra Tesourinha, no Cine Brasília.

Agradecemos à arquivista Angela Schmidt e à equipe do Alaska Film Archives — University of Alaska Fairbanks pelas mensagens cordiais e por gentilmente abrirem seus acervos ao Vaga-Mundo. As imagens Inuítes do lançamento de manta que integram o filme-ensaio, gravadas entre 1959 e 1965, foram cedidas pela instituição.

FIGURA 1
STILL DO FILME *DIZER ALGO SOBRE ESTAR AQUI:* (2025)
VAGA-MUNDO POÉTICAS NÔMADES / ARQUIVO DO ALASKA FILM ARCHIVES.

1 — “Procuro algo azul para te dizer”[1]

“Os papéis são vossos. Escrevei o que vos convier” (SHÔNAGON, 2013, p.9), disseram. E há mil anos uma mulher escreveu um diário.[2] E há 30 mil anos alguém escreveu as mãos sobre a parede da caverna.[3] Algumas em azul. E há 48 anos uma mulher escreveu: “Nenhuma explicação foi encontrada para esta prática”. (DURAS, 1986, p.93) As mãos-vestígio, capazes de interromper o desaparecimento, acenam que o azul é ao mesmo tempo hoje e milhares de anos atrás. Na paisagem renascentista, é o lugar mais distante e onde tudo se dissolve. No espaço do geógrafo, é a fronteira entre o visível e o invisível, é o vazio do deserto, é a tempestade (DARDEL, 2011). Depois do azul, outro lugar e a noite ronda. Em algum lugar, é o título do livro de capa azul que me acompanha. Nele leio: “Eu não sou trovão, eu sou o movimento da terra ...” (BACON, 2018, p.46) A escrita começa na matéria terrestre. Talvez o azul possa esperar: o tempo mineral dos pigmentos; o tempo da velocidade da luz em distâncias solares da fotografia; o tempo do fôlego embaixo d’água; o tempo da árvore virar papel; o tempo de adormecer ouvindo histórias; o tempo do que vê a flecha até pousar no alvo; o tempo de escrever colocando um pé — depois — o outro. “Me lembro primeiro das coisas azuis”, escreve Marília Garcia (2023, p.90). Me lembro também do lápis-lazúli da dobra do manto, do pastel-de-tintureiro fermentado dos uniformes, do azul maia dos Sacerdotes de Vênus de Cacaxtla, do azul-da-prússia, do cobalto na sombra impressionista, do índigo do Àdìrẹ iorubá e da “hora azul”, que é, na verdade, um minuto: pouco antes do amanhecer, quando os pássaros noturnos já dormiram e os diurnos ainda não acordaram.[4] Para dizer do azul, às vezes, só é possível no silêncio. Ninguém toca o azul com as próprias mãos. [5]

1 No original: *I was looking for something blue to tell you*. SILVA, 2023, p.9

2 *O Livro do Travesseiro* (Makurano Sôshi) foi redigido entre os anos de 994 e 1001, pela dama Sei Shônagon.

3 Gruta de Gargas, França.

4 A reflexão a respeito da “hora azul” faz parte do filme “As 4 Aventuras de Reinette e Mirabelle”, de Eric Rohmer (1987).

5 Trecho da paisagem sonora Coisazul em Invenções de Mundos, grupo de dança coisazul, 2021.

FIGURA 2
STILL DO FILME *DIZER ALGO SOBRE ESTAR AQUI:* (2025)
VAGA-MUNDO POÉTICAS NÔMADES / ARQUIVO DO ALASKA FILM ARCHIVES.

2 — Viva Voz

Em viva voz estamos: o rugido dos furacões, o uivo dos maremotos, o estrondo do vulcão, o iceberg arranhando o chão do oceano, o chiado das florestas, o murmúrio das estrelas, a noite quando toca a montanha, o frêmito da espuma na onda que quebra. O esturro da onça, o aulido do lobo, o tropeço do saruê, o farfalho do redemoinho vermelho, o estalo da canela-de-ema pegando fogo, a gargalhada do acauã, o lamento do urutau, o miado da cobra. Em viva voz estamos: o rio que se anuncia entre ruas, os ventos que aprendem a língua da cidade. A mão que toca a areia do deserto. O grito de alerta. O coro coletivo e a voz solitária. A voz que lê encontra a voz que escreve. A voz, sempre viva. Sempre-viva, que também é o nome de uma flor, lavanda do mar ou sempre-viva-azul. No mediterrâneo e no oriente médio, crescem espontaneamente. Ouvimos no rádio que a extensão do mediterrâneo se desenha até onde vão as últimas oliveiras.[6] A voz do rádio ecoando até hoje uma árvore. Em viva voz estamos. Bernie Krause (2012) nos explica que a paisagem sonora é composta por diferentes assinaturas de som: a geofonia, os sons gerados pelos não biológicos como rios, pedras e ventos; a biofonia, os sons gerados pelos organismos vivos não humanos; e a antropofonia, os sons produzidos pelos seres humanos. Todos acontecem ao mesmo tempo. Uma mulher parindo grita todas as vozes do mundo que um dia pariu. Dizem que toda vez que brota uma semente na terra, é possível ouvir um som parecido com o estouro de uma pipoca. Há plantas que explodem, assim como os vulcões, para disseminar as suas sementes. Enquanto isso, uma voz grita há mais de trinta mil anos nas paredes das grutas Magdalenianas e Duras escreve para não falar, para se calar, para gritar sem barulho.

6 No programa Pingue Pongue, episódio Da Maneira Mais Simples, veiculado pela Rádio Rtp, Antena 3, Portugal.

FIGURA 3
STILL DO FILME *DIZER ALGO SOBRE ESTAR AQUI:* (2025)
VAGA-MUNDO POÉTICAS NÔMADES / ARQUIVO DO ALASKA FILM ARCHIVES.

3 — Ponto de encontro

"Em algum lugar uma rocha, sobre outra rocha indica a minha presença" (BACON, 2018, p.5), escreve a poeta *Innue* Joséphine Bacon. Há ponto de encontro na paisagem. O aqui é um aceno, um aceno entre espécies. Essa página. Cabeça sobre travesseiro. Corpo sobre chão. Estrela sobre pálpebra. Voz sobre ouvido. Uma carta. A mesa. A linha do telefone sem fio. Se marcássemos cada um de nós em um mapa esticado com o ponto de encontro ao centro, cada seta apontaria para um ponto cardeal. O aqui, quando compartilhado nas distâncias, é uma rosa dos ventos virada para dentro. Quando dois olhos se olham sem desviar, podemos chamar essa ação de ponto de encontro. Tal gesto aponta para a transparência da mesma forma de uma água viva. De repente, é possível ver dentro. Respondendo ao convite da busca do tempo perdido de Proust, Elida Tessler[7] marca cada palavra *tempo*, encontrada em um trajeto de 2408 páginas, com o carimbo "Você está aqui", o mesmo dos mapas de transporte parisiense. *Você está aqui* - um ponto de localização que se torna encontro. Estar aqui neste espaço da página, no tempo que nos reúne. Um ponto de encontro entre Marcel, Elida e eu (ou você). Aptidão que a matéria tem. Palavra, folha em branco. A origem não é necessariamente um começo. O que rege a coerência da vida? Aonde te encontro? Deveria saber tocar piano. Volto à pergunta: como estar aqui em nossas distâncias? Um ponto de encontro é também lugar marcado para rotas de fuga. Queria encontrar um lugar azul para te ligar e dizer, com os braços no ar, em viva voz: cheguei!

7 O trabalho de Elida Tessler pode ser visualizado no site da artista: https://www.elidatessler.site/vousetesici.

FIGURA 4
STILL DO FILME *DIZER ALGO SOBRE ESTAR AQUI:* (2025)
VAGA-MUNDO POÉTICAS NÔMADES / ARQUIVO DO ALASKA FILM ARCHIVES.

4 — Deitar no chão

A prática do repouso demonstra a intimidade do chão: não é estático. Se pudesse compartilhar a imagem que vejo agora, seria da Txai, a felina que mora comigo, deitada no chão. Ela me convoca a fazer o mesmo. Deitar no chão, estar sobre, abaixo, dentro e diante de. Existem também as coisas que se deitam no chão, por acaso, destino, acidente. Sei Shônagon escreveu: “Coisas que perdem a pose. Um grande barco encalhado na maré baixa. Uma grande árvore derrubada pelo vento, tombada com as raízes à mostra” (2013, p.251). Talvez Txai indique que o chão é onde se abandona a verticalidade. Sua barriga subindo e descendo suavemente parece estar em sintonia com os fluxos que pulsam abaixo. “Então descemos para o centro da terra”, escreve Marília Garcia (2023, p. 83). Percorrendo as profundezas das raízes de uma árvore, ela se abaixa, deita, cola o ouvido ao chão. Passa a ouvir um ruído constante, um barulho surdo e contínuo. Pergunta: “seria o ruído do tempo?” (ibid, p. 104). Há algo de primordial nessa conexão com a terra, essa superfície porosa que nos sustenta. Para além dos segredos tectônicos, correm pelo chão formas de vida de reinos diversos, finíssimo micélio, ovos esperando a eclosão, caminhos de artrópodes que se cruzam. Deitar no chão é também um levante. No centro da Ceilândia, sentada em um banco, Mariana Siqueira ouviu de Cali: “Eu era criança. Balançava sempre muito alto, e sempre caia na terra. Uma vez caí e fiquei olhando para o céu. Senti que fui mais alto parado no chão” (2023, p.82). Deitar no chão pode ser ler o céu, perder a pose, estar em posição de sonho ou de escrever cartas para as estrelas. Nessa posição, o centro do corpo se torna um eixo.

FIGURA 5
STILL DO FILME *DIZER ALGO SOBRE ESTAR AQUI:* (2025)
VAGA-MUNDO POÉTICAS NÔMADES / ARQUIVO DO ALASKA FILM ARCHIVES.

5 — Braço a braço

Braço a braço, dia a dia, palavra a palavra. Na dúvida entre escrever e dançar, dançar. Dar o braço a torcer. Girar. Até cair no chão. Até que outro braço ofereça o levante. O gesto de um membro após o outro confere o movimento do corpo. Em distintas articulações, braços se organizam como asas ou barbatanas. Deve-se encontrar um ritmo em comum com aqueles que voam, nadam, rastejam e correm. Uma das origens possíveis para a ciranda está no vai e vem das ondas e no fluxo contínuo das águas – rio que encontra mar que volta a ser rio. Aprendi que a ciranda começa com o pé esquerdo e não se dança apenas de mãos dadas. Antes das mãos se tocarem, são os braços que se entrelaçam. Lembro da imagem da passeata dos Cem Mil no Rio de Janeiro, em que um grupo de estudantes, compõe uma barreira que avança no espaço, desenhando uma linha fronteiriça no asfalto cinza, semi coberto por brancos retângulos de pequenos papéis. Para saltar alturas precisamos estar juntos, os inuit nos ensinam isso no jogo aéreo do lançamento de manta. Um largo tecido de pele de morsa é esticado por muitas mãos e, ao centro, uma pessoa se posiciona para ser lançada no ar. Um trampolim humano, um salto coletivo. Braço a braço é estrutura, mirante, horizonte comum. Onde foram parar os sonhos coletivos? Um círculo não tem início nem fim.

Referências Bibliográficas

As 4 Aventuras de Reinette e Mirabelle. Direção: Eric Rohmer. França: Les Films du Losange, 1987. 1 filme (99min).

BACON, Joséphine. *Uiesh (Quelque part).* Québec: Mémoire d'encrier, 2018.

DARDEL, Eric. *O homem e a terra: natureza da realidade geográfica.* Tradução de Werther Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DURAS, Marguerite. *Les mains négatives, in: Le Navire Night*. Tradução livre. França: Le Mercure de France, 1986.

GARCIA, Marília. *Expedição: nebulosa.* São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

_____ . *Parque das ruínas.* São Paulo: Luna Parque, 2018.

KRAUSE, Bernie. *The great animal orchestra: Finding the origins of music in the world's wild places.* New York-Boston-London: Back Bay Books, 2012.

PINGUE PONGUE, *Da Maneira Mais Simples*, Rádio Rtp, Antena 3, Portugal. Disponível em: https://www.rtp.pt/play/p2015/e625663/pingue-pongue.

SHÔNAGON, Sei. *O livro do travesseiro.* Org: Madalena N. Hashimoto Cordaro. Trads. Geny Wakisaka, Junko Ota, Luiza Nana Yoshida, Madalena Natsuko Hashimoto Cordaro e Shirlei Lica Ichisato Hashimoto. São Paulo: Editora 34, 2013.

SILVA, Aline Cibele. *Sobre o azul: cartas, cadernos e cavernas.* 2023.148 f.,il. Trabalho de conclusão de curso, (Bacharelado em Teoria, Crítica e História da Arte) — Universidade de Brasília, Brasília, 2023.

SIQUEIRA, Mariana Nunes. *Recolho memórias lugares, gestos e palavras*. 2023. 90 f., il. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Teoria, Crítica e História da Arte) — Universidade de Brasília, Brasília, 2023.

VAGA-MUNDO POÉTICAS NÔMADES.
FOTO: DIEGO BRESANI.